



**Fabula / Les Colloques**

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

---

## Introduction

**François Lecercle et Clotilde Thouret**

---



### **Pour citer cet article**

François Lecercle et Clotilde Thouret, « Introduction », *Fabula / Les colloques*, « Théâtre et scandale (II) : scandales d'hier, scandales d'aujourd'hui », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document6659.php>, article mis en ligne le 25 Août 2020, consulté le 25 Avril 2024

---

---

# Introduction

## François Lecercle et Clotilde Thouret

---

A l'heure où les attaques tendent à se multiplier, il importe de se pencher sur la propension du spectacle vivant à jeter le trouble, jusqu'à provoquer des conflits ouverts<sup>1</sup>. Ce n'est pas propre au théâtre, car le champ culturel est un terrain extrêmement propice à la polémique : on le constate dès l'Ancien régime, partout en Europe<sup>2</sup> ; et ces dernières décennies, on pourrait être tenté de parler d'un régime polémique de l'art<sup>3</sup>. Mais le théâtre semble se distinguer tant son histoire est régulièrement ponctuée de scandales<sup>4</sup>. Nous nous proposons justement de réfléchir aux modalités du scandale théâtral, à travers les âges. Dans une monarchie absolue qui tolère difficilement les opinions dissidentes et dans une démocratie libérale où elles peuvent s'exprimer, les conditions sont assurément très différentes. Mais les causes du scandale, ses mécanismes et ses effets changent-ils totalement pour autant ? C'est ce que cette deuxième livraison se propose d'aider à comprendre. Elle a été conçue au sein du projet « Haine du Théâtre » du Labex OBVIL de Sorbonne Université et prend sa source dans la première manifestation que nous avons consacrée à cet objet, à Modène, en 2015<sup>5</sup>. D'autres manifestations sont venues ensuite, dont beaucoup de contributions ont été publiées en ligne, en 2019 sur ce même site<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Ce travail, mené dans le cadre du projet « Haine du Théâtre » du Labex Obvil (Sorbonne Université) a bénéficié d'une aide d'État gérée par l'Agence Nationale de la Recherche dans le cadre des Investissements d'Avenir portant la référence ANR-11-IDEX-0004-02.

<sup>2</sup> Les disputes, les querelles et autres controverses ont retenu l'attention de nombreux chercheurs ces dernières années. Le projet ANR Agon « La dispute : cas, querelles, controverses et création à l'époque moderne » conduit par A. Tadié et A. Viala (2011-2015), a pris pour objet des querelles scientifiques, littéraires, théologiques, philosophiques, etc. dans l'Europe de la première modernité (principalement en France et en Angleterre), et dans la perspective d'une généalogie de la création : <http://www.agon.paris-sorbonne.fr/fr> (le site rassemble les publications du projet). Voir aussi : *Littératures classiques*, n°59, « La polémique au XVIIe siècle », dir. G. Ferreyrolle, 2006 ; E. Hénin (dir.), *Les Querelles dramatiques à l'âge classique (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Louvain-Paris-Walpole, Peeters, 2010 ; L. Connors, *Dramatic battles in eighteenth-century France, philosophers, anti-philosophes and polemical theatre*, Oxford, Voltaire Foundation, 2012 ; *CONTEXTES* [En ligne], n° 10, *Querelles d'écrivains (XIXe-XXIe siècles) : de la dispute à la polémique*, dir. J.-P. Bertrand, D. Saint-Amand et V. Stiénon, 2012, <http://contextes.revues.org/5005> ; *Mil Neuf Cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 25, *Comment on se dispute : les formes de la controverse*, 2007.

<sup>3</sup> Voir N. Heinich, « L'art du scandale. Indignation esthétique et sociologie des valeurs », *Politix*, 2005/3 (n° 71), dir. D. de Blic, et C. Lemieux, *À l'épreuve du scandale*, p. 121-136 ; *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.

<sup>4</sup> Voir F. Lecercle et C. Thouret, « Introduction. Une autre histoire de la scène occidentale », *Théâtre et Scandale*, <https://www.fabula.org/colloques/document6293.php>

<sup>5</sup> Colloque « Théâtre et scandale / Lo scandalo del teatro » (colloque international, 22-24 octobre 2015, Emilia Romagna Teatro de Modène, Université de Bologne, Université Paris Sorbonne, org. B. Filippi, F. Lecercle et C. Thouret).

On trouvera ici une série de cas dans l'histoire du théâtre occidental, échelonnés de l'Antiquité à nos jours dans une perspective plus évidemment diachronique, et destinée à faire apparaître de nouveaux aspects : essayer de dégager quelques constantes à travers les siècles, tout en cernant les différences entre les scandales d'hier et ceux d'aujourd'hui, entre les scandales de l'Ancien régime et ceux du monde contemporain.

