

REVUE JURIDIQUE DE LA SORBONNE  
*SORBONNE LAW REVIEW*

*n° 8*  
*décembre 2023*



# TABLE DES MATIÈRES

## DOSSIER :

### LE DROIT EN SPECTACLE \_\_\_\_\_ 9

#### PARTIE 1.

#### LE DROIT COMME OBJET DE SPECTACLE \_\_\_\_\_ 11

#### Avant-propos \_\_\_\_\_ 13

Julie DE GUILHEM, Tannaz GHOLIZADEH et Tatiana KOZLOVSKY

#### 1. Le Droit peut-il être un spectacle ? \_\_\_\_\_ 15

Valérie Laure BENABOU

#### 2. La justice en procès \_\_\_\_\_ 29

Maya ROS Y BLASCO

#### 3. Réalisme et vraisemblance du procès dans le théâtre du premier âge classique (1640-1670) \_\_\_\_\_ 53

Romain DUBOS

#### 4. Identification et mobilisation de la rhétorique shakespearienne du pouvoir au sein de l'appareil réflexif juridique \_\_\_\_\_ 71

Abraham LE GUEN

#### 5. Droit et Théâtre : miroirs \_\_\_\_\_ 89

Sylvin BRANIER-RENAULT

#### 6. Les procès fictifs : usages artistiques et sociaux du procès dans la cité \_\_\_\_\_ 109

Nathalie GOEDERT

Ninon MAILLARD

#### 7. Le spectacle de la justice dans les séries judiciaires télévisées \_\_\_\_\_ 135

Barbara VILLEZ

#### PARTIE 2.

#### LE DROIT COMME SOURCE DE SPECTACLE \_\_\_\_\_ 149

#### 8. Le costume et le droit \_\_\_\_\_ 151

Julie MATTIUSSI

<b>9. Transparence de la justice et spectacle</b> _____	<b>163</b>
Emmanuel JEULAND et Kenneth KPONOU	
I.- L'absence des acteurs du procès civil_____	<b>167</b>
Kenneth KPONOU	
II.- La diffusion des audiences et la question du spectacle_____	<b>179</b>
Par Emmanuel JEULAND	
<b>10. Le Tribunal international Monsanto : une tribune à l'appel de l'évolution du droit</b> _____	<b>193</b>
Joris FONTAINE	
<b>11. Entre République et religion, une approche politique des cérémonies familiales</b> _____	<b>205</b>
Martin BAUX DUPUY Rébecca DEMOULE	
<b>12. JOP 2024 : ne pas gâcher la fête ?</b> _____	<b>217</b>
Florence BELLIVIER Antonin GUILLARD	
<b>13. La loi relative aux influenceurs : spectacle(s) et réseaux sociaux</b> _____	<b>233</b>
Tatiana KOZLOVSKY Robin PLIQUE	

## **DOSSIER :**

### **LA LIBERTÉ D'EXPRESSION ET DE LA PRESSE**\_\_\_\_**253**

<b>La liberté d'expression et de la presse</b> _____	<b>255</b>
Jonas KNETSCH	
<b>La liberté d'expression, un droit constitutionnel</b> _____	<b>257</b>
Khalil FENDRI	
<b>La liberté d'expression de l'universitaire</b> _____	<b>269</b>
Xavier DUPRÉ DE BOULOIS	
<b>Liberté d'expression et responsabilité civile</b> _____	<b>281</b>
Patrice JOURDAIN	
<b>Les abus de la liberté d'expression et la responsabilité civile</b> _____	<b>291</b>
Sami JERBI	

<b>Liberté d'expression et cessation de l'illicite</b> _____	<b>319</b>
Jonas KNETSCH	
<b>La protection de la liberté d'expression dans le domaine de l'art : l'exemple du <i>street art</i></b> _____	<b>331</b>
Marine RANOUIL	
<b>Réflexions sur la liberté d'expression à partir de l'arrêt rendu par la Cour de cassation tunisienne n° 6096 du 4 décembre 2014</b> _____	<b>339</b>
Salma ABID-MNIF	
<b>La liberté d'expression en droit international privé</b> _____	<b>357</b>
Salma TRIKI	

# Droit et Théâtre : miroirs<sup>1</sup>

**Sylvin BRANIER-RENAULT**

*Doctorant en droit privé*  
*Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne*

**Résumé :** Si le droit et le théâtre ont en commun d'être des miroirs plus ou moins déformants de la *polis*, ils se distinguent quant à leur structure, leur matérialité et leur nature. Par ailleurs, droit et théâtre se nourrissent mutuellement. On s'intéressera en particulier, à partir d'un corpus varié, à la fonction dramatique de l'évocation du droit, c'est-à-dire au théâtre comme miroir du droit.

**Mots-clefs :** Droit et littérature, théorie du droit, théâtre

**Abstract:** *While law and theater share the common feature of being more or less distorting mirrors of the polis, they differ in structure, materiality and nature. At the same time, law and theater are mutually nourishing. Using a varied corpus, we'll be looking in particular at the dramatic function of the evocation of law, i.e. at theater as a mirror of law.*

**Keywords:** *Law and literature, law theory, drama*

À Anne-Marie, Dominique et Jeff,  
Enfants de la Commune

1. À l'évocation d'une relation entre droit et théâtre, l'on peut songer à différentes directions. La première, qui n'est pas la plus naturelle, est de considérer que le droit constitue une forme de théâtre ; il a son lieu – le Palais –, ses acteurs – les gens du droit –, ses intrigues – qui se comptent au nombre des instances<sup>2</sup>. Le Droit est un mouvement, un ensemble de signes, qui possède sa symbolique, son langage

---

<sup>1</sup> Nous avons pris le parti d'évoquer des œuvres de toutes époques mais d'insister sur des pièces modernes et contemporaines dont on ne peut avancer qu'elles soient particulièrement connues. Il ne faut pas y voir un excès de snobisme mais plutôt une invitation à la découverte, une volonté de partager notre passion au-delà du corpus « classique ». Cela emporte sans doute des conséquences sur le propos ; nous les assumons pleinement.

<sup>2</sup> A. SÉRIAUX, *Le droit comme langage*, LexisNexis, 2020, p. 53-54, n° 34.

et ses rituels propres, si bien que l'on pourrait, dans cette perspective, examiner le « fond théâtral des choses institutionnelles<sup>3</sup> ».

2. La deuxième direction, plus technique, tend à considérer le théâtre comme objet juridique, par le truchement des contrats spéciaux, des statuts particuliers (qui du régime fiscal de l'intermittent, qui du statut social de l'enfant artiste) et, surtout, du droit d'auteur et des droits voisins<sup>4</sup>. C'est également envisager le droit au secours du théâtre quand il est victime de la censure des bons sentiments<sup>5</sup>.

Suivant la même direction mais un autre chemin, le théâtre – non comme institution ou secteur d'activité mais matière – peut également faire l'objet d'une analyse juridique<sup>6</sup>. Pareille analyse se heurte toutefois à quelque artificialité.

Par ailleurs, il est frappant de remarquer que la mobilisation du théâtre par les juristes est doublement limitée. Essentiellement évoquée dans l'enseignement de l'introduction au droit pour inviter à la réflexion sur le Juste, l'analyse juridique du théâtre se focalise encore sur la représentation du procès pénal, voire la figure du juge<sup>7</sup>. Au surplus, elle s'aventure rarement au-delà du théâtre occidental<sup>8</sup>, l'observation valant également pour le droit.

3. On peut inverser cette perspective, c'est la troisième direction, et penser le droit comme objet du théâtre, le droit saisi par le théâtre. Pour le dire autrement, comment le théâtre représente-t-il le droit ? C'est dans cette vue que la figure commode de la psyché intervient.

<sup>3</sup> P. LEGENDRE, *Leçons VII. Le désir politique de Dieu. Étude sur les montages juridiques de l'État du Droit*, Paris, Fayard, 2005, p. 54.

<sup>4</sup> Citons dans cette perspective le colloque « Droit(s) et spectacle vivant » organisé par C. AURÉRIN, G. GOFFAUX CALLEBAUT et D. GUÉVEL, et qui s'est tenu le 19 novembre 2021. *Adde* M. VIVANT, J.-M. BRUGUIÈRE, N. MALLET-POUJOL (dir.), *Quels droits pour les artistes du spectacle ?*, Dalloz, coll. « Thèmes et commentaires », 2009.

