

Le principe du roman policier (genre dont le succès auprès des lecteurs ne se dément pas) consiste à inventer des crimes énigmatiques, apparemment insolubles, qui mettent les forces de police en échec, de façon à révéler l'intelligence et la force de caractère d'un enquêteur différent des autres – Hercule Poirot ou Miss Marple chez Agatha Christie –, qui parviendra, en usant de méthodes souvent atypiques, à combler les manques de ses homologues, pour rétablir la vérité et la justice par des voies inhabituelles. Or, ce que fait la narration romanesque en forgeant des crimes mystérieux, le théâtre le ferait aussi, du côté du droit, par la mise en scène des conflits juridiques et des brèches qu'ils créent dans la vie en commun, si l'on en croit le chercheur Christian Biet : « [L]e théâtre crée des cas fictionnels problématiques qui, figurant les failles du droit, trouvent des conduites possibles pour résorber les abcès [...]. Ainsi, la littérature (théâtrale) s'introduit dans les lacunes du droit et examine les désordres sociaux pour les peindre et en évaluer les enjeux, [...] ou pour faire en sorte que le désordre du monde se transforme providentiellement en tableau pacifique et légitime » (« Le droit dans la littérature. La scène théâtrale du XVII^e siècle et la mise en scène du droit », *Clio@Themis*, n°7, 2014.) À travers les crises représentées sur scène, l'art théâtral ferait donc apparaître les limites de la loi, c'est-à-dire les situations où on peine à l'appliquer ou à s'y conformer. La justice, au sein de l'intrigue fictive, serait mise en défaut, ce qui se traduirait par une désorganisation du groupe, révélatrice d'un chaos plus vaste menaçant l'espèce humaine (le « désordre du monde »). Mais ce trouble serait le plus souvent une épreuve passagère permettant de forger des solutions, une nouvelle compréhension du droit, une *jurisprudence*, pourrait-on dire. Ainsi, les creux et les vides du système juridique seraient peu à peu comblés pour arriver à une fin heureuse, à la manière d'un dénouement de comédie (ce qu'évoque l'expression « tableau pacifique et légitime ») : le « monde » serait remis en bon ordre.

Un tel jugement nous invite à rechercher, dans les œuvres théâtrales, les enjeux juridiques de l'intrigue et la façon dont l'affrontement sur le terrain du droit permet de rétablir un équilibre final. Mais cette fonction constructive conférée à l'art théâtral par Christian Biet, cette capacité à restaurer une justice, pourrait être comprise en un sens trop optimiste, consensuel, qui ne ferait peut-être pas l'unanimité parmi les dramaturges, de même que la trajectoire décrite qui mènerait le drame à un apaisement ou à un soulagement. Il conviendra, dès lors, d'examiner la question suivante : la crise ouverte par le spectacle théâtral lorsqu'il nous fait éprouver les limites de la loi humaine est-elle simplement une douleur passagère, qui permet d'enfanter un ordre plus juste ?

Certes, une majorité de pièces sont construites selon un schéma qui nous fait passer de la crise à sa résolution, pour aboutir à un accord final qui produit l'équivalent d'un d'une décision juridique, tranchant un conflit de droit pour rétablir l'ordre : nous le

verrons en I^{ère} partie. Cependant, on aurait tort de sous-estimer l'intérêt des dramaturges pour ce chaos libérateur de désirs, qu'ils peuvent se donner mission de susciter avant tout, comme pour desserrer l'étau des normes existantes : ce sera l'objet de la II^e partie. L'entreprise de rétablir la justice sur scène ne va donc pas de soi, car elle met aux prises des opinions et des discours qui ont eux-mêmes un potentiel trompeur ou chaotique : telle sera l'hypothèse qui guidera la III^e partie.

[Pistes de discussion. Principaux termes à discuter : « résorber les abcès » + « transforme providentiellement en tableau pacifique et légitime ». Ces expressions apportent une réponse aux « failles du droit », « lacunes du droit » et « désordre du monde ».

=> le théâtre ne peut-il avoir pour mission de semer un chaos libérateur, sans tendre nécessairement vers une résolution ? « Crever l'abcès » avant tout, plutôt que de le « résorber » ?