Un élément indéniablement traverse les siècles : la capacité du théâtre à susciter des réactions violentes, de la part des autorités politiques ou religieuses, de la part d'adversaires très actifs et très loquaces<sup>7</sup>, et de la part de spectateurs qui s'enflamment à l'occasion d'une représentation. Le scandale, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, c'est-à-dire une réaction à un fait délictueux qui prend forme collective et publique<sup>8</sup>, est presque aussi vieux que le théâtre : le premier cas historiquement attesté concerne *La Prise de Milet* de Phrynichos (493 avant notre ère<sup>9</sup>) et le phénomène se retrouve à travers les siècles, mais les contours, les enjeux et les usages changent. Dans l'Europe de la première modernité (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles), on en peut distinguer nettement trois formes.

La première est une forme diffuse, pour ainsi dire endémique : le scandale est une seconde nature du théâtre. Avec la reprise, au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, du discours théâtrophobe des Pères de l'Église, le théâtre apparaît comme intrinsèquement scandaleux, au sens étymologique d'incitation au péché<sup>10</sup>. Mais le sens étymologique n'exclut pas le sens moderne, car cette perversité intrinsèque suscite une indignation publique qui n'épargne aucun des aspects de l'activité théâtrale : les fables immorales et impies, l'obscénité des gestes et des paroles sur scène, le comportement des comédiens et des comédiennes, les effets délétères sur un public où les deux sexes se côtoient dans une atmosphère relâchée. Les dangers sont de tous ordres : politiques (risque de sédition), économiques (on peut s'y ruiner), moral et social (des gentilshommes perdent la tête pour des comédiennes et sombrent dans la débauche)<sup>11</sup>. La détestation de ses méfaits prend souvent une

<sup>6</sup> « Scandales d'aujourd'hui » (Journée d'études, 15 juin 2016, Université Paris Sorbonne, org. F. Lecerclé et C. Thouret), « Théâtre et scandale (I) » (colloque international, 9-11 mars 2017, Théâtre de l'Odéon, Université Paris Sorbonne, Université de Chicago, org. B. Filippi, F. Lecerclé, L. Norman et C. Thouret) et « Théâtre et scandale (II) » (colloque international, mai 2018, Université Paris Sorbonne, Université de Chicago, Université de Lorraine, org. B. Filippi, F. Lecerclé, L. Norman et C. Thouret).

<sup>7</sup> Ils produisent une masse de pamphlets, traités et interventions que le projet « La haine du théâtre » s'emploie à analyser. On trouvera sur le site des bibliographies et un corpus en mode texte : <http://obvil.sorbonne-universite.site/projets/la-haine-du-theatre>.

<sup>8</sup> Pour une mise au point sur l'évolution sémantique du terme, sur la nécessaire contextualisation du phénomène et sur sa dynamique, voir notre introduction au colloque en ligne *Théâtre et scandale*, <https://www.fabula.org/colloques/document6293.php>.

<sup>9</sup> Voir Lecerclé (pour simplifier les renvois aux articles de ce numéro, nous mettons simplement entre parenthèse le nom de l'auteur en petites capitales).

<sup>10</sup> En grec ancien, *skandalon* est la pierre ou l'obstacle qui fait trébucher ; c'est dans le grec des Septante que le mot prend un sens religieux.

allure fortement misogyne, ce qui conduit à interdire aux femmes de monter sur scène, comme en Angleterre<sup>12</sup>. Elle conduit aussi à des mesures plus radicales : fermer les théâtres, comme à Londres pendant l'interrègne des puritains (1642-1660), les interdire, comme à Boston, entre 1750 et 1793<sup>13</sup>, ou les détruire, comme à Rome en 1697<sup>14</sup>.

Une autre forme récurrente est la réaction circonscrite donnant lieu à une interdiction : une représentation provoque une réaction immédiate de la part d'un groupe ou d'une instance politique, rapidement suivie d'une interdiction parce que la pièce est jugée séditeuse ou calomnieuse. Les cas sont nombreux. *Eastward Ho* (1605) de Chapman, Jonson et Marston, vaut rapidement à Chapman et Jonson un séjour en prison, parce que la pièce développe une satire anti-écossaise qui déplaît au roi Jacques Ier. *A Game at Chess* (1624) de Middleton, très satirique sur les négociations matrimoniales entre l'Angleterre et l'Espagne, connaît un succès public éclatant mais, au bout de neuf représentations, la pièce est interdite, le théâtre fermé sur ordre du conseil privé, le dramaturge et les acteurs poursuivis<sup>15</sup>. La première version de *Tartuffe* est jouée à Versailles en 1664, mais le roi interdit deux jours plus tard de la donner en public. Et le même sort est subi par la deuxième version, en 1667, interdite après sa création par le premier président du Parlement de Paris. Dans tous ces cas, l'intervention est rapide et sans appel et ne suscite pas de débat public, sinon à la longue pour le *Tartuffe*. Il y a bien une pièce que, dans les cercles du pouvoir, on juge répréhensible, mais il n'y a pas d'espace de débat, pas d'amplification de la condamnation (ou de la défense) – au point que les raisons de l'interdiction ne sont pas toujours totalement claires, même si on peut plus ou moins les deviner. Dans certains cas, la condamnation peut prendre un tour éclatant sans que les motifs sortent vraiment de l'ombre, faute d'un espace où ils aient été débattus : le premier scandale de l'histoire, *La Prise de Milet*, l'atteste (Lecercle).