<sup>5</sup> On pense, en particulier, aux polémiques dont fit l'objet Ariane MNOUCHKINE quand elle prit la défense de Robert LEPAGE, accusé d'appropriation culturelle à l'occasion de sa pièce *Kanata*, ou encore lorsqu'elle s'opposa à la censure identitaire d'une représentation des *Suppliantes* en Sorbonne, où des militants virent un « blackface » dans des masques antiques. V., pour un regard juridique sur l'œuvre de MNOUCHKINE, E. SAULNIER-CASSIA, « Le Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine, un théâtre humaniste utopique sous les auspices de la devise républicaine », *Rev. droit et littérature*, 2022, n° 6, p. 399.

<sup>6</sup> *Comp.*, en matière de contes, M. RANOUIL, N. DISSAUX (dir.), *Analyse juridique des contes de fées*, Dalloz, 2018.

<sup>7</sup> V. en ce sens, M. REVERDY, « La figure du juge dans le théâtre d'Eschyle et de Corneille – l'anti-tyran », in R. CABRILLAC (dir.), *Les figures du juge à travers les créations artistiques*, Dalloz, coll. « Thèmes et commentaires », 2023, p. 103 ; G. SOULIER, « Le théâtre et le procès », *Droit et Société* 1991, n° 17-18, p. 9 ; C. LECHEVALIER, « La naissance de la justice en débat : représentations contemporaines du procès d'Oreste », *Criminocorpus*, 2012, n° 2, [en ligne : <http://journals.openedition.org.ezpaarse.univ-parisi.fr/criminocorpus/2198>].

<sup>8</sup> Le corpus est connu : l'*Orestie* d'ESCHYLE, en particulier son troisième volet, *Les Euménides*, *Horace* et *Cinna* de CORNEILLE, ou encore l'*Antigone* de SOPHOCLE.

Droit et théâtre entretiennent des liens profonds qui puisent leur source dans le rapport de ces arts avec la *polis*. Pour paraphraser Stendhal, droit et théâtre « sont des miroirs qui se promène[ent] sur une grande route ; tantôt reflèt[ent]-il[s] à vos yeux l'azur des cieus, tantôt la fange des bourniers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral ! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le bournier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le bournier se former<sup>9</sup> ».

Ce sera notre premier axe de réflexion : le droit et le théâtre comme miroirs de la Cité (I.). Mieux encore, le théâtre se révèle être un miroir du droit. Mais un miroir tantôt cruel, tantôt infidèle, souvent déformant. Ce sera notre second axe : la représentation du droit par le théâtre (II.)

## I.- Droit et Théâtre : miroirs de la Cité

Théâtre et droit sont des miroirs de la Cité. Mais en même temps qu'ils reflètent l'image de celle qui s'y mire, ils en façonnent une autre, selon leurs règles propres (A.). Toutefois, si la figure du miroir permet la comparaison, elle ne postule pas une identité et autorise, au contraire, des dissemblances (B).

### A.- Ressemblances

4. La comparaison du droit et du théâtre est aisée voire trop évidente et repose souvent sur des jeux mi-polysémiques mi-métaphoriques<sup>10</sup>.

Ainsi la notion de personne juridique provient-elle certainement de la *persona*, le masque, qui avait, on l'oublie trop souvent, une utilité technique dans le théâtre grec antique, en ce qu'il servait de caisse de résonance<sup>11</sup>.

Autre zone de contact, le centre de gravité de la tragédie latine, contrairement à la tragédie grecque, était moins l'*hybris* (c'est-à-dire l'excès, la démesure, qui conduit le héros à commettre une faute au regard des lois de la Cité) que le *nefas*, soit un crime contre les lois naturelles fondamentales, prenant sa source dans un *dolor* (une souffrance excessive) provoquant un état de *furor* (perte de toute mesure). Or, le droit romain connaissait la catégorie du *furor*, lequel rendait irresponsable l'auteur d'un crime commis alors qu'il n'était pas maître de sa personne. À la différence du droit, où l'incapacité est ponctuelle et passagère, le *nefas* dramatique constitue un point de non-retour pour le héros<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, Garnier, II, XIX, p. 357.

<sup>10</sup> G. SOULIER, *loc. cit.*, n° 1.

<sup>11</sup> A. VIALA, *Histoire du théâtre*, 5<sup>e</sup> éd., PUF, coll. « Que sais-je ? », 2017, p. 14.

<sup>12</sup> A. VIALA, *op. cit.*, p. 24 et s.

5. La comparaison est entretenue par l'idée que théâtre et droit sont des actes de langage<sup>13</sup>. L'axe linguistique se heurte cependant à la critique de l'ethnocentrisme et trahit un intérêt pour le seul théâtre occidental moderne, forme théâtrale qui, selon Artaud, serait enfermée dans le texte, dans la narration psychologique et évincerait la part plastique et physique, par opposition au théâtre oriental, balinais en particulier, forme totale et organique où se met en branle un « état d'avant le langage [...] qui peut choisir son langage : musique, gestes, mouvements, mots<sup>14</sup> ».

L'assertion d'Artaud doit être mise en perspective avec une intuition de Foucault selon lequel le langage, dans les cultures indo-européennes :

« fait naître cet autre soupçon : qu'il déborde en quelque sorte sa forme proprement verbale, et qu'il y a bien d'autres choses au monde qui parlent, et qui ne sont pas du langage. Après tout, il se pourrait que la nature, la mer, le bruissement des arbres, les animaux, les visages, les masques, les couteaux en croix, tout cela parle ; peut-être y a-t-il du langage s'articulant d'une manière qui ne serait pas verbale. Ce serait, si vous voulez, très grossièrement, le *semaïnon* des Grecs<sup>15</sup> ».

Dans cette perspective, Marie Reverdy note très justement que l'analyse serait davantage fertile en changeant de focale : au caractère cérémonial de la parole (qui limite la comparaison au théâtre et au procès) il faudrait préférer le prisme de l'*agôn*, dont la double fonction – la confrontation, qui suppose un arbitrage, la représentation, qui suppose un public – autorise une comparaison entre droit et dramaturgie<sup>16</sup>.

Plus avant, il convient de relever que théâtre et droit ont en commun une fonction politique (1.) assise sur la performativité (2.).

## 1.- Fonction politique

6. À l'instar du droit, le théâtre est consubstantiellement politique. Politique, en ce qu'il est un espace de socialisation inscrit lui-même dans la Cité, il l'est encore par son objet. Et quelque part, il est politique « malgré lui<sup>17</sup> ». Aussi ne saurait-il être réduit à celle-ci, sans quoi sa dimension esthétique serait masquée (à l'inverse, le théâtre n'est jamais que pur esthétisme).

<sup>13</sup> En ce sens, la science du droit serait un « *métalangage, car elle a pour objet le droit, qui est lui-même un langage* » (M. TROPER, *La philosophie du droit*, PUF, 5<sup>e</sup> éd., 2018, p. 26).

<sup>14</sup> A. ARTAUD, *Le théâtre et son double* [1964], Gallimard, 1985, p. 94.

<sup>15</sup> M. FOUCAULT, « Nietzsche, Freud, Marx », in G. DELEUZE (dir.) *Cahiers de Royaumont. Nietzsche*, t. VI, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 183. Pour la citation présente : D. DEFERT et F. EWALD (dir.), *Michel Foucault. Dits et écrits.*, t. I, 1954-1975, Gallimard, 2001, p. 592, spéc. p. 593.

<sup>16</sup> M. REVERDY, *loc. cit.*, p. 103-104.

<sup>17</sup> O. NEVEUX, « Le théâtre est délaissé par les élites », *Le Monde*, 9 juill. 2019, p. 28 : « Le théâtre est en partie saisi dans des enjeux politiques. Il prend place dans un présent inégalitaire, dans des rapports de force, il produit lui-même des rapports d'exclusion et de domination. Le théâtre est aussi un lieu où des salariés souffrent. Il est traversé par des luttes. Il manipule des mots, il expose des corps, il produit des représentations. C'est une pratique sociale. Bref, en un sens, il est politique malgré lui ».



Ainsi la tragédie grecque antique a-t-elle une portée civique, politique. D'une part car elle se fonde sur un passé collectif tant historique que mythologique<sup>18</sup>, d'autre part car elle met en scène les pulsions profondes de l'homme – et tend par là à le purger de ses vices – et invite dans le même temps à interroger le fondement des lois humaines ; on devine ici la *catharsis*, dont on trouve une esquisse théorique chez Aristote (*Poétique*) et qui sera condamnée par Platon (*La République*) et plus tard, par Augustin d'Hippone, qui inspirera lui-même les jansénistes.

