

SCÈNES DE BLASPHEME

Du théâtre sacré aux scandales de la violence esthétique du théâtre contemporain

Depuis vingt-six siècles d'existence, le théâtre a toujours entretenu des relations étroites avec le sacré, le religieux. Du culte dionysiaque aux drames liturgiques, de l'excommunication des comédiens à Karol Wojtyła acteur et dramaturge, de la redoutable « *similitude d'action* »¹ entre la peste et le théâtre dénoncée par Saint Augustin² à l'apologie d'un théâtre pestilentiel par Artaud, les frères ennemis issus du même berceau ne cessent de s'affronter et de se questionner. Tradition de méfiance, spectacles de l'impiété, censures religieuses, farces licencieuses, les atteintes de toutes parts s'accumulent, l'hostilité est sans cesse entretenue opposant la joie de certains à l'indignation des autres.

Aujourd'hui, la liberté de conscience et la liberté d'expression protègent les artistes qui n'ont plus à faire appel à des subterfuges afin d'éviter une quelconque censure.

Pourtant de nos jours la représentation de Dieu, celle de son image, celle de son absence, génère souvent un affrontement idéologique.

Ainsi, pour exemple, la violence esthétique de la pièce du metteur en scène Roméo Castellucci intitulée *Sur le concept du visage du fils de Dieu* a été parfois vécue comme « blasphématoire ». Pièce interrompue en pleine représentation (2011, Paris), jouée sous protection policière (2012, Poitiers) ou bien en partie censurée par arrêté préfectoral (avril 2018, préfecture de la Sarthe), elle exige de la part du spectateur une lecture symbolique mais la polémique s'embrase et l'Église catholique prend la parole. Réflexions spirituelles, théologiques ou actes délibérément blasphématoires ?

Récusée dans le milieu de l'art comme dans le droit français, la notion de « blasphème » demeure problématique de par son caractère subjectif et imprécis et appartient désormais au domaine théologique.

Étant toujours en opposition à un système de représentations, le péché de blasphème ne serait-il finalement pas celui de l'altérité ? Et donc ne souffrirait-il pas davantage d'un problème de réception plus que d'émission ? Et finalement, plus qu'une réception laïque, cette œuvre théâtrale ne mériterait-elle pas un accueil chrétien ?

¹ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, « Le Théâtre et la peste », Buisnière à Saint-Amand, Gallimard, Folio essais, 1964, p.37

² Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, Livre I, chapitre 32, Lonrai, Éditions du Seuil, 1994, p.72-73

C'est en prenant appui sur une courte analyse de l'évolution de la scénographie du théâtre occidental, incroyable indicateur du lien qui unit théâtre et sacré, qu'il sera intéressant d'appréhender le cas épineux de la mise en scène controversée de Roméo Castellucci. La confrontation de sa symbolique scénique à la symbolique chrétienne, aboutira à questionner la notion de blasphème selon diverses approches.

Enfin, afin de sortir de l'état de sidération que peut nous procurer une œuvre d'art subversive, il semble intéressant de proposer des outils permettant une interprétation sereine et d'entrer dans un dialogue entre foi et art.

THÉÂTRE OCCIDENTAL ET RELIGION : scènes sacrées et scènes profanes

Du théâtre sacré au théâtre de divertissement

À l'origine du théâtre était « le chaos tournoyant »³. Cette danse circulaire autour d'une pierre dressée permettait, au VIII^e siècle avant J.-C., de canaliser l'ardeur des orgies dionysiaques. Cette pierre s'érigait en autel (*la thymélé*) sur lequel le village dansant et chantant sacrifiait un bouc. Soit les villageois célébraient la souffrance de Dionysos (tragédie signifiant « chant du bouc ») soit ils honoraient la face la plus joyeuse de la divinité donnant ainsi naissance au drame satyrique. Ainsi « *le rituel religieux, comme le fait théâtral, ne se concevaient pas en dehors d'une triple référence : à un espace organisé d'une part, à la parole proférée ou reçue d'autre part, à l'idée d'une participation collective et communautaire enfin.* »⁴

Très rapidement, seule une quarantaine d'hommes tourneront et chanteront autour de la thymélé sous le regard de leurs congénères. Enfin, parmi ces nouveaux officiants, l'un se détachera et montera sur l'autel afin d'improviser et d'ouvrir un « dialogue » avec les choreutes : la première scène du théâtre occidental était donc un autel.

Durant deux siècles la configuration de ce culte rural, se modifiera jusqu'à la mise en place d'un espace complexe (fin du VI^e avant J.-C) qui rend compte de la subordination de l'acte théâtral au rite religieux. Le dispositif scénique formé de trois aires (*orchestra*⁵, *proskènon*⁶ et

³ André DEGAINE, *Histoire du théâtre dessinée*, Saint Genouph, NIZET, 2006, p.14-15

⁴ Anne SURGERS, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Nathan université, Lettres sup., 2000, p. 11

⁵ Orchestra : piste circulaire réservée au chœur, contenant en son centre la thymélé.

⁶ Proskènon : ce que nous appelons aujourd'hui la scène, espace réservé aux acteurs (jeu et parole)

*skènè*⁷), marque une frontière entre le public situé dans les gradins (*koilon*) et le temple de Dionysos situé derrière la *skènè*. L'espace de représentation était ainsi encadré par la présence du dieu : le temple d'un côté et la *thymélé* de l'autre. L'acte théâtral pourrait donc être perçu comme une sorte de passage entre le dieu visible (*la thymélé* sur laquelle était placée la statue de Dionysos) à la présence invisible, mais signifiée, du divin (le temple). La *skènè*, de par sa proximité matérielle avec le temple, se présente comme les coulisses où se cache le dieu qu'il est interdit de voir⁸ mais qui se manifestera par l'intermédiaire des acteurs.

Les fêtes dionysiaques coïncidaient avec le solstice d'hiver et l'équinoxe de printemps. Ces réjouissances pétries de dévotion débutaient par un défilé qui permettait de présenter à la foule les acteurs, chanteurs, poètes... et surtout la statue de Dionysos sortie du temple (lieu non accessible au commun des mortels) qui est alors installée sur la *thymélé*. Suivent les sacrifices des taureaux. À partir du troisième jour, débutaient, du matin au soir, les représentations dramatiques.

Toute la cérémonie dionysiaque est fondée principalement sur le sens de la vue. Le terme *theatron* qui est à l'origine du mot « théâtre » désigne « le lieu où l'on voit ». *Theatron* vient du verbe *théaomai* signifiant « voir et avoir des visions mystiques »⁹. Ainsi le théâtre est conçu pour voir une représentation dramatique qui amène le public à vivre la présence de la transcendance. Cette démarche est portée par la présence dédoublée de la divinité qui est à la fois montrée (statue au centre de l'*orchestra*) et cachée au public (le temple derrière la *skènè* toujours à vue des spectateurs). Afin de faciliter cette expérience, d'une part le grand prêtre ainsi que les acteurs portaient le même costume qui était conçu à l'image de la statue de Dionysos et d'autre part les gradins, occupés par un public abreuvé de vin, étaient orientés plein sud.

Au sein même de la représentation théâtrale, le public vit de nouveau, grâce à une mise en abyme, un sacrifice présenté non pas comme celui de la dévotion mais comme celui de l'impiété. En effet, dans la tragédie grecque comme dans la tragédie latine, « *le sacrifice est souvent le moment d'un crime. Une victime humaine s'ajoute ou se substitue aux victimes*

⁷ Skènè : qui a donné le mot « scène », construction basse à l'arrière du *proskènon* constituée de trois portes béantes. Espace devant lequel évoluent les protagonistes. Aujourd'hui nous donnerions le nom de « coulisses ».