<sup>11</sup> La crainte de la sédition est forte en France à la fin du 17<sup>e</sup> s., où des édits sont réitérés pour interdire les attroupements aux abords des théâtres, voir N. de La Mare, *Traité de la Police*, P., 1705, tome 1, p. 433 sq. Les dangers moraux et sociaux ont suscité, en Espagne, une abondante production d'anecdotes. Sur ces questions, voir *La Haine du théâtre. Controverses européennes sur le spectacle*, dir. F. Lecercle et C. Thouret, « Controverses et polémiques » et « Discours et arguments », *Littératures Classiques*, numéros 98 et 99, 2019.

<sup>12</sup> D'où la surenchère dans le scandale que peut produire l'apparition d'une femme, ou sa simple possibilité (Brailowsky). Sur la dimension misogyne des attaques contre le théâtre, voir V. Lochert, « " Regarder hardiment et avec plaisir " ou " détourner les yeux ". Les dangers du théâtre pour les spectatrices (France-Angleterre, xv<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles) », *Littératures classiques*, n° 99, 2019, pp. 93-105 et S. Nancy, « « De la condamnation de la mixité à la crainte de l'altération. Où sont les femmes dans la haine du théâtre ? », *ibidem*, p. 107-119 ; J. Howard, *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*, Londres-New York, Routledge, 1994 ; J. Marsden, *Fatal Desire: Women, Sexuality, and the English Stage, 1660-1720*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2006.

<sup>13</sup> Sur ce cas, voir B. McFarland, « This Affaire of a Theatre' The Boston Theatre Controversy and the Americanization of the Stage », *Theatre History Studies*, vol. 38, ed. S. Freeman, 2019, p. 28-48.

<sup>14</sup> Voir le cas exemplaire de la destruction par le Pape de l'unique théâtre romain (Filippi).

<sup>15</sup> Voir C. Thouret, « Pouvoirs de l'allégorie. Le scandale de *A Game at Chess* de Thomas Middleton (1624) », dans *Théâtre et scandale*, op. cit. ; <https://www.fabula.org/colloques/document5876.php>

La troisième forme est celle qui débouche sur une querelle<sup>16</sup>. C'est le cas de *Tartuffe*, puisque pendant les cinq années que dure l'affaire, les efforts de Molière pour faire jouer sa pièce finissent par susciter des réactions et même des écrits très circonstanciés comme *La lettre sur la comédie de l'Imposteur* (1667). C'est aussi le cas de *Dom Juan*, mais plus encore de pièces qui d'emblée suscitent un débat public, que les historiens nomment « querelles », comme celle, en Italie, du *Pastor Fido* de Guarini (1590, jouée 1595) ou celles du *Cid* (1637) et de *L'Ecole des femmes* (1662). L'expression d'un désaccord passe par l'imprimé et, pour *L'Ecole des femmes*, par la scène : la contradiction est publique mais les protagonistes sont des gens du sérail – querelle de doctes autour d'Aristote pour le *Pastor Fido*, querelle un peu plus large, pour *Le Cid*, mais dont les protagonistes essentiels sont des dramaturges débattant sous l'égide, et sans doute à l'instigation, de la toute nouvelle Académie Française, et qui touche un public un peu plus large en abordant des questions de morale et de convenances<sup>17</sup>. Même quand le différend ne porte pas seulement sur les formes poétiques mais aussi sur les hardiesses sociales et morales, aucun désaccord sur les valeurs politiques et les normes morales ne s'exprime car, dans une société de consensus comme celle de l'Ancien régime, exprimer un tel désaccord revient à s'exclure, d'une manière ou d'une autre, de la société.