7. Naturellement, la fonction politique du théâtre n'est pas propre aux temps antiques, ainsi des passions médiévales qui, sur fond religieux célébraient la communauté urbaine et exaltaient des figures historiques<sup>19</sup>. L'objectif de paix sociale, commune au droit et au théâtre, n'est pas même propre à l'Occident. Aussi la palabre subsaharienne – *tsang* chez les Bamilékés, *gacaca* dans l'Afrique des Grands lacs – constitue-t-elle un *medium* théâtral, ritualisé, permettant l'exposition et, par la même occasion, le règlement de litiges civils<sup>20</sup>. Exercée selon des rites réglés<sup>21</sup> et dans un lieu dédié, tantôt une case, tantôt sous un arbre (le baobab tenant lieu de chêne), elle a pour vocation essentielle le maintien de la paix sociale<sup>22</sup>.

Mieux, le théâtre constitue un outil politique, que cela soit dans le sens de la contestation du pouvoir étatique (on songe à Sartre, Anouilh, Montherlant, Brecht ou Mnouchkine et Cixous) ou de celui de l'instrumentalisation par ce dernier. En témoigne, du XVI<sup>ème</sup> au XVIII<sup>ème</sup> siècles, la pratique des entrées royales dans les villes de province ou du ballet de cour, qui entendaient célébrer le monarque et affirmer l'unité des gens de Versailles.

<sup>18</sup> A. VIALA, *op. cit.*, p. 16.

<sup>19</sup> Pour exemple, le *Mystère du siège d'Orléans*, passion du milieu du XV<sup>ème</sup> siècle, dont la paternité peut être attribuée à F. GUESSARD et E. DE CERTAIN, exaltait la figure de Jeanne d'Arc (signification religieuse) et exposait une ferme fidélité à la monarchie française ; œuvre citée par A. VIALA, *op. cit.*, p. 36-37.

<sup>20</sup> V. sur la question, J.-G. BIDIMA, *La Palabre. Une juridiction de la parole*, Michalon, 1997 ; J. CHEVRIER, *L'arbre à palabres*, Hatier, 2005 ; T. BAH, « Les mécanismes traditionnels de prévention et de résolution des conflits en Afrique noire », in T. BAH, D. KONATE, A. MOUSSA IYE, Ph. NTAHOMBAYE, *Les fondements endogènes d'une culture de la paix en Afrique : mécanismes traditionnels et de résolution des conflits*, UNESCO, 1999. Plus largement, v. B. NATOÏNGAR, *Valeurs démocratiques et dialogue social : enjeux et analyse des cas contemporains en Afrique francophone*, th. Paris 1, 2022.

<sup>21</sup> V., visant la palabre africaine comme forme de « procéduralité », D. TERRÉ, *Les questions morales du droit*, PUF, 2007, p. 228.

<sup>22</sup> V., à propos du théâtre occidental, M. REVERDY, *loc. cit.*, p. 104 : « Malgré les différences évidentes entre les raisons qui président à la présence d'un public au théâtre et à la présence d'un public dans une salle d'audience, leur présence respective nous rappelle néanmoins que l'acte qui a lieu est un acte de mimesis du corps social, représenté dans les conflits qui le traversent et dans les ressources qu'il puise afin de les dépasser. La représentation des conflits vise donc une résolution pour échapper à la menace de fracture qu'ils laissent entrevoir. »

## 2.- Arts de la triche

8. La figure du miroir est enfin trompeuse car ni le théâtre ni le droit ne se bornent à réfléchir une image de la Cité. Le miroir reflète, réfléchit, déforme ; il montre à celui qui s’y mire ce qu’il désire, et parfois lui désigne l’ennemi.

C’est en ce sens qu’Artaud, dénotant une identité d’essence entre l’alchimie et le théâtre, affirma que « le théâtre aussi doit être considéré comme le Double non pas de cette réalité quotidienne et directe dont il s’est peu à peu réduit à n’être que l’inerte copie, aussi vaine qu’édulcorée, mais d’une autre réalité dangereuse et typique [...]. Or cette réalité n’est pas humaine mais inhumaine, et l’homme avec ses mœurs ou avec son caractère y compte, il faut le dire, pour fort peu<sup>23</sup>. » En somme, le théâtre est davantage un mirage qu’un miroir<sup>24</sup>.

Aussi, pour reprendre l’analyse de Frédéric Géa, théâtre et droit procèdent d’une combinaison de la *mimésis*, qu’il faut non pas comprendre comme une imitation mais comme une production du monde, et de la *phantasia*, c’est-à-dire l’immersion, qui du spectateur, qui du sujet de droit, dans un autre monde<sup>25</sup>.

9. Art du juste (*ars boni et aequi*), le droit est bien plus assurément un art de la triche<sup>26</sup>. À l’instar du dramaturge, le juriste produit un discours au sein d’un système artificiel dont les règles ont été par lui fixées, l’objet de son étude étant dans le même temps le produit de son discours – où l’on voit que le droit n’est guère une science.

En droit, comme au théâtre, on triche, on modifie les perspectives, on accentue tel aspect ou tel autre aspect du monde, qualifie ceci de meuble, cela d’immeuble. Ainsi, dans les *Deux amis*, de Pascal Rambert, une table en plastique devient, par la simple volonté déclarée d’un acteur, une table en bois massif. Bref, droit et théâtre sont des représentations du monde ; on y fait « comme si<sup>27</sup> ». Tant et si bien que « sur un plateau, avoir raison ou tort ne veut rien dire, l’important réside dans la force de la folie qui vous fait voir un château là où il n’y a qu’un carton, le soleil où il n’y a qu’un projecteur<sup>28</sup> ».

<sup>23</sup> A. ARTAUD, *op. cit.*, p. 73-74.

<sup>24</sup> A. ARTAUD, *op. cit.*, p. 75.

<sup>25</sup> F. GÉA, « Dystopies et droit, au miroir du théâtre », in E. GICQUIAUD (dir.), *Les dystopies et le droit*, Mare et Martin, 2022.

<sup>26</sup> Naturellement, il faudrait nuancer le propos car sur les planches comme au tribunal, on se met à nu, on s’offre au regard. V. en ce sens, M. BELLUCCI, « Au théâtre on dévoile son âme, on ne peut pas mentir, les gens voient qui nous sommes, avec nos peurs, nos fragilités, on ne cache rien » (*L’Obs*, Culture, samedi 4 février 2023).

<sup>27</sup> P. BROOK, *L’espace vide. Écrits sur le théâtre*, préf. Guy DUMUR, trad. C. ESTIENNE et F. FAYOLLE, Seuil, 1977, p. 181 : « Dans la vie quotidienne, l’expression « comme si » est une fonction grammaticale ; au théâtre, « comme si » est une expérience. Dans la vie quotidienne, « comme si » est une évasion ; au théâtre, « comme si » est la vérité. Quand nous sommes convaincus de cette vérité, alors le théâtre et la vie ne font qu’un. »

<sup>28</sup> D. BRANIER, *À la fin de l’envoi...*, Ah ! Contes d’auteur, 2016, p. 24.

C'est là évoquer la performativité du droit. Aussi a-t-on pu noter, en matière pénale, que « Le verdict ne se limite donc pas à l'expression d'une peine ou d'un acquittement, mais endosse *la fonction sémiotique de symbole de paix sociale*, voire *la fonction pragmatique d'énoncé performatif permettant la paix sociale*<sup>29</sup> ». Dans le même sens, les propositions « la séance est ouverte » ou « le tribunal vous reconnaît coupable » constituent des déclarations performatives. De la même manière a-t-on pu reconnaître que les personnes morales ont le droit au respect du secret de leur « vie privée », preuve de ce que le droit aime à s'affranchir du Réel<sup>30</sup>.

Sans anticiper sur notre second axe de réflexion, on remarquera que la performativité du droit est mise en scène par le théâtre. Ainsi, le point de départ de *La dernière nuit du monde*, est un traité international rassemblant 54 signataires et dont l'objet est de mettre en place un protocole de la « nuit fragmentée », d'abolir la nuit – où l'on voit la puissance de la volonté du collectif<sup>31</sup>.

**10.** Droit et théâtre ont ainsi leur part de performativité. Seulement, la performativité est inhérente au droit, elle serait selon certains auteurs davantage une spécificité juridique qu'une spécificité linguistique<sup>32</sup>. À l'inverse, cohabitent dans le théâtre des énoncés performatifs et des énoncés descriptifs qui, même dans l'espace que constitue le théâtre, sont susceptibles d'être tenus pour vrais ou pour faux. C'est d'ailleurs cette possibilité qui autorise notamment de briser le « quatrième mur » et de produire un effet comique.

**11.** Enfin, si la performativité du théâtre est limitée à l'espace scénique – l'illusion ne vaut que sur les planches (pour autant que l'on y croie)<sup>33</sup> –, celle du droit est encore plus fragile qui s'expose à une concurrence des acteurs « normants<sup>34</sup> » et à l'évolution réelle des mœurs.