⁸ Dionysos, fils de Zeus et de la mortelle Sémélé naquit « deux fois ». En effet, sa mère demanda à Zeus de se montrer dans toute sa puissance, dans sa splendeur de Souverain, mais elle ne put survivre à cet embrasement. Zeus s'accapara de l'enfant près de naître et l'enfouit dans sa cuisse.

⁹ Anne SURGERS, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Nathan université, Lettres sup., 2000, p. 15

animales »¹⁰. Les exemples sont nombreux : Agamemnon tué par Clytemnestre, le sacrifice d'Iphigénie, le meurtre des enfants de Thyeste par leur oncle Atrée...

Et cet acte odieux entraînera un bouleversement de l'ordre naturel.

Dès ses origines donc, l'acte théâtral est conçu comme un espace intermédiaire qui permet de franchir la frontière qui sépare le monde visible du monde invisible et ce passage s'accomplit par le spectacle d'un sacrifice pervers, détourné de sa fonction culturelle.

Le théâtre romain¹¹, quant à lui, ne sera pas conçu dans un rapport liant l'humain et le divin mais dans une perspective d'un lieu de divertissement. En bâtissant un mur de scène (*frons scenae*), le lieu théâtral devient un espace clos qui ne permet pas un lien optique et symbolique avec un espace sacré. L'orchestra grec, lieu du dieu visible, sera vidé de sa fonction religieuse et sera réservé comme place de choix aux sénateurs. Tous les regards seront concentrés sur les acteurs et sur les divers loisirs présentés et la frontière ne sera plus celle qui délimitait le monde visible du monde invisible mais celle qui sépare la fiction du monde réel.

Théâtre et christianisme : du temps de l'harmonie au temps de la rupture

À partir du IX^e siècle apparaît le drame liturgique qui s'est développé dans un premier temps dans les églises à l'occasion des cérémonies de Pâques. Cette liturgie théâtralisée avait une fonction pédagogique destinée aux ignorants. Les sujets sont ceux des passages célèbres des Écritures : « Les Pèlerins d'Emmaüs », « Les Rois mages », « Les Saintes femmes au tombeau », « La Conversion de Paul » etc.

Cet événement théâtral n'avait jamais lieu durant la messe car étant une représentation des Écritures, il ne pouvait se donner à voir lors de l'Eucharistie, l'émergence de la Présence réelle. Cette opposition d'essence, contrairement à la double présence dionysiaque dans le théâtre grec, était donc déjà signifiée.

Le drame liturgique est de nos jours difficile à comprendre puisqu'il repose sur une double symbolique : celle de l'espace de représentation et celle du jeu de l'acteur. Le spectateur partageant le même code de représentation que les acteurs, était dans une lecture permanente qui oscillait entre sens littéral et sens figuré.

¹⁰ Sylvie CHARRIER, « Sacrifices et sacrilèges dans les tragédies de Sénèque », *Le Théâtre et le sacré*, Actes et colloques, publications du laboratoire Théâtres, Langages, Sociétés, Klincksieck, 1996, p.42.

¹¹ Premier théâtre permanent romain commandé par Pompée date du milieu du I^{er} siècle avant J.-C.

Au IX^e siècle, les premiers jeux liturgiques étaient donnés seulement dans le massif occidental et peu à peu ils investirent tout l'espace offert par l'église en prenant appui sur la symbolique de ce lieu.

Peu à peu la représentation des Écritures quitte les églises pour le parvis de celles-ci et enfin elle envahit l'espace urbain. Malgré ce déracinement religieux, l'espace scénique reconstitué à ciel ouvert est conçu de façon symbolique. Cet espace était symbolisé par diverses mansions devant lesquelles successivement le jeu théâtral se déroulait¹²: le Paradis, Nazareth, Le Temple, Jérusalem, Le Palais, Maison des Évêques, La Porte Dorée, Le Limbe des Pères et l'Enfer.

Un véritable espace souvent circulaire était donc structuré afin de réunir la communauté autour d'une représentation du cosmos. Au-delà de l'enseignement des Écritures, la représentation des drames liturgiques, des miracles et des mystères donnait à ressentir la présence divine. Ainsi, tout comme le théâtre grec, le théâtre médiéval visait à créer un lien entre l'humain et le transcendant.

Cependant, certains excès ont conduit le parlement de Paris à interdire toute représentation du mystère sacré¹³ (1548) à cause d'un jeu qui « *tourne à scandale et dérision* » et provoque « *cessation du service divin, refroidissement de charités et d'aumônes, adultères et fornications infinies* »¹⁴

En effet, les maîtres de jeu maniaient leur art avec un tel brio que la représentation de la crucifixion de Jésus-Christ paraissait bien trop réaliste. L'apparition des diables de l'Enfer s'adonnant à des scènes lubriques envahissait les mystères médiévaux, cela en était trop, on crie au blasphème.

Cette rupture entre théâtre et christianisme est alimentée par la tourmente religieuse de la Réforme et Contre-Réforme. Le public ne forme plus une communauté fédérée autour d'une grande représentation de la foi chrétienne catholique.

À partir du XVI^e siècle, l'élaboration du *théâtre à l'italienne* entraînera le détachement progressif de l'acte théâtral du rituel religieux. La Renaissance italienne se bâtissant autour de l'anthropocentrisme, conçoit le théâtre dans un bâtiment spécifique et clos qui est envisagé comme une *boîte à illusion*. Il ne s'agit plus de proposer une lecture symbolique du lien qui unit l'homme à Dieu mais d'être fidèle à la perception que l'homme a du réel. L'acte scénique

¹² Afin de suivre la représentation itinérante, le public se déplaçait.

¹³ Il ne faut pas oublier de mentionner le double profane du théâtre médiéval (la moralité, la sottise et la farce) qui dans un éternel esprit de dérision malmenait parfois le clergé : moine lubrique, bonne sœur aux mœurs légères... Lors du Carnaval ou de la Fête des Fous, un âne entre dans l'église et son cavalier mimait une caricature du geste religieux.

¹⁴ Cité par Anne SURGERS, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Nathan université, Lettres sup., 2000, p. 52

se lit désormais dans sa réalité matérielle, au sens propre. L'essence sacrée du théâtre s'estompe. Ce modèle architectural et scénographique s'imposera en France au milieu du XVII^e siècle.

Si la symbolique religieuse de l'espace scénique disparaît, l'apparition des tragédies bibliques s'impose simultanément et parallèlement au traitement de sujets issus de la tradition grecque. L'espace se vide de son essence sacrée qui semble parfois se reconquérir par le texte. S'érigera peu à peu un théâtre qui s'incarnera uniquement par le texte et le jeu des acteurs.

Le Réformé, Théodore de Bèze, offre en 1550 à ses étudiants de Lausanne la première tragédie française intitulée *Abraham sacrifiant*. Cette œuvre fondamentale de l'histoire littéraire française porte sur la scène la souffrance d'un père déchiré. Selon Bernard Reymond, Théodore de Bèze s'inscrit dans « *une conception plus célébrante que réellement dramatique* »¹⁵. Ainsi, la première tragédie française s'inscrit dans la tradition du service religieux et renoue avec l'origine de ce genre théâtral.

Bien que le christianisme du 17^e soit réticent au théâtre, ce dernier connaîtra son apogée au siècle classique. La querelle de la moralité du théâtre trouvant sa source dans la tradition patristique et entretenue par les Réformés et les Catholiques sera ignorée par Richelieu qui œuvrera, entouré de Scudéry et Corneille, au profit de cet art, pierre angulaire de sa politique culturelle.

Afin de trouver une issue favorable à cette lutte entre théâtre et christianisme, Corneille proposera deux tragédies d'inspiration biblique (*Polyeucte* et *Théodore*) mais il n'en cueillera auprès de l'Église que de l'hostilité.