On le voit, aucune de ces formes ne correspond vraiment au scandale tel qu'on l'entend depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire à une grave affaire qui émeut l'opinion publique. Certes, dès la fin du Moyen Age, les représentations peuvent libérer la parole et susciter des manifestations d'opposition. Au moment de la Réforme, elles permettent de débattre des idées nouvelles et définissent ainsi un espace public qui échappe à la censure régissant les textes et les paroles<sup>18</sup>. Mais cet espace demeure instable ; il n'y a pas de moyen, avec une presse balbutiante, d'amplifier les débats et d'en conserver les traces sous une forme accessible et mémorisable, et surtout il est difficile, sauf dans les cas de conflit violent comme les crises religieuses, d'aller ouvertement contre le consensus sur les valeurs politiques et morales. Du coup, un spectacle ne provoque pas une série de condamnations et de défenses qui exprimeraient publiquement un désaccord politique.

Avec le XVIII<sup>e</sup> siècle, on entre dans un autre régime de scandale, le public de théâtre, qui a toujours été agité et prompt aux initiatives intempestives<sup>19</sup>, manifeste volontiers les tensions qui fractionnent la société, la salle devenant, à l'occasion, un

<sup>16</sup> Voir E. Hénin (dir.), *op. cit.*

<sup>17</sup> Ce qui n'empêche pas que des questions politiques majeures ne soient en fait implicitement en jeu dans ces débats : voir Hélène Merlin-Kajman, *Public et littérature en France au xvii<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994 ; J. D. Lyons, *Kingdom of Disorder. The Theory of Tragedy in Classical France*, West Lafayette, Purdue University Press, 1999.

<sup>18</sup> Les historiens de la fin du Moyen Age ont largement révisé l'idée d'un public passif et muet en matière politique. Voir notamment K. Lavéant et M. Bonicel, « Le théâtre dans la ville : pour une histoire sociale des représentations dramatiques », *Médiévales*, 59, 2010, p. 91-105, en particulier p. 100-103.

foyer de désordre. Ce n'est pas une nouveauté radicale : à l'époque élisabéthaine déjà les théâtres sont régulièrement fermés pour cause de désordres car, à une époque où les assemblées sont interdites, ils offrent à des groupes d'ouvriers et d'apprentis un abri pour organiser des actions collectives<sup>20</sup>. Mais le théâtre n'est qu'un point de départ, tandis que, sous la Révolution française, il devient un forum politique, ce qui provoque « une suite ininterrompue de représentations tumultueuses<sup>21</sup> ». La politisation est du reste une caractéristique générale de l'évolution de l'hostilité au théâtre, au XVIII<sup>e</sup> siècle : ce qui s'énonçait en termes essentiellement religieux et moraux, prend un tour ouvertement politique, le théâtre devenant un point de fixation des tensions. A Boston où, conformément à l'idéologie puritaine des *Pilgrim Fathers*, un arrêt de 1750 interdisait tout *theatrical entertainment*, l'abrogation est demandée, après la révolution américaine, par une élite marchande qui aspire à une vie culturelle digne d'une métropole<sup>22</sup>. S'ensuit une crise dont les enjeux sont moins moraux et religieux que politiques à plusieurs égards (rejet de l'influence anglaise vs acceptation de la modernité culturelle ; crainte de la sédition et de l'instabilité politique vs empiètement sur les droits des citoyens et le libre choix des modes de socialisation). Cela donne lieu à des tumultes et deux représentations illégales sont interrompues par les autorités municipales qui arrêtent les acteurs. Mais ce n'est pas la pièce qui suscite des réactions<sup>23</sup> : la libéralisation du théâtre n'est que le terrain où entrent en conflit les acteurs de l'indépendance, crispés sur leur héritage puritain, et les nouvelles élites issues de la révolution qui aspirent à d'autres modes de vie. Cette politisation de la vie théâtrale est très sensible aussi, en France, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup>, et sous la Restauration, où les théâtres sont l'un des rares lieux où puisse s'exprimer une opposition politique<sup>25</sup>.

<sup>19</sup> Voir notamment J. S. Ravel, *The Contested Parterre. Public Theater and French Political Culture (1680-1791)*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1999 ; J. Gros de Gasquet et S. Nancy (dir.), *La Voix du public en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019 ; S. Marchand, « L'auteur ! l'auteur ! ou quand l'auteur se donne en spectacle : rites de reconnaissance, évolution du rapport de force et définition du fait théâtral dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Diversité et modernité du théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, dir. G. Marot-Mercier et N. Dion, Paris, Hermann, 2014, p. 41-60.

<sup>20</sup> Voir B. Freedman, « Elizabethan Protest, Plague, and Plays: Rereading the "Documents of Control" », *English Literary Renaissance*, 26/1, 1996, p. 17-45, voir notamment p. 34.