À titre d'illustration, on peut rappeler la vexation anthropomorphique à laquelle furent exposés les juristes conservateurs à l'occasion des débats sur la personnification juridique des animaux. Humiliés à trois reprises, ils allaient l'être une quatrième fois, dans l'arrière-monde (*Hinterwelt*) juridique, ultime refuge de

<sup>29</sup> M. REVERDY, *loc. cit.*, p. 108 (souligné par l'auteure).

<sup>30</sup> Conseil d'État, 7 oct. 2022, n° 443826, *Anticor* et son observation par P. LE MAIGAT, « La vie privée des personnes morales : nouvelle limite de la fiction juridique ou paradoxe du droit quantique », *Gaz. Pal.* 2022, n° 36, p. 19. *Contra* Cass. 1<sup>ère</sup> civ., 17 mars 2016, n° 15-14.072, *BJS* 2016, p. 314, note D. PORACCHIA.

<sup>31</sup> L. GAUDÉ, *La dernière nuit du monde*, Actes Sud-Papiers, 2021.

<sup>32</sup> A. SÉRIAUX, *op. cit.*, p. 44, n° 27.

<sup>33</sup> *Comp.* à propos du droit, A. SÉRIAUX, *op. cit.*, p. 45, n° 29 et les références citées : « L'effet performatif des énoncés juridiques ne concerne évidemment par le monde des réalités sensibles : le droit appartient à l'ordre des réalités intelligibles. Il constitue en ce sens "un type spécifique d'objet idéal". Mais à l'intérieur de cet ordre il est pleinement efficace. »

<sup>34</sup> Il existe au sein même de l'ordre juridique une « concurrence des performativités ». Le pouvoir performatif (subjectif) du contractant est par exemple moins puissant que celui (objectif) de l'État ; ainsi, le juge n'est-il pas tenu de suivre la qualification donnée au contrat par les parties (art. 12, C. proc. civ.), idée que l'on retrouve dans le « principe de réalité » en droit du travail.

la supériorité humaine. On songe ici à la triple vexation évoquée par Freud<sup>35</sup> et reprise par Foucault<sup>36</sup> comme les « trois grandes blessures narcissiques » infligées à l'homme : cosmologique (Copernic), biologique (Darwin) et psychologique (Freud).

Par leur fonction politique et leur performativité, droit et théâtre entretiennent des points communs. Plusieurs éléments de dissemblance interdisent cependant une identité.

## B.- Dissemblances

Le théâtre se distingue du droit à plusieurs égards, que cela soit par sa structure (1.), sa matérialité (2.) ou encore par la nature de sa représentation (3.).

### 1.- La structure du théâtre : ternaire, quaternaire

12. Dans la comparaison du théâtre et du droit, l'on aime souvent à dire qu'ils reposent tous deux sur une structure ternaire. Comme l'a fort justement écrit Alain Supiot : « l'ordre juridique, à quelque niveau qu'on le considère, est un ordre ternaire, qui fait de l'hétéronomie d'un tiers impartial la condition de l'autonomie reconnue à chacun, qu'il s'agisse du contractant, du propriétaire ou du dirigeant politique ou économique<sup>37</sup> ». Dans le même sens, il a pu être avancé que « [...] le théâtre comme le tribunal représente les enjeux d'un conflit par les seules ressources de la parole et organise cette représentation de manière non pas binaire mais ternaire : les deux parties en conflit d'une part, et l'ordre public d'autre part<sup>38</sup> ». La distanciation forcée par la matérialité du Palais ou du théâtre permettrait l'observation, la compréhension, et la mise en œuvre d'une « économie sémiotique et discursive<sup>39</sup> ».

13. Toutefois, ce qui vaut pour le droit ne vaut pas toujours pour le théâtre, et ce pour deux raisons.

Premièrement, dans sa forme la plus simple, le dialogue dramatique est certainement ternaire : le protagoniste et un autre personnage s'entretiennent d'un sujet – ils ont une fonction d'émetteurs –, et le dialogue est perçu par le spectateur – il est un récepteur -. La conscience tragique est alors révélée au spectateur, tiers impartial, par le heurt des sens mobilisés par les personnages, enserrés dans leurs

<sup>35</sup> S. FREUD, « Une difficulté de la psychanalyse », trad. par M. BONAPARTE et E. MARTY, in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1933, p. 141, n° 61.

<sup>36</sup> M. FOUCAULT, *loc. cit.*

<sup>37</sup> A. SUPIOT, *Le travail n'est pas une marchandise. Sens et contenu du travail au XXI<sup>ème</sup> siècle*, Collège de France, 2019, n° 3.

<sup>38</sup> M. REVERDY, *loc. cit.*, p. 104.

<sup>39</sup> *Ibidem.*

cosmogonies respectives<sup>40</sup>. Mais que l'on ajoute un chœur, dont la fonction est de commenter la trame dramatique et la structure s'enrichit pour devenir quaternaire. La variation est encore plus sensible lorsque le chœur ne se borne pas à commenter mais s'adresse directement au public, figure typique du théâtre marxiste des années 1930 que l'on retrouvait déjà dans la comédie grecque antique.

Secondement, le caractère ternaire du théâtre se fonde sur le postulat de la passivité du spectateur (ce qui est conforme à l'étymologie du spectacle)<sup>41</sup>. Or, la passivité du récipiendaire participe d'une conception figée du théâtre, dénoncée par des dramaturges tels qu'Augusto Boal, pour lequel le spectateur peut avoir, individuellement ou collectivement, une incidence sur la dramaturgie. Dans son *Théâtre de l'opprimé*, l'auteur assume pleinement la fonction politique du théâtre essai, qu'il oppose au théâtre spectacle, et envisage plusieurs voies pour intégrer le spectateur à l'action dramatique afin qu'il se libère des « images achevées du monde » imprimées sur lui par le théâtre bourgeois<sup>42</sup>. Sa conclusion est radicale : « “spectateur” est un mot obscène<sup>43</sup> » ; « la poétique d'Aristote est celle de l'oppression<sup>44</sup> ».

## 2.- Le droit perpétuel, le théâtre éphémère

14. Le caractère perpétuel du droit, qu'il est permis de contester, constitue un autre point de dissemblance. Alexandre Kojève a pu défendre l'idée que le droit est immuable, éternel : « Une règle de droit donnée est valable “pour les temps (à venir)” : elle ne change jamais<sup>45</sup> ». La thèse est reprise par Alain Sériaux : on peut bien s'efforcer à abroger ou abolir les règles juridiques, mais « par le seul d'avoir été convenablement édictées, les règles juridiques sont en tant que telles irrévocables », simplement cessent-elles d'être « “en vigueur”<sup>46</sup> ».

<sup>40</sup> V., sur l'amphibologie et la révélation du sens par la structure ternaire, J.-P. VERNANT, P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, t. I, La Découverte, 1972, p. 35-36 et p. 101 à 103.

<sup>41</sup> *Dictionnaire du Moyen Français*, synthèse 2020 : « ce qui se présente à la vue ».

<sup>42</sup> A. BOAL, *op. cit.*, p. 55.

<sup>43</sup> A. BOAL, *op. cit.*, *loc. cit.* : « Oui, c'est sans aucun doute la conclusion : « spectateur » est un mot obscène. Le spectateur est moins qu'un homme. Il faut l'humaniser et lui rendre sa capacité d'agir pleinement. Il doit être sujet, acteur, à égalité de condition avec les autres qui deviennent à leur tour spectateurs. Toutes ces expériences du théâtre populaire n'ont qu'un seul et même but : libérer le spectateur sur qui le théâtre a imprimé des images achevées du monde. »

<sup>44</sup> A. BOAL, *op. cit.*, p. 56.

<sup>45</sup> A. KOJÈVE, *Esquisse d'une phénoménologie du droit*, Gallimard, 1981, n° 16.

<sup>46</sup> A. SÉRIAUX, *op. cit.*, p. 24.

À l'inverse, Artaud et Brook ont pu défendre qu'au contraire du droit, de la poésie et de la littérature, le théâtre n'est pas un texte figé<sup>47</sup> ; il est toujours en mouvement, en puissance<sup>48</sup>, en perpétuel recommencement<sup>49</sup>.

### 3.- Le théâtre comme représentation consciente du monde

15. À la vérité, l'idée même que le théâtre est un miroir de la Cité peut être discutée. En effet, de l'antiquité à la première modernité, le théâtre figurait tantôt des personnages historiques ou mythologiques (donc un miroir fragmenté, parcel-laire voire chimérique) tantôt des personnages stéréotypés correspondant à un type social mais dont les traits sont, par convention, volontairement grossis (donc un miroir grossissant). La *mimesis* défendue par Aristote se révèle ainsi fort peu réaliste.