Quant à Molière, fidèle à son *castigat ridendo mores* (« châtier les mœurs par le rire ») par ses comédies s'attaquera aux faux dévots (*Le Tartuffe*) et fera monter sur scène un redoutable athée (*Dom Juan*) : la cabale des dévots frappe mais Louis XIV n'en a cure et se passionne pour cet art vivant.

Le théâtre du XVII^e siècle se détachera profondément des préoccupations religieuses de par l'architecture scénique et de par ses sujets profanes¹⁶.

C'est au XX^e siècle que réapparaîtra un théâtre d'inspiration religieuse grâce à Paul Claudel, Bernanos et d'autres. Cependant ce retour sera porté sur scène uniquement textuellement.

¹⁵ Bernard REYMOND, *Théâtre et christianisme*, Genève, Labor et Fides, 2002, p.52

¹⁶ Fin du XVII^e siècle, Racine se démarquera avec deux tragédies bibliques : *Esther* et *Athalie*.

Bien évidemment, à toute chose son contraire, dans les années 50 s'imposera sur scène un athéisme plus ou moins corrosif avec Sartre, Anouilh ou bien Beckett.

Tout au long de ces vingt-six siècles d'existence, le théâtre né du culte religieux, en enfant terrible, s'est développé et s'est régulièrement affranchi de son parent par la dérision ou l'indifférence. Cependant, nous ne pouvons nier son besoin perpétuel de remonter à sa source car il en a finalement hérité une part qui se retrouve dans son essence fondamentale.

Théâtre et christianisme : convergences

Dans *Théâtre et christianisme*, Bernard Reymond¹⁷ invite le lecteur à percevoir des analogies entre l'événement théâtral et le rite chrétien. Cette convergence repose sur une posture commune et notamment vis-à-vis du texte. Pour le prédicateur comme pour le metteur en scène, ils s'inscrivent dans une « *tradition vivante* »¹⁸. L'homme de théâtre qui met en scène un grand texte peuplé de personnages « *hors de portée humaine* »¹⁹ (Phèdre, Œdipe, le Roi Lear...) doit en proposer une « *parole nouvelle* »²⁰ afin que le chef-d'œuvre puisse résonner auprès des spectateurs²¹.

Il en est de même pour l'homme d'Église qui se réfère « *à un même texte de base, la Bible, mais pour élaborer et tenir un discours qui ne cesse de se renouveler* »²².

Autre point de convergence : « la mise à distance ». Aller à la messe, se rendre au théâtre c'est faire une rupture avec le quotidien, un « hors temps » qui s'inscrit dans un espace et une durée. Le théâtre s'écarte de l'existence courante à l'aide de personnages étranges qui puisent leur force dans les méandres de l'âme humaine et qui adoptent un langage (paroles et gestes) symbolique. C'est par la fiction et l'étrangeté (la mise à l'écart du réel) que l'événement théâtral atteindra une vérité humaine. C'est l'altérité incarnée par un personnage édifiant qui révélera au spectateur une chose essentielle de la nature humaine.

¹⁷ Bernard REYMOND, *Théâtre et christianisme*, Genève, Labor et Fides, 2002

¹⁸ Bernard Reymond, *Théâtre et christianisme*, Labor et Fides, 2002, Genève, p.71

¹⁹ *Ibid.* p. 89

²⁰ *Ibid.* p.69

²¹ Il s'agit d'un travail de *dramaturgie* au sens moderne du terme. Joseph Danan dans *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* (Actes Sud-Papiers, Arles, 2017, p.8) propose la définition suivante : « *Pensée du passage à la scène des pièces de théâtre.* »

²² Bernard Reymond, *Théâtre et christianisme*, Labor et Fides, 2002, Genève, p.69-70

Quant au langage cultuel, c'est la figure du Christ, figure de l'Altérité par excellence qui crée un « *effet d'étrangeté, de profonde étrangeté même (...) sa figure nous fait sortir un peu de nous-mêmes, donc encore une fois prendre de la distance.* »²³

Enfin, le culte et la représentation théâtrale ne sauraient exister sans une présence réelle de personnes dans un même lieu partageant l'attente d'un événement cultuel ou culturel formant ainsi une communauté *qui est là ensemble*: un espace, une parole, une collectivité.

La présence d'êtres humains sur scène regardés par leurs semblables c'est la première définition de l'art théâtral : « *le théâtre, ce n'est pas seulement la représentation, c'est aussi l'incarnation. Et c'est ça qui coince ! que ça reste plus violent que tout le reste. Certainement... On ne déchire pas le théâtre comme on déchire une image. Il y a quelque chose, là, de plus fondamental. Le théâtre, même le plus impie, a toujours à voir avec le sacré.* »²⁴

THÉÂTRE ET BLASPHEME :

Des violences esthétiques de Castellucci à la violence idéologique

Scènes d'affrontements et scènes de dialogue

Festival d'Avignon, juillet 2011, le scandale fait rage dans la cité des Papes : Roméo Castellucci, metteur en scène italien, vient de présenter sa toute nouvelle création : *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio (Sur le Concept du visage du Fils de Dieu)*.

Très rapidement des manifestants criant à la christianophobie tentent d'empêcher les spectateurs d'accéder à l'entrée de l'opéra-théâtre de la ville. La direction bicéphale du Festival (Hortense Archambault et Vincent Baudriller, directeurs de 2003 à 2013) fait appel aux frères dominicains qui, tout juste sortis de messe, arrivent afin d'échanger avec ces hommes et femmes en colère, finalement la représentation aura lieu.

Dans un souci d'échange, le père Robert Chave, par l'intermédiaire de l'association chrétienne Foi et Culture, organise une rencontre avec Roméo Castellucci afin de « *favoriser l'écoute des uns et des autres* »²⁵.

²³ *Ibid.* p.96

²⁴ Olivier Py, interview dans *Arts sacrés* n°18, juillet-août 2012, *Du Blasphème dans l'Art*, p.49

²⁵ *La Croix*, 22 juillet 2011.

Paris, octobre 2011, théâtre de la ville, les manifestants s'expriment avec violence et interrompent à plusieurs reprises les représentations. Il a été signalé des jets d'huile de vidange, d'œufs contre les spectateurs ainsi que des injures et des cris dénonçant une pièce blasphématoire. Certains monteront sur la scène après les trente premières minutes de spectacle afin de se mettre en prière sous le regard d'incompréhension des régisseurs et acteurs. Finalement, c'est sous protection policière que les dernières représentations dans la capitale auront lieu.

Monseigneur Vingt-Trois, archevêque de Paris, prend la parole sur les ondes de *Radio Notre Dame* le 29 octobre 2011 et explique percevoir les manifestants comme un « *groupuscule qui se réclame de l'Église catholique sans aucun mandat et qui est en fait un groupuscule rattaché au mouvement lefebvriste qui fait de la foi un argument de violence.* »

Monseigneur Pascal Wintzer, Administrateur Apostolique du diocèse de Poitiers, Président de l'Observatoire Foi et Culture de la Conférence des Évêques de France, rend public sa note aux évêques le 16 novembre 2011 concernant l'œuvre de Castellucci²⁶ : « *Avant tout, comme nous y invite le Pape Benoît XVI, je choisis la voie du dialogue et sa fécondité. C'est pourquoi je veux déplorer les manifestations qui se sont exprimées tant à l'extérieur que dans la salle du Théâtre de la Ville de Paris, à l'occasion des représentations du spectacle de Roméo Castellucci « Sur le concept du visage du fils de Dieu ». Si elles veulent exprimer la révolte de certains face à ce spectacle, elles blessent les relations que l'Église catholique s'est toujours efforcée d'entretenir avec les arts et les artistes* » et de poursuivre sur le fait qu'« *une œuvre moderne est un message complexe qu'il faut pouvoir décrypter, dans un dialogue à la fois avec l'œuvre, son auteur et son époque. Des textes bibliques aussi, sont scandaleux. Il faut savoir les recevoir et les interpréter. Les prophètes n'ont pas hésité à réveiller les consciences endormies par des actes provocateurs, apparemment scandaleux et absurdes.* »