<sup>21</sup> A. Graczyk, « Le théâtre de la Révolution française, média de masses entre 1789 et 1794 », *Dix-huitième Siècle*, n°21, 1989, p. 396. Voir également P. Frantz, « Les échos de la Révolution », dans *Le Théâtre français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, dir. P. Frantz et S. Marchand, Paris, L'Avant-Scène, 2009, p. 507-15.

<sup>22</sup> Outre l'art. de B. McFarland déjà cité, voir H. Nathans, « Forging a Powerful Engine: Building Theaters and Elites in Post-Revolutionary Boston and Philadelphia », *Pennsylvania History: A Journal of Mid-Atlantic Studies*, vol. 66, 1999, p. 113-143.

<sup>23</sup> Il s'agit de *The School for Scandal*, de Sheridan, interrompue fin octobre ou début novembre 1792 puis le 5 décembre suivant, voir W. Dunlap, *A History of the American Theatre*, New York, J & J Harper, 1832, p. 129.

<sup>24</sup> Ainsi l'avocat F.-C. Huerne de la Mothe publie en 1762, sur la question de l'excommunication des comédiens, un brulot qui passe ouvertement du religieux au politique et tourne au réquisitoire sur les empiètements de l'Eglise sur les libertés civiles : *Libertés de la France contre le pouvoir arbitraire de l'Excommunication*, Amsterdam, s.n., 1762. Il est aussitôt radié du barreau de Paris et son livre est brûlé publiquement.

C'est vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle que les choses changent radicalement : au moment où le théâtre cesse d'être ce scandale intrinsèque que les églises et les moralistes dénonçaient depuis trois siècles, les artistes commencent à éprouver une véritable vocation au scandale. Pour être vraiment moderne, un artiste se doit de déchaîner les foudres d'un Procureur Pinard<sup>26</sup>. Cette injonction au scandale est valable pour tous les arts<sup>27</sup>, mais elle prend un tour particulièrement aigu au théâtre, qui se doit de tester les seuils de tolérance du public – épreuve que, dans les années 1930, Artaud prend au pied de la lettre, comme une agression de tous les sens. Les dramaturges se sentent investis de la mission de bousculer les normes et de déjouer les attentes, en multipliant les outrages – au bon goût, aux comportements admis, aux valeurs morales – et en cultivant la rupture esthétique ou politique. Mais l'outrage s'émousse, car le public devient non pas simplement tolérant mais blasé : que l'on songe au nu intégral en scène ou à l'usage de l'eau et de la fumée qui, chez Chéreau (*La Dispute*, 1973), qui paraissaient inouïs et qui sont devenus en peu d'années des stéréotypes un peu éculés<sup>28</sup>. Si la transgression frontale peine désormais à provoquer une indignation généralisée mais continue à susciter des polémiques, cela tient aussi à l'évolution du champ de l'art contemporain telle que la décrit Nathalie Heinich<sup>29</sup>. L'art contemporain repose en effet sur la transgression des frontières ontologiques de l'art telles que le perçoit le sens commun. Les institutions, en acceptant voire en encourageant les transgressions, sont alors au principe d'un « paradoxe permissif » ; elles poussent à une radicalisation des propositions artistiques dont elles édulcorent la transgression en élargissant les limites imparties à l'art, qui ne cessent de reculer à mesure qu'on prétend les outrepasser. Aussi les œuvres provocatrices font-elles l'objet de polémiques et de scandales (la sociologie privilégie dans ce cas le terme d'« affaire »), qui mêlent débats esthétiques et débats éthiques, et qui se caractérisent par une forte polarisation des deux camps.

<sup>25</sup> Voir notamment A. Corbin, « L'agitation dans les théâtres de province sous la Restauration », *Stanford French and Italian Studies*, 35, 1985, repris dans *Le Temps, le désir et l'horreur*, Paris, Aubier, 1991, p. 53-79.

<sup>26</sup> Ernest Pinard, procureur impérial, a requis, la même année 1857, contre *Madame Bovary* (en vain) puis *Les Fleurs du Mal* (avec succès).

<sup>27</sup> En peinture, le scandale ne date pas du Second Empire : dès 1819, Géricault le déchaîne avec son *Radeau de la Méduse*. Mais Manet s'en fait une spécialité avec son *Déjeuner sur l'herbe* (salon de 1863) et son *Olympia* (salon de 1865).

<sup>28</sup> Certains metteurs en scène et performeurs cherchent à aller toujours plus loin dans le nu, le sexuel et le scatologique : Jan Fabre, qui est au cœur du scandale d'Avignon de 2005 (March), ou Angelica Liddell prenant le sexe d'un acteur nu dans sa bouche (*The Scarlet Letter*, 2019), se dénudant pour uriner en public ou dénudant de jeunes femmes obèses pour les interpellier violemment sur leur obésité (*Una costilla sobre la mesa, Padre*, 2020). Il existe sur la question des travaux un peu anciens, comme ceux de K. Toepfer (notamment « Nudity and Textuality in Postmodern Performance », *Performing Arts Journal*, 18, 3, 1996, p. 76-91) mais plusieurs recherches collectives ont abordé cette question récemment, comme le séminaire de recherche « La nudité dans les arts de la scène », dirigé par P. Letessier et A. Moreira da Silva à la Sorbonne Nouvelle.