Dans la seconde moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle, les auteurs dramatiques, en particulier Diderot, entament une réflexion pour rendre l'illusion théâtrale plus convaincante, plus proche du spectateur – de celle-ci naîtra le drame. Politisé à dessein, le théâtre se veut alors École du peuple. Poursuivant les mêmes fins d'éducation populaire (en fait prolétaire), Brecht et, dans une certaine mesure Piscator, prendront le contre-pied des Lumières et érigeront une esthétique tout à fait originale avec le théâtre dialectique (ou épique), qui rompt avec la poétique aristotélicienne et qui prétend « briser l'illusion et son corollaire, l'identification du spectateur au héros, afin que l'ordre social ne soit plus perçu comme naturel mais comme transformable<sup>50</sup> ». Le but est de provoquer une réflexion chez le spectateur, non pas par le truchement

<sup>47</sup> B. BOISSON, A. FOLCO, A. MARTINEZ, *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, PUF, coll. « Quadrige Manuels », 2015, p. 116 : « Le parti pris d'Artaud remet en question le textocentrisme aristotélicien. Il valorise le caractère spontané de la mise en scène contre l'immortalité de l'œuvre écrite ». *Adde* A. ARTAUD, *Lettre à Jean Paulhan*, 9 novembre 1932 : « J'ai donc dit "cruauté", comme j'aurais dit "vie" ou comme j'aurais dit "nécessité", parce que je veux indiquer que pour moi le théâtre est acte et émanation perpétuelle, qu'il n'y a en lui rien de figé, que je l'assimile à un acte vrai, donc vivant, donc magique. »

<sup>48</sup> Dans une violente charge contre le théâtre psychologique, dont il attribue la paternité tantôt à SHAKESPEARE, tantôt à RACINE, ARTAUD invite à « en finir avec cette superposition des textes et de la poésie écrite. La poésie écrite vaut une fois et ensuite qu'on la détruit. Que les poètes morts laissent la place aux autres. [...] Et comme l'efficacité des masques, qui servent aux opérations de magie de certaines peuplades, s'épuise, – et ce ces masques ne sont plus bons qu'à rejeter dans les musées, – de même s'épuise l'efficacité poétique d'un texte, et la poésie et l'efficacité du théâtre est celle qui s'épuise le moins vite, puisqu'elle admet l'action de ce qui se gesticule et se prononce, qui ne se reproduit jamais deux fois » (A. ARTAUD, *op. cit.*, p. 121-122).

<sup>49</sup> P. BROOK, *op. cit.*, p. 181 : « Au moment où vous lisez ce livre, il est déjà démodé. C'est pour moi un exercice, désormais figé. Mais à la différence d'un livre, le théâtre a une caractéristique particulière : on peut toujours recommencer. Dans la vie, c'est impossible : nous ne pouvons jamais retourner en arrière. Les nouvelles feuilles ne jaunissent pas, la pendule ne revient pas en arrière, on ne nous donnera pas une deuxième chance. Mais au théâtre, on écrit sur une ardoise qu'on peut toujours effacer. »

<sup>50</sup> B. BOISSON, A. FOLCO, A. MARTINEZ, *op. cit.*, p. 161. *Comp.*, sur la puissance « transformatrice » du droit, A. SERIAUX, *op. cit.*, p. 39, n° 25 : « Renommer une réalité, c'est pour le législateur, se donner les moyens de la transformer. Nos mots ne peuvent sans doute pas aller jusqu'à la nier ; du moins sont-ils à même de nous la faire percevoir autrement ».

de l'empathie, mais en le mettant dans une position objective et critique<sup>51</sup>. Plus précisément, c'est le procédé dramaturgique de *Verfremdungseffekt* (maladroitement traduit par « distanciation ») qui consomme la rupture avec l'identification du théâtre dramatique. Dans cette vue le théâtre n'est pas un miroir et emprunte davantage à la peinture. Pour paraphraser Soulagès, le théâtre dialectique *ne représente pas, il présente*<sup>52</sup>.

**16.** Plus avant, l'objet même du théâtre diffère de celui du droit. Le droit, en tant que discours, *est* une représentation de la Cité (ou plus exactement cristallise un certain nombre de valeurs pour un temps et une culture donnés). Le théâtre *se veut* représentation du monde, il est par essence un acte conscient de figuration. Surtout, il n'est pas borné par les limites de la Cité et peut volontiers représenter un monde alternatif, dystopique ou utopique<sup>53</sup>. Ainsi, dans *Attention au travail*, ce sont les ouvriers qui mènent l'entretien d'embauche et humilient les patrons<sup>54</sup>. Gildas Bourdet procède à une « inversion des rôles, qui un instant remet imaginativement le monde à l'endroit<sup>55</sup> ».

La fonction politique y est patente : le théâtre n'est plus conçu comme une fin mais un moyen aux fins de production d'une nouvelle civilisation – il est un *agir*, une normativité qui concurrence la norme juridique.

## II.- Le Théâtre, miroir du Droit

Suivant une perspective inverse, il convient d'étudier le théâtre comme miroir du droit et de rechercher, si elle existe, la fonction dramatique de l'évocation du droit par le théâtre. Qu'il représente ses acteurs (A.) ou ses sujets (B.), le théâtre est assurément un *medium* au service de la critique du droit (C.).

### A.- Le théâtre : sociologie du droit sans rigueur

Le théâtre se révèle parfois être une véritable sociologie du droit. Il représente les gens du droit (1.), leurs mots et leur mode de pensée (2.).

<sup>51</sup> A. BOAL, *Théâtre de l'opprimé*, trad. par D. LÉMANN, La Découverte, 2007, p. 56 : « La poétique de Brecht est celle des avant-gardes éclairées : on y montre un monde transformable et la transformation commence au théâtre même. Le spectateur ne délègue pas ses pouvoirs pour qu'on joue à sa place. [...] L'action dramatique éclaire l'action réelle. Le spectacle prépare à agir. »

<sup>52</sup> P. SOULAGÈS, entretien recueilli par V. NOCE, *Libération*, 18 janv. 2013 : « Je ne dépeins pas, je peins, je ne représente pas, je présente. »

<sup>53</sup> Citons H. MÜLLER, *Germania. Mort à Berlin* ; E. BOND, *Le crime du XXI<sup>ème</sup> siècle* ; H. BARKER, *Brutopia*.

<sup>54</sup> G. BOURDET, *Attention au travail*, créé le 3 avril 1979 à l'Idéal Ciné, Tourcoing. La pièce se compose de seize scénettes décrivant le monde ouvrier. Dans le 3<sup>ème</sup> tableau, *L'embauche*, des entreprises sont en déficit de main d'œuvre qualifiée, plaçant les ouvriers en position de force.

<sup>55</sup> G. BRUIT, « Théâtre » (compte-rendu), in *Raison présente*, n° 56, 1980, p. 155-160.

## 1.- Les gens du droit

17. De la simple évocation à la description appuyée, la présence des gens du droit dans le théâtre n'est pas rare. On ne s'étonnera pas de retrouver dans la galerie des acteurs du droit les figures les plus classiques (juge, avocat, huissier), souvent stéréotypées.

18. De nouveaux acteurs de la scène juridique semblent toutefois apparaître. En effet, et c'est je crois un phénomène récent, il semble que le discours juridique soit aujourd'hui perturbé par la figure de l'« autochtone<sup>56</sup> », invoquée le plus souvent sans précision tel un fétiche auréolé d'une autorité dont on peine à identifier la source (serait-ce son exotisme ?).

S'il ne nous appartient pas de dire notre sentiment sur l'argument « autochtone » en droit<sup>57</sup>, reste que l'évolution a été perçue par Laurent Gaudé. Dans *La dernière nuit du monde*, hormis Lou, aucun personnage ne semble remettre en cause le bien-fondé de l'abolition de la Nuit. Tous sauf Ilma, représentante du peuple Sami, qui interpelle l'Homme moderne : « Mon peuple m'a demandé de vous rappeler l'alternance sacrée du jour et de la nuit, de la lumière et de l'obscurité, de l'activité et du sommeil. Le monde ne doit pas tomber tout entier dans la main de l'homme... ». À la sagesse ancestrale, le père du protocole de la « nuit fragmentée » oppose « le sens de l'Histoire<sup>58</sup> ».

19. Plus classiquement, le théâtre évoque également des positions contractuelles. Ainsi de la figure du bénéficiaire d'une promesse unilatérale *Dans la solitude des champs de coton*<sup>59</sup>, et celle, passablement antijuive, du créancier avec Shylock.