Cependant le consensus ne règne pas dans l'Église catholique, d'autres voix s'élèvent contre cette pièce de théâtre à l'instar de Monseigneur Henri Brincard (évêque du Puy-en-Velay) qui le 17 novembre 2011 s'exprime en ces termes : « *Il n'est point nécessaire d'avoir vu la pièce de Roméo Castellucci pour dire que sa seule lecture amène à s'interroger sur la notion de culture et, partant, sur ce qu'il faut entendre par « liberté artistique ».* »

²⁶ Site internet *Église catholique en France*, <https://eglise.catholique.fr/conference-des-veques-de-france/textes-et-declarations/366695-a-propos-du-spectacle-de-romeo-castellucci-sur-le-concept-du-visage-du-fils-de-dieu/>

Pour ma part j'estime que la pièce de Castellucci est – et je pèse mes mots - violente, pénible et inutilement provocante. »²⁷

Un an plus tard, à Strasbourg, après la représentation de *Sur le concept du visage du Fils de Dieu* au théâtre du Maillon, une plainte contre X est déposée par l'association « Avenir de la culture » au Parquet de Strasbourg pour « blasphème et tentative de blasphème ». Ce rassemblement de catholiques laïcs invoque l'article 166 du droit local d'Alsace-Moselle (hérité du code pénal de l'Empire d'Allemagne qui avait annexé ces territoires entre 1871 et 1918)²⁸. Le diocèse de Strasbourg refusera de s'associer à cette plainte et le chanoine Bernard Xibaut expliquera que l'Église ne considère pas cette pièce comme blasphématoire²⁹. Les frères dominicains recevront Roméo Castellucci le 17 novembre 2012 à Strasbourg afin d'engager un dialogue et défendre « *la profondeur spirituelle de cette pièce* »³⁰.

En réponse aux diverses attaques concernant son travail parfois qualifié de provocation gratuite, le metteur en scène italien déclare préférer le scandale à la provocation : « *si vous me parlez de « scandale » au sens grec du terme, c'est-à-dire ce petit caillou qui vous fait trébucher sur la route, impose un moment d'arrêt, de conscience, alors oui, je veux provoquer le scandale. Mais sans le calculer.* »³¹

En fondant donc ses créations sur la puissance des images tri-dimensionnelles (contrairement aux images en deux dimensions que nous nous infligeons quotidiennement : publicités, réseaux-socio...) Castellucci impose un théâtre de rupture, un théâtre iconoclaste où l'on rencontre « *une image qui dépasse la question même de l'image, qui incite au silence, au recueillement* »³², à une pause.

Brève analyse de la mise en scène du Concept du visage du Fils de Dieu

²⁷ Site internet du Diocèse du Puy-en-Velay : <http://www.catholique-lepuy.fr/Quelques-propos-au-sujet-d-une.html>

²⁸ *Celui qui aura causé un scandale en blasphémant publiquement contre Dieu par des propos outrageants, ou aura publiquement outragé un des cultes chrétiens ou une communauté religieuse établie sur le territoire de la Confédération et reconnus comme corporation, ou les institutions ou cérémonies de ces cultes ou qui, dans une église ou un autre lieu consacré à des assemblées religieuses, aura commis des actes injurieux et scandaleux, sera puni d'un emprisonnement de trois ans au plus.*

²⁹ <https://www.rue89strasbourg.com/plainte-pour-blaspheme-contre-la-piece-de-castellucci-au-maillon-24995>

³⁰ Site internet Protestantisme et images : <https://www.protestantismeetimages.com/Romeo-Castellucci-chez-les.html>

³¹ *Télérama*, juillet 2012, propos recueillis par Fabienne Pascaud. <https://www.telerama.fr/scenes/romeo-castellucci-au-theatre-l-interdit-c-est-la-realite,83898.php>

³² Ibid.

Dans un décor moderne réaliste où domine un blanc « clinique », s'impose aux spectateurs, en fond de scène, un immense portrait du Christ (8 mètres de hauteur) issu du *Salvator Mundi* d'Antonello da Messina (Renaissance italienne).

Devant cette représentation iconique apparaissent deux régisseurs vêtus de noir portant jusqu'à un canapé, tel un élément du décor, un vieillard en peignoir qui se fige aussitôt devant son poste de télévision.

Le fils, en costume de jeune cadre dynamique, entre alors en scène prêt à partir au travail.

Mais juste avant le départ du fils, le père est pris d'une crise d'incontinence. Très vite, le salon immaculé sera souillé. Face à la déchéance de son père, le fils redoublera d'efforts afin de lui redonner sa dignité mais face à son impuissance à venir à bout de cette crise, il sera partagé entre l'amour et la colère : confronté aux limites de son abnégation.

Le public partage le même conflit de sentiments : empathie puis agacement.

Le texte, distribué aux spectateurs à l'entrée, est réduit à une page, le sens et la profondeur ne se logeront pas dans les mots qui sont ceux d'un quotidien usé. D'ailleurs, le théâtre de Roméo Castellucci est celui de la matière et non celui de la parole.

Cette pièce est conçue comme un long plan-séquence durant lequel les spectateurs sont confrontés à « *l'expérience d'une profonde humiliation* »³³ et « *celle d'une profonde manifestation d'amour* » sous le regard du Christ que nous regardons et qui nous regarde en train de regarder. Il y a tout un jeu de miroir : « *un homme mis à nu devant d'autres hommes lesquels sont, à leur tour, mis à nu par cet homme* ». Finalement, par le regard du Christ, les spectateurs sont mis sur le plateau et prennent conscience de leur propre acte de regarder qui est, selon Roméo Castellucci, le vrai sujet de la pièce.

Ce qui interpelle le public, sur le plan vertical, c'est le regard de ce Christ qui semble impassible voire indifférent pour certains ou exprimant de l'amour, de la douceur pour d'autres. Cette « *domination du regard* » qui s'impose tout au long de la pièce est, selon les mots du metteur en scène, « *finalement un miroir capable de refléter nos propres sentiments* »³⁴.

La trajectoire de notre regard que nous portons sur cette représentation du Christ sur un plan vertical va croiser, sur un plan horizontal, cette scène reflétant la misère de notre condition humaine et conditionne ainsi notre regard sur la figure du « Fils de Dieu ». L'insoutenable scène

³³ Entretien de Roméo Castellucci, propos recueillis par Jean-Louis Perrier, Rennes, 2011, dossier de presse « *Les 2 Scènes* », Scène Nationale de Besançon.

³⁴ Rencontre avec les frères dominicains, site internet Protestantisme et images : <https://www.protestantismeetimages.com/Romeo-Castellucci-chez-les.html>

Lors de cette rencontre, le frère Rémy Vallejo, spécialiste de la mystique rhénane, cita maître Eckhart : « *L'œil dans lequel je vois Dieu c'est l'œil dans lequel Dieu me voit. C'est un seul et même regard ; c'est une seule et même connaissance ; c'est un seul et même amour.* »

gagnera en beauté, horizontalement par le geste d'amour du fils et verticalement par le regard du *Salvator Mundi*.

Et puis la représentation bascule. Le père se saisit d'un bidon de liquide excrémental et le répand. Cet acte volontaire envoie le signal d'une rupture avec toute forme de réalisme. Les spectateurs entrent dans une dimension métaphorique. Castellucci, en disciple d'Antonin Artaud³⁵, passe de la « *scatologie* » à « *l'eschatologie* »³⁶.