<sup>29</sup> Voir art. cit. et *op. cit.* Certes, les évolutions esthétiques de l'art contemporain ne peuvent être entièrement assimilées à celles des pratiques théâtrales, mais il y a des points de contact.

Les articles ici réunis permettent de baliser cette évolution qui fait du scandale le possible contrecoup de l'inventivité ou de la nouveauté dramaturgique, et le signe de l'évolution des normes esthétiques, avant de devenir l'un des accompagnements réguliers du régime polémique de l'art. Les *Othello* français de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle choquent par leur excès de spectaculaire et d'horreur (même si l'arme du crime n'était plus l'oreiller mais un classique poignard) si bien que la fin du spectacle est modifiée (Marie). En heurtant les valeurs patriarcales, *Maison de poupée* suscite des condamnations morales et politiques, mais la violence des réactions est en fait aussi largement imputable à une héroïne qui fait éclater les conventions dramatiques en rejetant les différents emplois imposés aux femmes, et donc à une pièce qui propose une manière implicite de faire table rase d'une dramaturgie surannée (Segrestin). Là aussi, la fin de la pièce est réécrite, ou on lui ajoute un épilogue ; en France, des dramaturges reprennent le canevas, mais en donnant à leur héroïne un amant pour étouffer les implications émancipatrices de son départ. L'inventivité dramatique appelle le scandale qui, en retour, devient une garantie de succès tout en lançant un nouveau défi à la créativité<sup>30</sup>. Quant au festival d'Avignon, qui s'est conçu dès l'origine comme une vitrine de l'expérimentation théâtrale et s'est donné pour mission de mettre en débat les normes esthétiques et dramatiques, il a fait du scandale presque une vocation, voire un mode de relance, ou un levier pour développer de nouvelles façons d'impliquer les spectateurs (March).

Certes, les spectateurs d'aujourd'hui sont mithridatisés, habitués qu'ils sont à voir leurs attentes systématiquement déjouées et les normes allègrement transgressées. Mais les spectacles s'ingénient toujours à trouver le moyen de les déstabiliser, notamment en jouant sur les frontières entre réalité et fiction. Ce n'est pas une nouveauté absolue : en annonçant, dans l'épilogue de *The Roaring Girl* (1611), l'apparition sur scène, après la représentation, de Mary Frith, voleuse travestie qui était le modèle de l'héroïne fictive Moll Cutpurse, Dekker et Middleton cumulaient transgression des normes dramatiques (les femmes sont interdites sur scène) et transgression politique (héroïser une criminelle) en donnant des frissons au public (Brailowsky). Les performances d'aujourd'hui vont bien plus loin en brouillant les frontières entre espace public et espace privé, en instituant des lieux de vie ordinaires comme espace de représentation, et en troublant totalement les repères entre vie privée et exposition publique.

Au-delà de ces évolutions au long cours, il est difficile de dégager des constantes. Les scandales présentent en effet une variabilité essentielle puisqu'ils dépendent des conditions de la représentation (lieu, époque, type de public, etc.) et de la capacité des acteurs à transformer le scandaleux en scandale<sup>31</sup>. Le même spectacle

<sup>30</sup> Sur ce nœud entre scandale et création, dont témoignent également la Querelle du *Cid* et la Querelle de *L'École des femmes*, voir J.-M. Hostiou et A. Tadié, *Querelles et création en Europe à l'époque moderne*, Paris, Classiques Garnier, 2019.



connaît des sorts très différents en fonction du public devant lequel il est présenté : la réception des *Tisserands* de Hauptmann (1892) varie selon que le public est bourgeois ou populaire (Silhouette). *Maison de poupée* d'Ibsen (1879) suscite, selon les lieux, des réactions violentes, des édulcorations imposées, ou une relative indifférence (Segrestin). *Sur le concept de visage du Fils de Dieu*, de Castellucci (2011) circule sans histoire en Europe, avant de déchaîner brutalement, à Paris, une interruption violente et des manifestations (March et Lecercle).