<sup>56</sup> V. not., P. BRUNET, « Vouloir pour la nature. La représentation juridique des entités naturelles », *Journal of interdisciplinary history of ideas*, vol. 8, section 2, 2019, p. 2:1 ; F. GIRARD, « Semences et agrobiodiversité : pour une lecture ontologique des bio-communs locaux », *Dév. dur. et territoires*, vol. 10, 2019.

<sup>57</sup> Il est cependant permis d'éprouver une certaine gêne à la lecture du terme « autochtone », et ce non pas car le substantif serait en soi dégradant, mais bien plutôt car il trahit un *a priori* racialisé en l'absence d'adjectif classifiant. Comme le relève Monsieur Zérah BRÉMOND, « en dehors de cette "expérience" commune [le passé colonial], il n'en demeure pas moins que les différentes communautés qualifiées de peuples autochtones n'ont, outre les alliances précoloniales – iroquoise, inca, māori, que peu de raisons de se regrouper » (*Le territoire autochtone dans l'État post-colonial. Étude comparée des États issus des colonisations britannique et hispanique*, préf. J. ARLETTAZ, Institut francophone pour la Justice et la Démocratie, 2021, p. 650, n° 891). Il faut toutefois remarquer que la mobilisation de la notion d'autochtone, si elle manque de rigueur, résulte parfois de l'« invention d'une identité panethnique transnationale » par les populations concernées, c'est-à-dire d'une politisation de l'identité (F. MORIN, « L'ONU comme creuset de l'autochtonie », *Parcours anthropologiques*, 2005, p. 35, spéc. p. 40). C'est ce que relève la professeure Albane GESLIN à propos des « bricolages identitaires » ayant conduit la réunion d'ethnies vulnérables mais distinctes, particulièrement dans l'Arctique et l'Amazonie, sous la même bannière identitaire (« La protection internationale des peuples autochtones : de la reconnaissance d'une identité transnationale autochtone à l'interculturalité normative », *Annuaire français de droit international*, 2010, p. 657, spéc. p. 660).

<sup>58</sup> L. GAUDÉ, *op. cit.*, p. 31.

<sup>59</sup> B.-M. KOLTÈS, *Dans la solitude des champs de coton*, Éditions de Minuit, 1986, p. 55.



À l'échelle institutionnelle, l'action parlementaire a pu être représentée dans le *Ça ira (1) Fin de Louis* de Joël Pommerat<sup>60</sup>. Dans le même sens, Faustine Noguès s'est adonnée à une critique en règle de l'État de droit dans *Grand Pays*<sup>61</sup>.

20. À un degré inférieur, certaines professions du droit sont représentées dans le théâtre. Deux perspectives peuvent être identifiées.

*a.- La représentation critique des professions juridiques*

21. Dans la première, qui est la plus courante, la représentation des professions juridiques a une fonction critique.

*i.- Grand Pays, Noguès*

Celle-ci peut être ostensiblement militante. Ainsi, chez Noguès, le même personnage – Monsieur Justice – figure tout à la fois le législateur, réduit à un éditeur de Codes, et celle du juge judiciaire. La négation de la séparation des pouvoirs sert l'argument de la pièce : la France, ce *Grand Pays*, n'est plus un État de droit. Plus exactement, l'auteure s'évertue à dissocier le légal, objectif, du Juste, subjectif – thème que l'on retrouve dans *Antigone* :

« Les lois ne sont rien d'autre que des mots fixés sur un bout de papier. Je me moque des lois du moment que j'accomplis ce qui est juste pour moi. »  
« Vous pouvez me condamner, je continuerai à faire ce qui, à mes yeux, est juste<sup>62</sup>. »

La pièce, directement inspirée de l'affaire Cédric Herrou, réunit trois personnages qui, pour des motifs divers, ont violé l'article L. 622-1 du CESEDA, aujourd'hui abrogé, lequel instituait ce qu'il a été convenu d'appeler un « délit de solidarité<sup>63</sup> ».

Condamnés sur ce fondement, les personnages décident de s'allier et de contester la décision rendue par Monsieur Justice en empruntant des voies extrajudiciaires. Ils décident dans un premier temps de se filmer en rejouant le procès et en inversant l'issue de l'instance pour souligner l'inanité de la décision, sorte de mise en abyme du procès dans le théâtre<sup>64</sup>. Dans un deuxième temps, ils envisagent la constitution d'une cagnotte en ligne, intitulée « STOP délit de solidarité » afin de payer les frais de justice<sup>65</sup>. On rappellera sur ce point qu'une telle cagnotte est illicite<sup>66</sup>. Finalement,

<sup>60</sup> J. POMMERAT, *Ça ira (1) Fin de Louis*, Actes Sud-Papiers, 2016.

<sup>61</sup> F. NOGUÈS, *Grand Pays*, L'Œil du Prince, 2022.

<sup>62</sup> F. NOGUÈS, *op. cit.*, p. 113.

<sup>63</sup> Cons. const., 6 juill. 2018, QPC n° 2018-717/718.

<sup>64</sup> F. NOGUÈS, *op. cit.*, p. 49.

<sup>65</sup> F. NOGUÈS, *op. cit.*, p. 52 et 60.

<sup>66</sup> Art. 40, loi du 29 juillet 1881 : « Il est interdit d'ouvrir ou d'annoncer publiquement des souscriptions ayant pour objet d'indemniser des amendes, frais et dommages-intérêts prononcés par des condamnations judiciaires, des amendes forfaitaires, des amendes de composition pénale ou des sommes dues au titre des transactions prévues par le code de procédure pénale ou par l'article 28

les protagonistes se tournent vers le Conseil constitutionnel, présenté par Monsieur Justice comme le « Comité de censure de la maison d'Édition ». Après avoir exposé que le Conseil censure des lois sur les fondements des principes d'égalité et de liberté, les personnages-justiciables remarquent qu'il ne se fonde jamais sur le principe de fraternité. La devise républicaine serait-elle, à défaut d'être pleinement positivée, tout juste bonne à orner les frontons des mairies ? Dans cette perspective, ils forment une QPC pour savoir sur les articles L. 622-1 et L. 622-4 du CESEDA sont compatibles avec le principe (constitutionnel ?) de fraternité.

S'ensuivent plus de vingt pages d'audience dans lesquelles les Sages décortiquent à la manière d'un cas pratique les articles litigieux. Tout y passe : les champs *rationae materiae, personae*, les conditions, les exceptions, les sanctions. La scène est assez comique et les juges constitutionnels ne mâchent pas leur mot : « Ça sent... // L'inconstitutionnalité ! », « Il est écrit avec les pieds ce code<sup>67</sup> ». Chose assez rare pour être remarquée, l'auteure cite plusieurs sources juridiques en notes de bas de page, comme pour asseoir sa thèse (loi, jurisprudence, Convention de Genève, doctrine, communiqués du Conseil constitutionnel). Finalement, les textes sont jugés inconstitutionnels et les Sages s'emploient à une cérémonie d'abrogation qui, concrètement donne lieu à ce que le Code soit successivement raturé, pilonné, frappé, « violé », brûlé et noyé. Son passage à tabac est à la mesure de ce qu'ont subi les victimes de la violence du texte. La cérémonie se clôt par les mots d'un des conseillers :

« Je déclare à présent la mort de ce Code non conforme à la Constitution. Mesdames, Messieurs les Sages, nous avons bien travaillé. L'équilibre est rétabli. Vive la République. Vive la France<sup>68</sup>. »

## ii.- *Les Plaideurs, Racine*

**21 bis.** L'approche est moins frontale dans *Les Plaideurs* car elle emprunte la voie de stéréotypes poussés à leur extrême. Ainsi, avec sa satire, c'est moins à une critique du monde du droit que Racine s'emploie qu'à une mise en garde contre les potentielles dérives de l'exercice de la justice ; il montre, en somme, un droit pathologique<sup>69</sup>.

---

de la loi organique n° 2011-333 du 29 mars 2011 relative au Défenseur des droits sous peine de six mois d'emprisonnement et de 45 000 euros d'amende, ou de l'une de ces deux peines seulement. Le fait d'annoncer publiquement la prise en charge financière des amendes, frais, dommages-intérêts et autres sommes mentionnés au premier alinéa du présent article est sanctionné des mêmes peines. »

<sup>67</sup> F. NOGUÈS, *op. cit.*, *loc. cit.*

<sup>68</sup> F. NOGUÈS, *op. cit.*, p. 119.