L'espace se vide de ses meubles par l'intermédiaire des techniciens, un enfant entre en scène et jette sur le portrait du Christ des pierres en forme de grenades. Il est très rapidement rejoint par d'autres enfants qui agiront de même³⁷. Chaque impact est accompagné d'un bruit d'explosion qui se transforme peu à peu en un chant monastique.

Le visage du « Fils de Dieu » n'est absolument pas altéré par les explosifs, seule une image de l'impuissance humaine s'inscrit dans cet acte scénique. Selon le metteur en scène, « *ces gestes d'une apparente violence sont à interpréter comme une prière (...) Ils constituent un cri d'amour définitif et portent une demande de prise en considération.* »³⁸

La violence esthétique ne s'arrête pas là, l'image du Christ se déforme de l'intérieur comme si des mains et des pieds poussaient la toile comme dans un ventre maternel.

Un voile noir³⁹ coule à ce moment-là sur ce portrait⁴⁰ qui se déchire, l'image s'ouvre. Derrière apparaît un panneau noir sur lequel en lettres lumineuses se révèle l'inscription suivante : « *You are my shepherd* » (Tu es mon berger)⁴¹. Cependant au moment où les lettres lumineuses disparaissent, la négation « *not* » s'impose laissant le spectateur hésiter entre une interprétation qui tend vers la confiance en ce visage ou qui tend vers un refus. Pour Castellucci ce déchirement « *ne constitue pas un geste iconoclaste : ce geste nous indique au contraire un chemin, un passage à accomplir à travers la membrane d'une image, un passage à travers le Christ, une identification avec le Christ, un bain en lui, une mise au monde de lui*

³⁵ Cf. Émission radiophonique « Pour en finir avec le jugement de Dieu » (enregistrée le 28 novembre 1947).

³⁶ Entretien de Roméo Castellucci, propos recueillis par Jean-Louis Perrier, Rennes, 2011, in dossier de presse « *Les 2 Scènes* », Scène Nationale de Besançon.

³⁷ Le garçonnet de la photographie de Diane Arbus intitulée *L'Enfant à la grenade* (New York, 1962) est apparu au metteur en scène comme une icône contemporaine, celle de notre impuissance.

³⁸ Entretien de Roméo Castellucci, propos recueillis par Jean-Louis Perrier, Rennes, 2011, in dossier de presse « *Les 2 Scènes* », Scène Nationale de Besançon.

³⁹ Une des trois œuvres qui a inspiré Castellucci est la nouvelle de Nathaniel Hawthorne qui s'intitule *Le Voile noir du pasteur* racontant l'histoire d'un visage absent. En effet le pasteur de la communauté de Milford décide un jour de cacher son visage à l'aide d'un voile.

⁴⁰ « *Une vraie image doit être à l'abri des regards. Pour mieux pousser du visible à l'invisible. C'est cette tension qui fait sa force.* » Roméo Castellucci, *Télérama*, juillet 2012, propos recueillis par Fabienne Pascaud. <https://www.telerama.fr/scenes/romeo-castellucci-au-theatre-l-interdit-c-est-la-realite,83898.php>

⁴¹ Expression tirée du *Psaume de David 23*.

en nous ». ⁴² Mais en tant que spectateur cette fin repose sur un *non liquet* « qui laisse en suspens, dans le silence, toute possible conclusions et libération. » ⁴³

L'art de Castellucci ne propose aucun salut, son travail est celui de poser des problèmes non pas de proposer des réponses. Le problème est une direction, un chemin à prendre.

Cette œuvre peut être vécue comme profondément violente et ce à plusieurs titres.

Tout d'abord l'image du Christ lapidée puis en contact avec des éléments excrémentiels peut être perçue a priori comme éminemment blasphématoire.

La nudité de l'acteur interprétant ce père se vidant de sa dignité est une image terriblement perturbante car non seulement elle porte un « *soupçon de violence faite à la personne* » ⁴⁴, mais peut faire de nous, non plus des spectateurs, mais des voyeurs.

La liberté d'interprétation que nous laisse Castellucci, nous livrant ainsi au silence, est sans conteste un motif d'angoisse, nous abandonnant à nos propres questions.

Et plus fondamentalement encore, le retour à un théâtre pétri de sacré, si cher à Antonin Artaud, « *capable de réintroduire sur la scène un petit souffle de cette grande peur métaphysique qui est à la base de tout le théâtre ancien* » ⁴⁵ semble s'être imposé enfin sur notre scène occidentale. En effet, lorsque le spectateur franchit l'image iconique et se retrouve devant un fond noir, ne serait-ce pas le mur de la *skènè* grecque qui sépare le visible de l'invisible ? Non liquet.

Après cette brève étude de *Sur le concept du visage du Fils de Dieu*, il semble tout à fait inapproprié de qualifier cette œuvre de blasphématoire d'autant que l'Église s'est prononcée quant à la qualité spirituelle de cette création.

Cependant, la question du blasphème dans l'art est une question qui reste en suspens, de nombreuses œuvres théâtrales, plastiques, cinématographiques etc. ont pu être soupçonnées de s'imposer en actes blasphématoires (*Golgotha Picnic* de Rogrigo García, *La Damnation de Faust* de Berlioz par Olivier Py, *Piss Christ* de Serrano, *Le Christ d'Assy* de Germaine Richier, *La Dernière tentation du Christ* de Scorsese, *Je vous salue Marie* de Godard...) puis être, pour certaines, réhabilitées par l'Institution qui les a dans un premier temps rejetées.

⁴² <https://www.protestantismeetimages.com/La-piece-de-theatre-Sur-le-concept.html>

⁴³ Roméo CASTELLUCCI, *Itinera*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 18.

⁴⁴ Olivier PY, interview dans *Arts sacrés* n°18, juillet-août 2012, Du Blasphème dans l'Art, p.49

⁴⁵ Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, « La Mise en scène de la métaphysique », Bussière à Saint-Amand, Gallimard, Folio essais, p. 65

Existe-il donc des critères qui pourraient inscrire une frontière au-delà de laquelle les œuvres d'art seraient marquées du sceau de péché de blasphème ?

Peut-on envisager une définition objective, détachée de tout contexte social ?

Le blasphème : tentatives de définitions

- Étymologie : glissement du profane vers le religieux

Dans *Le Littré*, le terme « blasphème » est défini de la manière suivante : « *Paroles qui outragent la Divinité, la religion. Dire proférer des blasphèmes.* »

L'académicienne Danièle Sallenave lors de l'émission *Les Idées claires de Danièle Sallenave* sur France Culture du 21 septembre 2012, évoque sa racine grecque qui vient du même mot que « blâmer » et signifie « dire du mal de quelqu'un ». A l'origine donc ce mot n'est pas strictement lié à une référence divine et ainsi « *les Grecs anciens n'ont jamais songé à en faire un délit. Dans la Grèce antique on se devait d'honorer les dieux, on souhaitait leur appui, on redoutait leur colère, on leur offrait des sacrifices mais on n'était pas puni de mort si on doutait de la vertu de Héra* »⁴⁶

Alain Cabantous⁴⁷ affirme effectivement qu'en matière de blasphème la culture hellénique traite sur le même plan les dieux et les individus qui seraient offensés par une parole blessante. C'est ensuite dans la Bible que l'on retrouvera le terme « blasphème » évoquant un outrage commis seulement contre Dieu, outrage qui n'est pas sans conséquence pour l'individu et pour la communauté à laquelle il appartient.