=> l'invention d'une « conduite » permettant de rétablir le droit se fait-elle de façon plus ou moins naturelle, miraculeuse ? Cet effort de trouver de nouvelles règles ne peut-il lui-même prendre un tour chaotique, déstabilisant ? Ne peut-on verser dans une injustice encore plus dangereuse en voulant remédier au désordre ?]

I. De la crise à la résolution

Le conflit inhérent au drame théâtral se traduit souvent par un cycle de violences qu'il s'agit d'interrompre : l'avancée de l'intrigue peut être vue alors comme un effort vers le rétablissement de la paix et le triomphe des forces vitales sur les pulsions mortifères.

- Dans *Le Cid* (1637), Corneille nous mène du trouble qui culmine dans la scène III, 4 au dénouement heureux à l'acte V grâce à l'intervention d'une justice royale qui brise le cycle de vengeances et produit un compromis juridique libérateur : une fin heureuse qui nous fait passer de la tragédie à la tragicomédie.

Il est rare que le crime ou les abus représentés ne trouvent pas leur punition au dénouement du spectacle, d'une façon plus ou moins miraculeuse.

- Intervention providentielle de la Statue du Commandeur, qui entraîne Dom Juan en enfer, à la fin de la comédie de Molière (1665). On a l'impression de retrouver l'artifice antique du *deus ex machina*.

Même quand la fin de la pièce est malheureuse, notamment en tragédie, le drame aura permis de nous confronter, à travers l'exemple des personnages, à la dure réalité d'une Loi que nous tenions à ignorer.

- Racine construit sa pièce *Bérénice* (1670) autour de la dure loi de Rome à laquelle le nouvel empereur et son amante ne peuvent se dérober – « La rigueur de ses lois m'épouvante pour vous » (Phénice à Bérénice, I, 5). Illusion : « Le temps n'est plus, Phénice, où je pouvais trembler ! » L'avancée de l'intrigue conduit l'héroïne à se débarrasser de ses faux-semblants. Même prise de conscience chez l'empereur dans la consultation de Paulin à la scène II, 2.

Mais en insistant à ce point sur le rétablissement final de l'harmonie, on risque de considérer la transgression représentée sur scène (crime, violence, insolence *etc.*) comme un simple accident ou une déviance à corriger. Or, cette énergie illicite ou immorale qui alimente le chaos n'est-elle pas une force motrice recherchée par les dramaturges ? Ne répond-elle pas à un profond besoin de liberté, le besoin d'affirmer la différence entre les lois qui régissent notre vie ordinaire et le monde hors-la-loi (*lawless*) qui s'ouvre par la magie de la fiction ?

II. Mais ne pas minorer l'énergie libératrice du chaos : une expérience théâtrale où l'on s'affranchit des règles ordinaires (les « failles du droit » ont donc un intérêt en soi).

La crise représentée ne se contente pas de nous offrir un embarras à résoudre ; elle permet aussi de révéler des tendances humaines d'ordinaire inavouées, désirs, appétits et passions rétifs à l'ordre social, pour nous permettre de leur faire une place dans notre vie, en les acceptant plutôt que de les censurer.

- Faire une place à Dionysos dans *Les Bacchantes* (-405) d'Euripide.

Ainsi, le mal ou la cruauté qui s'expriment sur scène ne sont pas simplement des crimes à châtier par un surcroît de justice, mais peuvent apparaître, aux yeux de certains dramaturges, comme la voie d'accès à une dimension supérieure, qui serait de l'ordre du sublime ou du sacré.

- Le « théâtre de la cruauté » d'Artaud. Le *Caligula* (1946) de Camus met en scène le mal comme une quête d'absolu, et l'empereur tyrannique en génie sombre et tourmenté, double obscur de l'artiste.

La scène figure dès lors un espace marginal, zone grise ou zone de non-droit, mais ce n'est pas toujours pour que le droit y soit restauré au plus tôt : au contraire, ce peut être pour profiter de ce que l'éloignement de la Loi nous permet de comprendre sur la complexité des êtres humains.