<sup>69</sup> V. en ce sens la préface de Georges FORESTIER, selon lequel « il serait très exagéré de parler de comédie de mœurs » (p. 24) au point que l'auteur s'interroge sur la nature satirique de la pièce (p. 25) : « La folie des personnages est si forte, la dimension burlesque des tirades judiciaires est si éblouissante, qu'on voit bien que Racine a voulu aller bien au-delà de la simple « exagération comique » qui caractérise la comédie morale de Molière (du moins le Molière du *Tartuffe* et du *Misanthrope*). Bien plutôt s'agirait-il d'une farce burlesque reposant moins sur le comique de

La critique n'en est pas moins acerbe. Racine y moque le rituel judiciaire en mettant en scène des plaideurs maladifs qui tirent une jouissance telle de procédures absconses qu'on est en droit de se demander s'il ne s'agit pas d'une véritable profession. Autre figure, le juge Dandin : un magistrat timbré (v. 30) qui « fit couper la tête à son Coq de colère / Pour l'avoir éveillé plus tard qu'à l'ordinaire » (v. 35-36), le pauvre animal ayant prétendument été corrompu par quelques fâcheux. Fou, le juge Dandin est zélé, étranger à la raison (v. 79) et sujet d'un biais de judiciarisation extrême (v. 612).

À cela il faut ajouter une appétence très modérée pour le respect de la procédure et du contradictoire. Ouvrant l'instance et s'apercevant qu'aucun conseil n'est constitué, il désigne avocats son Portier et son Secrétaire, tous « *deux fort ignorants* » (v. 634), l'un avouant être analphabète (v. 638). La critique est nette : point besoin d'être juriste pour l'être, il suffit de le prétendre. La robe fait l'avocat, comme l'habit fait le médecin<sup>70</sup>. Avec la robe vient la chrématistique. Aussi Petit-Jean s'empresse-t-il de demander la nature de sa rémunération (v. 639). Ses espoirs de monnaie sonnante et trébuchante sont bien vite déçus par Léandre : en matière de professions libérales, point de commission, seuls comptent les honneurs (v. 641-642)<sup>71</sup>.

Si l'on quitte les airs enlevés de la farce<sup>72</sup> pour des rivages plus austères, l'avocat n'a pas meilleure allure chez Wajdi Mouawad. Dans *Racine carré du verbe être*, le conseil a pour client un homme qui, après avoir profité des services d'une mineure prostituée, l'a raccompagnée soûl en voiture et occasionné un accident de voiture dont elle est morte. La stratégie adoptée est proche de la transaction : « les parents ne veulent pas déposer plainte, ils ne veulent pas que l'on sache que leur fille était une pute... ». Il suit de là que l'affaire sera vite réglée ; comme le résume le conseil, la chose « est terrible mais ce n'est pas grave<sup>73</sup> ». La figure de l'avocat que nous présente l'auteur est nettement plus cynique et parée d'aucune vertu.

#### b.- *L'ethos juridique au service de la structure dramatique*

22. Dans une seconde perspective, plus riche, la représentation de la profession juridique bénéficie d'une véritable fonction dramatique.

---

geste, de situation ou de mouvement que sur « la "grâce" d'un comique verbal exceptionnel » (p. 30).

<sup>70</sup> J.-B. POQUELIN, dit MOLIÈRE, *Le Médecin malgré lui*, 1666, acte III, sc. 1 :

« LÉANDRE – Tout ce que je souhaiterais, serait de savoir cinq ou six grands mots de médecine, pour parer mon discours, et me donner l'air d'habile homme.

SGANARELLE – Allez, allez, tout cela n'est pas nécessaire. Il suffit de l'habit : et je n'en sais pas plus que vous ».

<sup>71</sup> V. 641-642 : « Ah fi. Garde-toi bien d'en vouloir rien toucher. C'est la cause d'honneur, on l'achète bien cher. »

<sup>72</sup> Dans *La farce de Maître Pathelin*, dont l'auteur nous est inconnu, l'avocat est également représenté comme un coquin.

<sup>73</sup> W. MOUAWAD, *Racine carrée du verbe être*, Léméac - Actes Sud, 2023, p. 101-102.

Chez Mouawad toujours, mais dans *Incendies* cette fois, il est permis d'avancer que c'est la figure du notaire qui constitue le nœud dramatique ; sans lui, pas de pièce<sup>74</sup>. En effet, à la mort de leur mère, des jumeaux reçoivent du *de cuius* deux lettres, scellées. Afin d'en découvrir leur contenu, et conformément à la volonté de la défunte, le fils doit partir à la recherche de son frère et la fille à la recherche de son père, lesquels leur sont inconnus. Il eût pourtant suffi de violer la volonté de la défunte pour accéder au contenu des lettres et s'épargner un long voyage initiatique. Et c'est précisément la fidélité du notaire à l'égard de la mère, mais surtout sa soumission à la procédure, son *ethos*, qui constituent le nœud dramatique, condition des péripéties.

## 2.- Les mots et la pensée du droit

23. Plus avant, les gens du droit ne sont identifiés comme tel que par leur langage et leur raisonnement.

La mobilisation du champ lexical juridique a une fonction *situation* : il permet d'identifier le personnage – et en cela, le vocabulaire juridique ne se distingue pas d'autres lexiques techniques (médical par exemple).

Cependant, et c'est peut-être une singularité de la langue du droit, elle revêt également une fonction *neutralisation* (en ce qu'elle permet d'assécher l'humain, le *pathos*)<sup>75</sup> et une fonction *métaphorique* (elle autorise l'analyse d'une relation par un autre prisme)<sup>76</sup> – étant entendu que ces fonctions s'entremêlent.

Quant au raisonnement juridique, dont on sait qu'il est pluriel, c'est le syllogisme qui a retenu l'attention des dramaturges et il est souvent mobilisé comme un ressort comique. Ainsi, dans le *Rhinocéros* de Ionesco, un chien devient chat par la seule puissance de la logique – où le performatif confine à l'absurde<sup>77</sup>.

<sup>74</sup> W. MOUAWAD, *Incendies. Le sang des promesses 2/*, Actes Sud, 2011.

<sup>75</sup> V. pour une illustration le traitement particulièrement froid d'un viol par un avocat, *supra*.

<sup>76</sup> Dans *La dernière nuit du monde*, la métaphore contractuelle est mobilisée pour désamorcer une tension amoureuse (p. 22 : « LOU – Il est stipulé par contrat que tu me dois des heures entières à ne rien faire d'autre que me regarder »). L'on retrouve la métaphore filée du motif contractuel dans *Le livre du rire et de l'oubli* de Milan KUNDERA, dont on ne résiste pas à citer un extrait : « Disons les choses autrement : toute relation amoureuse repose sur des conventions non écrites que ceux qui s'aiment concluent inconsidérément dans les premières semaines de leur amour. Ils sont encore dans une sorte de rêve, mais en même temps, sans le savoir, ils rédigent, en juristes intraitables, les clauses détaillées de leur contrat » (p. 67 de l'édition Gallimard de 1985).

<sup>77</sup> E. IONESCO, *Rhinocéros*, in *Théâtre complet*, édition établie par E. JACQUART, Gallimard, p. 553-554. Suivant une variation, p. 554 : « LE LOGICIEN, au Vieux Monsieur – « Autre syllogisme : "Tous les chats sont mortels. Socrate est mortel. Donc Socrate est un chat" ».

## B.- Les sujets du droit : personnification(s)

24. Le théâtre ne se borne pas à figurer les acteurs du droit, il en représente également les sujets et se permet à cet égard, quelques extravagances.

Ainsi, dans *Les Plaideurs* de Racine, qui reprend *Les Guêpes* d'Aristophane, un chien s'est rendu coupable d'avoir mangé un chapon (du fromage chez Aristophane) et, conséquence de son odieux crime, est traduit en justice devant le juge Dandin. Pareille affaire n'est pas sans rappeler les procès animaliers médiévaux, aussi bien ecclésiastiques que séculiers : partage en domaines exclusifs du Léman entre hommes et anguilles (1221), mise à mort de la truie de Falaise (1387) ou encore, plus tard, excommunication des sauterelles de Clermont-Ferrand (1826)<sup>78</sup>.

Naturellement, la personnification du chien sert la farce et moque les excès du juridisme : sauf à verser dans l'abscons, on ne saurait plaquer un raisonnement juridique sans égard à la réalité sensible. Il est d'ailleurs remarquable que ce qui était présenté comme un délire pathologique au XVII<sup>ème</sup> siècle soit devenu un projet de société à l'orée du XXI<sup>ème</sup><sup>79</sup>.

25. Mais, pour le juriste, l'intérêt est ailleurs. À première vue, le lecteur ne devrait pas être surpris du procédé de personnification littéraire, lequel constitue une technique classique d'attribution de caractères humains à une entité non-humaine.