- Du côté du droit français : liberté d'expression et protection des croyants

⁴⁶ Danièle SALLENAVE, *Les Idées claires de Danièle Sallenave*, France Culture du 21 septembre 2012.

⁴⁷ Alain CABANTOUS, *Histoire du blasphème en Occident (XVIe – XIXe siècle)*, Paris, Albin Michel, Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité, 2015, p. 13-14

Dans sa note rédigée pour *Étude de législation comparée n°262 (janvier 2016)* « La Répression du blasphème »⁴⁸, Camille Viennot⁴⁹ évoque le caractère subjectif du blasphème qui « *varie selon les religions, les époques et les espaces géographiques* ».

La Cour européenne des Droits de l'Homme (CEDH) reconnaît dès 1994 une absence de consensus en la matière et permet aux États membres une libre appréciation concernant la répression du blasphème au regard de la liberté d'expression consacrée comme un droit fondamental dans de nombreux pays européens.

Au vu de cette diversité, Camille Viennot propose de retenir une définition large : « *Atteinte commise à l'égard de croyances religieuses, des divinités ou des symboles religieux qui se matérialise par des paroles, des écrits ou toute autre forme d'expression (affiche, chanson, sculpture, photographie, etc.), réprimée par un dispositif juridique (loi, règlement, jurisprudence) qui les assortit de sanctions.* »

Ainsi l'acte blasphématoire est un délit qui vise le dogme et les symboles religieux mais ne peut être retenu comme un acte portant atteinte aux croyants.

Le droit français quant à lui, ne punit pas le blasphème en tant que tel⁵⁰ puisque l'atteinte aux dogmes religieux n'est pas considérée comme une infraction. En effet, le droit à la liberté d'expression reconnue dans *La Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* (article 11)⁵¹ protège les citoyens français mais cette liberté n'est pas concevable sans bornes qui, elles, protègent ces mêmes citoyens d'abus. L'article 11 de la DDHC sera conforté par la loi du 29 juillet 1881 qui rappelle ce droit fondamental ainsi que ses limites.

Les limites sont celles de l'offense commises contre des individus « *à raison de leur appartenance à une religion* »⁵².

Afin de protéger la personne dans ses croyances, trois infractions sont souvent invoquées lors de procès : la diffamation⁵³, l'injure⁵⁴ et les provocations à la discrimination, à la haine ou à la violence⁵⁵.

⁴⁸ Site internet du Sénat : <http://www.senat.fr/lc/lc262/lc2622.html>

⁴⁹ Docteur en droit, Maître de conférences, Université Paris Ouest.

⁵⁰ A l'exception de l'Alsace et la Moselle qui, jusqu'au 27 janvier 2017, maintenaient une spécificité héritée du Code pénal allemand de 1871 sanctionnant par l'article 166 le blasphème.

⁵¹ « La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'homme : tout citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement, sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la loi. »

⁵² Site internet du Sénat : <http://www.senat.fr/lc/lc262/lc2622.html>

⁵³ La diffamation est définie dans l'article 29 de la loi du 29 juillet 1881 : « *toute allégation ou imputation d'un fait qui porte atteinte à l'honneur ou à la considération de la personne ou du corps auquel le fait est imputé est une diffamation* ».

⁵⁴ L'injure est définie dans l'article 29 de la loi du 29 juillet 1881 : « *toute expression outrageante, termes de mépris ou invective qui ne renferme l'imputation d'aucun fait* »

⁵⁵ Article 24 de la loi du 29 juillet 1881 : « *Ceux qui [...] auront provoqué à la discrimination, à la haine ou à la violence à l'égard d'une personne ou d'un groupe de personnes à raison de leur origine ou de leur appartenance ou de leur non-appartenance à une ethnie, une nation, une race ou une religion déterminée, seront punis d'un an d'emprisonnement et de 45 000 euros d'amende ou de l'une de ces deux peines seulement* ». Modification loi Pleven apportée le 1^{er} juillet 1972.

Enfin, Camille Viennot conclue ses notes avec la réflexion suivante : « *Schématiquement, (en France) il est possible de critiquer fermement, même avec des propos très virulents ou injurieux, une religion alors que les croyants sont protégés par les infractions listées auparavant.* »⁵⁶

Le blasphème dans l'histoire française : de l'offense à Dieu au trouble de l'ordre public

Avec la naissance des religions monothéistes le péché de blasphème s'impose en infraction religieuse. Dans l'Ancien Testament apparaît un Dieu profondément irritable qui châtie les offenseurs qui ne sauraient préserver l'honneur de son Nom : « *Si un homme insulte son Dieu, il doit porter le poids de son péché ; ainsi celui qui blasphème le nom du Seigneur sera mis à mort : toute la communauté le lapidera ; émigré ou indigène, il sera mis à mort pour avoir blasphémé le Nom.* »⁵⁷

Du côté des premiers chrétiens une certaine indulgence est exercée, indulgence due au souvenir de Jésus accusé de blasphème par le Sanhédrin : « *Il a blasphémé. Qu'avons-nous donc besoin de témoins ! Vous venez d'entendre le blasphème.* »⁵⁸ La condamnation à mort sera prononcée. Du I^{er} au IV^e siècle seul le judaïsme en tant que religion étrangère est toléré par l'Empire romain. Les premiers chrétiens sont persécutés sous prétexte d'être à l'origine de troubles de l'ordre public, troubles provoqués par leur propension à blasphémer (remise en cause du Temple de Jérusalem, la loi alimentaire, la circoncision...).

Ce sont finalement deux visions de Dieu qui s'affrontent et la religion légaliste obtient gain de cause par le pouvoir politique en place.

Françoise Smyth-Florentin⁵⁹ explique que les rôles se sont inversés avec l'empereur Constantin et la christianisation de l'empire. Finalement c'est toujours la religion de l'autre, non adoptée par le système dominant, qui est blasphématrice.

Dans les premiers temps, aucune définition stricte du péché de blasphème n'est énoncée, il dépendra souvent du contexte et de l'appréciation des premières églises.

⁵⁶ Site internet du Sénat : <http://www.senat.fr/lc/lc262/lc2622.html>

⁵⁷ TOB, Lévitique 24

⁵⁸ TOB, Mathieu 26

⁵⁹ *Le Monde des Religions* du 4 mars 2015, propos recueillis par Mathieu Stricot.

Un des Pères de l'église, Jean Chrysostome, fin du IV^e siècle, implique toute la communauté des croyants dans l'exercice du châtement envers les blasphémateurs : « *Rencontrez-vous dans la rue ou sur la place publique quelques-uns de ces blasphémateurs insolents du Saint Nom de Dieu, approchez-vous, faites-lui les plus vifs reproches, ne craignez pas de le frapper s'il était nécessaire ; oui, châtiez-le publiquement, punissez cette bouche sacrilège* »⁶⁰.

Cette idée que l'offense à Dieu risque de porter préjudice à l'ensemble du royaume et donc devant faire l'objet d'une punition infligée par la communauté tout entière, sera véhiculée jusqu'à la fin du Moyen Âge. D'ailleurs les épidémies de Peste étaient souvent perçues comme un châtement divin causé par des blasphèmes en tout genre.

En 1233, Grégoire IX décide d'instaurer dans le royaume de France l'Inquisition afin de protéger l'orthodoxie catholique et de lutter contre les dissidences religieuses (apparition de communautés Cathares dans le Midi) perçues comme des hérésies.

Dans la Décrétale *Statuimus* (1234) sous le titre *De maledicis*, une définition du péché de blasphème est alors énoncée, « *il consiste à énoncer au sujet de Dieu des attributs qui ne lui appartiennent pas, ou, au contraire à dénier ceux qu'il possède. La décrétale étend le péché de blasphème à la Vierge, aux saints et au magistère.* »⁶¹

Si la condamnation à mort est prononcée, seul le bras séculier (tribunal royal ou seigneurial) envoie les accusés au bûcher, l'Église ne pouvant pas officiellement donner la mort.