- Chez Koltès, *Dans la solitude des champs de coton* (1986), l'espace interlope du trafic peut être le lieu où se révèlent, hors du contrôle de la loi, les combinaisons complexes du désir et du besoin, de l'offre et de la demande, du manque et de la possession : dans le deal comme parfois dans la « drague » (véritable notion théâtrale pour Koltès), « la seule frontière qui existe est celle entre l'acheteur et le vendeur, mais incertaine, tous deux possédant le désir et l'objet du désir, à la fois creux et saillie » (p. 11-12).

Puisque l'on a fait place à cette ambition proprement théâtrale d'échapper aux contraintes de la vie encadrée par une législation connue, on peut s'interroger sur l'innovation sociale et juridique à l'œuvre dans les pièces : les « conduites » nouvelles qui s'inventent au fil du spectacle pour tirer les conclusions de la crise apparaissent-elles toujours comme fiables ? Sont-elles le produit d'un réflexe d'adaptation qui permet aux humains de trouver une issue à leurs maux ?

III. Et prendre la mesure de la clairvoyance à avoir pour ne pas faire empirer l'injustice en voulant la résoudre.

On peut affirmer que les crises engendrent naturellement un regain de sagesse pour trouver des solutions, mais encore faut-il se méfier des discours qui prétendent rétablir l'ordre immédiatement, car ils peuvent participer eux-mêmes de « l'abcès » social à soigner, surtout quand ils se révèlent aveugle aux vraies causes du désordre – et les dramaturges excellent à mettre en voix cette tentation de la solutions hâtives.

- Le comique ambigu de la scène d'ouverture du *Tartuffe* (1664), où Madame Pernelle nous fait rire en reprenant les défauts de tous les autres personnages : elle souligne la dérive d'une maison sens-dessus-dessous qui devient, selon une expression proverbiale, « la cour du Roi Pétaut » ; mais sa propre soif de perfection morale et son autoritarisme sont le reflet de la crise elle-même, car elle partage la folie de son fils Orgon qui a donné le pouvoir à un imposteur dans son foyer. La polyphonie de cette scène, où tous les personnages hostiles à Tartuffe forment un véritable chœur, nous met justement face au besoin de savoir si celle qui parle le plus haut parle forcément le plus juste.

L'essentiel ne serait donc pas de repérer l'injustice en tant que telle, mais de comprendre à quel moment il faut intervenir pour l'enrayer.

- Chez Brecht, dans *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* (1959, composition 1941), la dimension narrative et distanciée du spectacle vise à redonner au public la conscience claire que les « failles du droit » permettant aux criminels de prendre le pouvoir en instrumentalisant le besoin de justice (référence à l'incendie du Reichstag et au procès fallacieux qui s'ensuivit, tableaux 7 à 9) ne sont pas inévitables – on peut résister pour rétablir un ordre plus authentique que celui que promettent les dirigeants autoritaires. Dans *l'Antigone* (1944) d'Anouilh, la force sacrificielle de « dire non » s'oppose à une justice officielle (les lois écrites, le décret promulgué par Créon) qui semble aggraver la crise morale et politique qu'elle prétend résoudre.

Le théâtre nous conduirait donc à prendre conscience que l'invention d'un nouvel ordre social plus juste ne peut se faire par une simple expulsion des facteurs d'injustice, mais qu'elle est elle-même un processus incertain et désordonné (ce qui n'implique pas de renoncer au désir d'améliorer le monde).

- Dans la comédie *Tumultes* (2015) de Marion Aubert, comme dans le drame *Lorenzaccio* (1834) de Musset, le rêve d'instaurer un nouveau monde par un coup d'éclat fondateur produit un nouveau désordre plutôt qu'une harmonie retrouvée. Les tâtonnements des comédiens utopistes imaginés par Aubert donnent l'exemple même de « conduites » nouvelles qui n'offrent pas de véritable résolution à la complexité des désirs humains qui traversent le groupe. Le coût à payer pour faire la révolution paraît exorbitant, mais « l'élan » de renouveau des personnages paraît néanmoins ne pas devoir rester sans suites.