Mais à y mieux regarder, la personnification littéraire ne joue pas à plein et ne remplit pas sa fonction anthropomorphique traditionnelle<sup>80</sup>. En effet, la personnification juridique est émancipée de la personnification littéraire : devenu sujet de droit, le chien Citron demeure un objet dramatique. Là siège certainement l'enseignement de Racine : au-delà de la dissociation de l'objet et du sujet, au-delà de ce que la farce est devenue un projet politique sérieux, il met en exergue une difficulté qui intéresse la technique juridique, à savoir *l'hémiplégie du vivant personnifié* ; débiteur d'obligations, Citron n'est titulaire d'aucun droit – qu'il n'exercerait d'ailleurs qu'à grand-peine sinon par le truchement de représentants, ici de faux avocats.

<sup>78</sup> Remarquons que de telles affaires étaient loin d'être absconses : s'inscrivant dans une cosmologie catholique et manifestant une égalité de l'animal et l'homme devant la justice divine, ces procès avaient des fonctions prosaïques (enquête, mise en garde de l'homme). V. sur la question, J. RÉAL, *Bêtes et juges*, Buchet-Chastel, 2006.

<sup>79</sup> V., pour un exemple patent, S. DONALDSON, W. KYMLICKA, *Zoopolis. A Political Theory of Animal Rights*, Oxford University Press, 2011.

<sup>80</sup> Pour une personnification dans les règles de l'art, v. A. ZENITER, *Quand viendra la vague*, L'Arche, 2019, qui offre un bestiaire riche : des vaches blasées et désinvoltes comme des adolescentes (p. 16), un poisson espiègle et « expansionniste » (p. 20) et un mouflon sur deux jambes (scène 8).

### C.- La critique politique du droit par le théâtre

26. Lorsqu'il ne se contente pas de l'évoquer au hasard d'une scène, le théâtre se livre à une véritable critique politique du droit. Il ressort en effet de nos lectures que le droit est quasi exclusivement représenté comme instrument de domination<sup>81</sup>.

Ainsi de la domination de la nature par l'Homme, toile de fond de *La dernière nuit du monde*. Ainsi de la domination des *nokhehim nifkadim* (présents-absents), dont l'expropriation, entérinée par la loi israélienne sur la propriété des absents (1950) est cruellement rappelée dans *Home*, d'Amos Gitai.

Les illustrations sont multiples ; on se contentera d'étudier une institution, le mariage (1.) et un droit subjectif, la propriété (2.).

#### 1.- Une institution : le mariage

27. Revenons à nos *Plaideurs* dont il convient de rappeler l'argument. Léandre fils du juge Dandin, et Isabelle, fille de Chicanneau, s'aiment d'un amour réciproque qu'ils souhaitent sceller par un contrat de mariage.

La difficulté naît de ce que l'heureuse union bute sur l'assentiment du père de la convoitée, lequel n'entend pas donner si aisément la main de sa fille. Sans aller jusqu'à dire que Racine s'emploie à une dénonciation du patriarcat, ce qui reviendrait à lui prêter des intentions qui n'étaient pas les siennes, le droit est ici conçu comme une entrave au libre mariage, à l'amour, soit, du point de vue de la structure dramatique, un nœud qu'il convient de dénouer.

Afin de surmonter l'obstacle, l'Intimé et Léandre conspirent à quelque subterfuge<sup>82</sup>. Grimés en huissier et en commissaire, ils font signer à Chicanneau le contrat de mariage, présenté comme un exploit réglant le litige qui l'opposait à la Comtesse de Pimbêche (v. 498-500). « Écrit en bonne forme », le contrat sera homologué par le juge Dandin qui, apprenant la ruse, refusera de se dédire<sup>83</sup>. La malice de l'amour exploite ainsi l'obsession d'un père pour la procédure, et l'obsession de l'autre pour la force des jugements, afin qu'ils donnent tous deux leur consentement.

#### 2.- Un droit subjectif : la propriété

28. Enfin, il est permis de distinguer trois séries de critiques portées par le théâtre à la propriété.

<sup>81</sup> L'assertion vaut naturellement pour le corpus choisi ; nombreuses sont les pièces qui font l'éloge du droit. Citons les classiques : l'*Orestie*, plus particulièrement *Les Euménides*, d'ESCHYLE, *Horace* et *Cinna* de CORNEILLE. Sur notre parti pris, v. note 1.

<sup>82</sup> Qu'il est permis de rapprocher du rapt de séduction, qui fut jadis un crime puni de la peine de mort – c'est dire les risques pris par Léandre – et un obstacle dirimant au mariage.

<sup>83</sup> Acte III, sc. dernière, v. 999 : « Puisque je l'ai jugé, je n'en reviendrai point ».

La première tient à sa nature. La propriété, en ce qu'elle confère à son titulaire un pouvoir, est un marqueur social aisément identifiable. Dans *La Cerisaie*, elle est le symbole d'une puissance passée, celle de propriétaires terriens endettés et privés de leurs serfs, mais également l'horizon d'une accession nobiliaire pour un ancien *moujik* devenu marchand.

La deuxième, qui voisine la première, tient à son effet : l'exclusion. N'apprend-on pas que le propre de la propriété est de jouir d'une prérogative exclusive sur une chose ? Dans *Quand viendra la vague*, les deux protagonistes possèdent une bergerie au sommet d'une île – « Et la bergerie, toute seule, c'est de la merde ». « Heureusement, réplique Letizia, il y a la vague<sup>84</sup> ». En effet, la montée des eaux menace le monde ; bientôt, tout sera submergé – à l'exception de la bergerie, dont la capacité d'accueil est limitée. Pauvres devenus despotes, Mateo et Letizia se retrouvent ainsi à déterminer quels individus auront le droit au refuge, à la vie, et quels autres en seront exclus.

Représenter la propriété comme instrument d'exclusion conduit également à interroger son utilité. Cela vaut pour la propriété privée, assurément, mais encore pour la propriété publique. Dans *8 heures ne font pas un jour*, l'extravagante Mamie, se met en tête de créer une garderie (*Kindergarten*) afin d'accueillir « tous les enfants de la rue<sup>85</sup> » (et permettre ainsi aux mères prolétaires de pouvoir travailler à temps plein). Son dévolu se jette sur un grand local ayant accueilli une bibliothèque municipale récemment désaffectée. Honnête citoyenne, Mamie réalise les démarches idoines pour obtenir une autorisation auprès de la mairie ; elle se heurte au refus d'un fonctionnaire<sup>86</sup>. Citoyenne séditieuse, Mamie outrepassa le refus et exploite clandestinement le local. On reconnaîtra en filigrane la question, lancinante, des biens communs, laquelle résonne comme une résignation des plus modestes dans la bouche de Jochen :

« Eh bien, ce local, il appartient à quelqu'un. Tout espace, toute chose même appartient à quelqu'un, c'est obligé<sup>87</sup>. »

La troisième série de critiques tient aux fonctions de la propriété, le théâtre la représentant parfois comme une superstructure du capitalisme. Support du capital, la propriété autorise l'assujettissement du travail.

Cela est particulièrement frappant dans le *7 minutes* de Massini qui croque l'activité d'un comité d'usine à un moment décisif. Afin de finaliser la cession d'une société de textile, les actionnaires actuels proposent un marché aux travailleuses : la

<sup>84</sup> A. ZENITER, *Quand viendra la vague*, L'Arche, 2019, p. 42.

<sup>85</sup> R. W. FASSBINDER, *Acht stunden sind kein Tag*, trad. par L. MUHLEISEN, *8 heures ne font pas un jour*, L'Arche, 2021, p. 63.

<sup>86</sup> R. W. FASSBINDER, *op. cit.*, p. 65 : « Si la ville ne veut rien mettre dans ces locaux, c'est qu'elle a ses raisons. »

<sup>87</sup> R. W. FASSBINDER, *op. cit.*, p. 64.

direction s'engage à ne procéder à aucun licenciement ; en échange de ce présent, elles doivent accepter de travailler sept minutes de plus. Sept petites minutes pour sauver la totalité des emplois, un sacrifice indolore pour le collectif, la satisfaction des propriétaires contre presque rien, sinon la dignité.

## Conclusion

29. Loin d'être un miroir inerte, le théâtre tire sa force d'être une représentation consciente du monde et, sans nécessairement la réaliser, participe de sa transformation. De là permettons-nous d'avancer, à l'instar de Shelley, mais sans doute sommes-nous idéalistes, que les dramaturges sont en définitive les législateurs non reconnus du monde<sup>88</sup>.

---

<sup>88</sup> P. SHELLEY, *Defence of poetry*, 1821 : « *Poets are the unacknowledged legislators of the world.* »