Dans la plupart des cas, les scandales sont liés à un réseau de déterminations multiples, d'ordre esthétique, moral ou politique, et ils jouent sur plusieurs tableaux à la fois, sans qu'il soit toujours possible de démêler les diverses causes. Surtout pour les scandales anciens, en général mal documentés. Pour *La Prise de Milet* de Phrynichos (493 avant notre ère), autant l'interdiction est éclatante, autant, pour ses motivations, nous sommes réduits à des hypothèses : elle n'est probablement pas seulement liée à un dysfonctionnement de la mécanique pathétique mais tient également à des considérations politiques (Lecercle). Pour les scandales plus récents, la complexité est plus manifeste encore et plus facile à appréhender : il n'est guère de cas, parmi ceux analysés ici, qui ne réponde à plusieurs motifs imbriqués. Par exemple, le rejet qu'*Othello* suscite en France tient à un faisceau de raisons morales (la mort d'une innocente), poétiques (l'usage d'un oreiller, indigne de la dignité tragique) et politiques : en 1822, une partie du public saisit la représentation de la pièce par une troupe anglaise comme prétexte pour lancer une manifestation anti-britannique, en hurlant « à bas Shakespeare ! c'est un lieutenant de Wellington ! » (Marie).

Si, d'un siècle à l'autre, et d'un pays à l'autre, la dimension politique du scandale est toujours présente, elle ne l'est pas toujours de la même manière. Deux pôles se dégagent, qui définissent un continuum sur lequel les cas se distribuent : d'un côté, le scandale est lié à un spectacle qui introduit une conflictualité politique forte, de l'autre, des affaires auxquelles le théâtre offre un prétexte, voire une plateforme.

Dans certains des cas envisagés ici, la pièce (ou la pratique théâtrale) fait scandale parce qu'elle met en cause les hiérarchies sociales et politiques, ou bien parce qu'elle crée un conflit entre groupes ou entre institutions. *The Roaring Girl* met en scène un personnage qui s'attaque de front au phallocentrisme de la société jacobéenne (Brailowsky), et le départ de Nora constitue un défi lancé au carcan patriarcal (Segrestin). Le théâtre de Tordinona cristallise la tension entre les entrepreneurs, qui développent un théâtre public et répondent ainsi à une demande sociale forte de la part de l'aristocratie, et l'Eglise qui voit son hégémonie menacée (Filippi). *Les Tisserands* s'inscrivent, au moment de leur création, dans une

---

<sup>31</sup> Sur ce point, voir H. Rayner, *Dynamique du scandale. De l'affaire Dreyfus à Clearstream*, Le Cavalier bleu, 2007, et notre introduction aux actes *Théâtre et Scandale* sur le site fabula.

relation conflictuelle à un pouvoir qui abuse des organes de censure ; puis, d'un siècle à l'autre, la représentation d'un collectif politique exclu et des injustices sociales face à des spectateurs bourgeois porte la contradiction dans le public et dans la société (Silhouette).

Avec *La Vie de Galilée*, mise en scène par Strehler en 1963, au Piccolo Teatro de Milan, on a affaire à un cas plus complexe. Le spectacle fait scandale par ses attaques contre l'Église, et notamment par une procession parodique. Il réactive ainsi le conflit entre valeurs laïques et valeurs chrétiennes qui est au centre de la vie politique italienne. Mais le scandale est surdéterminé par une situation politique particulière : le conflit interne à la démocratie chrétienne entre les tenants de l'ouverture à gauche (ce qui deviendra le « compromis historique ») et ses adversaires. Du coup, les tensions politiques jouent de deux façons. En choquant les catholiques plus traditionnalistes, le spectacle suscite une réaction de rejet à la fois religieuse et politique qui aboutit à une demande de censure. Mais en retour il est instrumentalisé à des fins politiciennes : il est utilisé par les traditionnalistes comme preuve que l'ouverture à gauche est suicidaire, car c'est une démission idéologique et un jeu de dupes qui amène inévitablement à sacrifier les valeurs chrétiennes. Grâce au scandale, Milan devient le terrain d'expérimentation du changement d'orientation du parti démocrate-chrétien dominant (Gusman). Le cas est donc mixte. Le spectacle a un impact politique direct, mais il déclenche aussi une réaction indirecte : on ne réagit pas seulement à un spectacle délictueux pour faire cesser un dommage, on saisit une occasion de faire avancer une cause qui est étrangère au spectacle. Le théâtre peut devenir, dès lors, un prétexte, comme il le fut lors de l'affaire Castellucci (Lecerle). Ce faisant, le scandale engage une dynamique paradoxale, car il est légitimant aussi bien pour les attaquants – qui posent en défenseurs patentés des valeurs dont ils se réclament – que pour les attaqués qui se voient confirmés comme artistes d'avant-garde ou comme héros de la liberté culturelle. Du coup, le scandale est une épreuve de force dont le théâtre peut sortir renforcé. Ainsi à Milan en 1963, si le scandale a montré la fragilité d'un théâtre public soumis aux pressions de la municipalité qui gère sans véritable corps intermédiaire capable de protéger l'autonomie artistique, la politique de Strehler est cependant légitimée car, non content de maintenir son spectacle-phare, le Piccolo obtient le doublement de sa subvention municipale. (Gusman).