En 1263, de retour de la Terre sainte, Louis IX, désireux d'infliger des peines corporelles à tout blasphémateur (front marqué au fer, lèvres et langue percées), promulgue une nouvelle ordonnance qui sera en la matière « *le véritable point de départ de la législation royale.* »⁶²

Cependant le pape Clément IV, calmera cet excès de zèle et lui conseillera de choisir la voie de la pénitence (exclusion de la communauté chrétienne). Si le pouvoir temporel choisit la marginalisation définitive, le pouvoir spirituel choisit, quant à lui, une mise à l'écart temporaire. Ces peines mutilantes seront maintenues par les successeurs de Saint Louis.

Thomas d'Aquin dans *La Somme théologique* (1266- 1273) distingue « blasphème de cœur » (issu d'un mouvement d'humeur, il ne cherche pas à injurier Dieu) et « blasphème de bouche »

⁶⁰ Jean CHRYSOSTOME, « Homélie sur les Statues (I) », *Les Pères grecs*, cité par Alain Cabantous dans *Histoire du blasphème en Occident*, p.153

⁶¹ Elisabeth BONCOUR, « Lorsque la louange est blasphème et le blasphème louange. », revue Théophilyon Tome XXI – vol.2 « Que ton Nom soit sanctifié », 2016, p. 294

⁶² Alain CABANTOUS, *Histoire du blasphème en Occident (XVI^e – XIX^e siècle)*, Paris, Albin Michel, Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité, 2015, p. 76

dit le « blasphème parfait » (visant à défigurer volontairement le divin, l'Église...) et n'attribue pas le même degré de gravité à l'un et à l'autre.

La Renaissance connaît une fracture religieuse, les guerres de Religion sévissent sur le territoire opposant les catholiques aux réformés : le blasphème devient clairement un « *crime identitaire* »⁶³.

La répression se radicalise, François I^{er} en tant que Roi Très Chrétien, outré par l'apparition d'ouvrages défiant les catholiques (concernant la Vierge, les sacrements etc.) condamne les blasphémateurs protestants au bûché malgré les vives réticences du souverain pontife, Paul III. Perçu comme une contre-vérité, comme un outrage volontaire fait à Dieu, comme une interprétation erronée des Écritures (ou de la Tradition), le blasphème s'impose comme une parole pervertie, conséquence d'un péché : celui de l'altérité, altérité qui menace l'unité du royaume.

L'Inquisition est renforcée, le Concile de Trente est convoqué (1545-1563) ce qui aboutira à une réaffirmation des principes de l'Église catholique.

Avec l'Édit de Nantes (30 avril 1598) la double confession s'établit sur le territoire français.

Au XVII^e siècle, le royaume de France devenant le « double séculier de l'Église »⁶⁴, le péché de blasphème s'assimile à un délit politique : « *les blasphèmes proférés publiquement sont qualifiés d'énormes et comparables au crime de lèse-majesté* »⁶⁵.

Les mesures du pouvoir séculier sont bien plus sévères que les mesures pontificales : la monarchie absolue y perçoit un risque de scandale public qui blesse les croyants plutôt qu'une offense faite à Dieu. Louis XIV, en 1666, prononce la condamnation à mort à tout offenseur de Dieu et donc aussi de sa personne, lui le monarque de droit divin.

Au XVIII^e siècle, avec l'affaire du Chevalier de la Barre (1765-1766), l'histoire du blasphème connaît un tournant décisif. Dans un contexte de règlement de comptes entre les jansénistes et les philosophes des Lumières, La Barre sera accusé d'avoir profané à coups d'épée un crucifix placé sur le Pont-Neuf d'Abbeville (Amiens). Les soupçons se dirigent vers lui en raison d'une hardiesse commise quelques semaines plus tôt (refus de se découvrir lors du passage d'une procession). Le jeune homme torturé puis décapité, est brûlé avec, dans les mains un livre

⁶³ Jacques de SAINT VICTOR, *Blasphème, brève histoire d'un « crime imaginaire »*, Normandie Roto, Gallimard, 2016, p. 31

⁶⁴ Jacques de Saint VICTOR, *Blasphème, Brève histoire d'un « crime imaginaire »*, Normandie Roto Gallimard, 2016, p. 38

⁶⁵ Brigitte BASDEVANT-GAUDEMET, « Histoire juridique du blasphème », revue Théophilyon tome XXI – Vol 2 « Que ton Nom soit sanctifié », 2016, p. 336

interdit, le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, considéré comme le terreau de l'irréligion qui se développe chez les jeunes nobles. La violence de ce châtement bouleverse l'opinion ce qui va progressivement amener la société des Lumières⁶⁶ à abolir le délit de blasphème en 1791.

Cependant, en 1819, la loi de Serre rétablit le délit de blasphème dans son article 8 qui punit tout « *outrage à la morale publique et religieuse* ». C'est en prenant appui sur cette nouvelle loi que Flaubert et Baudelaire en 1857 seront poursuivis pour outrage aux bonnes mœurs.

Enfin, 29 juillet 1881, la loi sur la liberté de la presse vide la loi française de tout délit de blasphème. Les religions pouvant être librement critiquées, le débat d'idées est désormais totalement ouvert. Le respect des individus, celui des croyants, en est cependant la limite immuable.

Cette très brève et schématique exposition des grands événements qui ont marqué l'histoire du blasphème permet d'entrevoir trois invariants.

Tout d'abord, l'accusation de blasphème est intimement liée au refus de l'altérité, il résulte d'un affrontement entre deux courants confessionnels : judaïsme, christianisme, catharisme, protestantisme, athéisme etc. Le blasphémateur c'est l'autre qui s'impose par sa différence.

Le deuxième point fondamental est celui du lien étroit entre le pouvoir spirituel accusateur et le pouvoir séculier. Le blasphème est la marque de la communauté minoritaire qui porte le sceau de la dissidence. Elle sera soupçonnée de vouloir orchestrer des troubles de l'ordre public par ses revendications doctrinales vécues comme scandaleuses. Afin de prévenir tout désordre qui pourrait faire vaciller l'équilibre d'un empire, d'un royaume ou d'un état, le pouvoir politique se joint à la religion dominante afin de lutter contre ces rebellions. Blasphémer c'est mettre à mal le système dominant.

Enfin, une accusation de blasphème se comprend dans un contexte social, géographique et politique défini par des références perçues comme universelles qui n'admettent aucune remise en question. Cette notion est donc fondée sur une conception subjective.

Ainsi, face à la menace de l'altérité et puisant sa légitimité dans le pouvoir temporel, les doctrines religieuses se cristallisent et s'érigent en idéologie ce qui provoque tôt ou tard un affrontement, un combat d'identités sclérosées.

⁶⁶ Montesquieu, *L'Esprit des lois*, livre XII, chapitre IV, écrivait déjà en 1748 : « *Le mal est venu de cette idée qu'il faut venger la Divinité. Mais il faut honorer la divinité et ne la venger jamais. En effet, si l'on se conduisait par cette dernière idée, quelle serait la fin des supplices ? Si les lois des hommes ont à venger un être infini, elles se régleront sur son infinité et non pas sur les faiblesses, sur les ignorances, sur les caprices de la nature humaine.* »

- Quelques pistes du côté de la théologie chrétienne : problème d'émission ou de réception ?

Selon Isabelle Chaireire⁶⁷, techniquement seule la parole peut être porteuse de blasphèmes. *Blasphemia* en grec se compose de *phêmê* qui signifie « divulgation par la parole » et *blabos* qui renvoie à l'idée d'un dommage causé.