Depuis une dizaine d'années, il semble que tout se passe comme si le théâtre était sur la défensive, comme si ce n'était plus lui qui, intervenant dans le champ politique et social, le poussait à réagir par ses hardiesses formelles ou ses provocations, mais que c'était ce champ qui le plus souvent rétroagissait sur lui et qui le questionnait, notamment quand, comme dans les dernières affaires, l'opposition n'émane plus de groupes intégristes d'extrême-droite, mais de militants

antiracistes. Les travaux qui portent sur ces récentes controverses (par exemple : *Golgota Picnic* de Rodrigo García [2011], *Exhibit B* de Brett Bailey [2014], *FEAR* de Falk Richter [2015], *Kanata* de Robert Lepage [2018], *Les Suppliantes* dans la mise en scène de Philippe Brunet [2019]...) n'en sont encore qu'à leurs débuts, plusieurs disciplines s'en emparent d'ailleurs, et l'on se contentera ici de formuler quelques remarques<sup>32</sup>. Elles prennent tout d'abord une forme nouvelle en raison du développement des conflits sur les réseaux sociaux, qui amplifient les positions, mobilisent très rapidement, et portent une critique sur le traitement médiatique reçu par telle ou telle affaire. Ces scandales posent ensuite des questions au droit et mettent à l'épreuve les catégories juridiques<sup>33</sup>. En raison des modalités d'action adoptées (appel au boycott, désordre et interruption lors des représentations, manifestations débouchant parfois sur une suspension préfectorale pour trouble à l'ordre public, demande d'interdiction auprès de la justice, etc.), nombre de ces affaires rencontrent la question de la liberté de création et font porter le débat sur l'éventuelle censure entraînée par ces perturbations<sup>34</sup>. Elles posent également la question de la représentation des minorités et croisent la polémique sur l'appropriation culturelle. Elles intéressent les spécialistes du théâtre car, en mettant en cause ces spectacles, elles interrogent les logiques institutionnelles et les pratiques de production culturelle et invitent à réfléchir sur les publics qu'ils construisent et sur le statut de la fiction dramatique. Aux chercheurs, aux associations militantes et aux associations professionnelles d'artistes et de gestionnaires d'institutions culturelles de se saisir de ces questions. C'est d'autant plus nécessaire que ce type de conflit gagne tous les arts et tous les continents<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Les articles suivants, rassemblés dans les actes en ligne de *Théâtre et Scandale*, traitent d'affaires récentes : S. Arlaud, « Scénographes du scandale. De Heiner Müller à Hans Neuenfels, Falk Richter et Frank Castorf, questions de représentations » ; J. Sarfati-Lanter, « "Pays de la musique et des chevaux blancs" : Elfriede Jelinek, Thomas Bernhard et le public autrichien » ; E. Viain, « Le scandale du *blackface* sur les scènes de théâtre : le nouveau regard des publics contemporains en Allemagne, en France et en Angleterre ». Ces affaires ont été abordées dans le colloque « Le scandale de théâtre » (Tokyo, 19-20 octobre 2019), H. Ogura, F. Lecerclé et C. Thouret (dir), dont les actes sont à paraître. Elles le seront aussi dans le colloque « Scènes politiques d'aujourd'hui : penser les controverses théâtrales », organisé par M. Cervulle et B. Hamidi-Kim, qui devait se dérouler les 8-9-10 avril 2020 à l'université Paris 8 et qui est reporté en 2021.

<sup>33</sup> Le droit, du reste, évolue : c'est en 2016 que la notion de « liberté de création », distincte de la « liberté d'expression » est entrée dans la loi française.

<sup>34</sup> Voir, pour des positions contrastées, le « guide pratique » de l'Observatoire de la Liberté de Création, *L'œuvre face à ses censeurs*, A. Tricoire, D. Véron, J. Lageira (dir.), s.l., La Scène, 2020 ; et B. Hamidi-Kim, *Pour une liberté de création partagée par tous*, AOC, revue électronique, 03 mai 2019.

<sup>35</sup> Voir les rapports établis par des associations d'artistes et de gestionnaires culturels, comme *The State of Artistic Freedom*, Freemuse, s.l., 2018, et la réflexion sur les moyens de prévenir et désamorcer les conflits développée dans *Smart Tactics. Curating Difficult Content*, New York, National Coalition Against Censorship, 2018.

## PLAN

---

## AUTEURS

---

François Lecercle

[Voir ses autres contributions](#)

Clotilde Thouret

[Voir ses autres contributions](#)