Ainsi il s'oppose au sacrilège qui est « *irrévérence à l'égard des choses saintes* »⁶⁸. Malmener un objet, un lieu de culte est de l'ordre du sacrilège.

Une peinture, un dessin ou toute représentation figurée qui verse dans l'irrévérence à l'égard de Dieu peut être qualifiée d'iconoclaste.

Cependant aujourd'hui est communément qualifié de blasphématoire tout acte (et toute parole) dirigé vers Dieu qui atteint symboliquement son sens et celui du monde dont il serait à l'origine.

Le blasphème tient sa puissance de la « *valeur performative du langage* »⁶⁹. Selon John Austin⁷⁰, produire un énoncé dans un contexte défini c'est exécuter une action. Ainsi le blasphème peut incarner une perversion du langage (s'opposant à la louange) qui détient la capacité à défigurer l'ordre du monde⁷¹ et de ce fait produire une mise à distance, une séparation entre le divin et les croyants.

Cependant, pour qu'il y ait blasphème, il faut être en présence d'un système dominant qui propose une représentation figée du monde qui se retrouve ébranlé par une parole qui déforme cette même représentation.

Dans le Nouveau Testament lors de la guérison d'un homme aveugle et muet (Mathieu, 12, 31-32), Jésus est soupçonné par les Pharisiens de détenir son pouvoir thaumaturgique de Beelzéboul. En réaction il prononce les mots suivants : « *Voilà pourquoi, je vous le déclare, tout péché, tout blasphème sera pardonné aux hommes, mais le blasphème contre l'Esprit ne sera pas pardonné. Et si quelqu'un dit une parole contre le Fils de l'homme, cela lui sera*

⁶⁷ « Le verbe et la violence. Du blasphème », revue Théophilyon tome XXI – Vol 2 « Que ton Nom soit sanctifié », 2016, p.268

⁶⁸ Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, cité par Isabelle Chaireire, Ibid, p.269.

⁶⁹ Isabelle Chaireire, Ibid, p.271

⁷⁰ John Austin, *Quand dire c'est faire*, Seuil, 1970.

⁷¹ Il est à distinguer la parole blasphématoire due à un mouvement d'humeur et celle qui est réfléchie et construite.

pardonné ; mais s'il parle contre l'Esprit Saint, cela ne lui sera pardonné ni en ce monde ni dans le monde à venir. »

Jérôme Cottin dans son article « Jésus blasphémé dans la Bible et *l'art dégénéré* »⁷² propose l'interprétation suivante : Jésus énonce un « *ordre nouveau en rupture avec le légalisme juif ; c'est l'ordre du pardon qu'il applique contre lui-même* ». « *La religion instaurée par Jésus, c'est celle où l'amour et le pardon sont les seules réponses à la haine et la violence* ». La restriction concernant l'Esprit Saint s'inscrit au contraire dans la continuité du troisième commandement du Décalogue⁷³.

Tant que Dieu est respecté, aucune accusation de blasphème ne peut être prononcée même contre celui qui prendrait le Christ pour cible. En d'autres termes, de façon un peu abrupte : Jésus peut être blasphémé.

Par la suite, Jésus est accusé lui-même de blasphémer en s'octroyant les pouvoirs attribués à Dieu et en n'appliquant pas à la lettre les restrictions de la loi mosaïque. L'épisode de la guérison d'un paralytique⁷⁴ durant lequel Jésus pardonne les péchés de l'homme malade et celui durant lequel Jésus soigne l'homme à la main paralysée le jour du Sabbat⁷⁵ vont provoquer des cris de contestation de ses opposants qui le dénonceront comme blasphémateur.

Ces deux épisodes reflètent finalement deux visions de Dieu qui s'affrontent : geste portant la marque de la bonté divine pour les uns et geste hautement blasphématoire pour les autres.

Pour les Chrétiens, ce geste qui relativise la Loi, qui porte la marque d'une provocation contre la Tradition, permet à Dieu de se révéler.

Finalement, réside dans l'acte blasphématoire une certaine ambivalence mais il est surtout une mise à distance du pouvoir de la tradition, du pouvoir politique, d'une interprétation des Écritures etc.

Finalement, l'accusation de blasphème « *témoigne d'une première violence, celle qui consiste à postuler que tous doivent penser, croire ou agir de la même manière. Mais elle témoigne d'autres violences encore. Car l'accusation de blasphème peut être non seulement une manière*

⁷² Arts sacrés n°18, juillet-août 2012, *Du Blasphème d'ans l'art*, p.61

⁷³ Exode (20) : « *Tu ne prononceras pas à tort le nom du Seigneur, ton Dieu, car le Seigneur n'acquiesce pas celui qui prononce son nom à tort.* » TOB

⁷⁴ TOB, Mathieu, 9.

⁷⁵ TOB, Mathieu, 12.

*de refuser l'autre, mais aussi de refuser Dieu ou des idéaux humanistes comme la justice, la paix, la solidarité. »*⁷⁶

Imposer une image normative du monde en bafouant la personne humaine dans son altérité est, peut-être, la première violence commise contre Dieu.

L'accusation de blasphème est bien souvent la conséquence d'une lecture orientée qui ne prend pas la peine de comprendre les motivations de l'émetteur. Entre l'émission et la réception se glisse un certain nombre de références culturelles, politiques, confessionnelles qui faussent le message délivré en lui infligeant un sens pervers.

Il en va de l'artiste comme des prophètes, « *les pieds ici et les yeux ailleurs* » ils n'ont pas d'autres missions que de « *faire flamboyer l'avenir* »⁷⁷

L'art contemporain se caractérise par cette constante tentative de s'affranchir de tout discours religieux, politique, esthétique et propose sans cesse un langage nouveau qui est parfois incompris ou détourné de son intention initiale.

Quels sont donc les outils qui pourraient nous permettre de nous affranchir de notre subjectivité afin de rencontrer la pensée, la sensibilité de l'autre ?

PROPOSITION PÉDAGOGIQUE :

Comment recevoir une œuvre contemporaine ?

⁷⁶ Jérôme COTTIN, « Œuvres blasphématoires : un problème de réception, non de création », revue Théophilyon tome XXI – Vol 2 « Que ton Nom soit sanctifié », 2016, p. 313

⁷⁷ Victor Hugo, « La Fonction du poète », *Les Rayons et les ombres*, 1839.

Mise à distance et verbalisation

Dans le cadre de la séquence intitulée *Individu et société : confrontation de valeurs*, traitée en classe de quatrième, deux œuvres théâtrales sont étudiées permettant de mettre l'accent sur « *la confrontation de certaines valeurs qui guident les modes de pensée et les comportements des personnages avec les valeurs collectives* »⁷⁸. Si les œuvres choisies, *Le Cid* et *L'Île des esclaves*, datent respectivement du XVII^e et XVIII^e siècles, il semble intéressant de donner à ce thème une résonance actuelle afin que les élèves puissent mesurer l'importance civique et humaniste de ce type de questionnement.

Pour cela, il semble opportun de les confronter dans un premier temps à des œuvres plastiques du XX^e siècle qui ont été jugées comme subversives voire blasphématoires avant d'être réhabilitées par l'instance qui les avait condamnées.

Forts de ce travail, il sera proposé à la classe un extrait de la pièce *Sur le concept du visage du Fils de Dieu* de Roméo Castellucci (la lapidation du *Salvator Mundi*) afin d'élaborer ensemble une interprétation sereine de cette scène perçue comme scandaleuse.

Les élèves répartis en six groupes de cinq ont à leur disposition une des œuvres plastiques choisies :

Crucifix de Ludwig Gies (1921) : crucifix en bois montrant un Christ défiguré qui renvoie aux « gueules cassées » de la Première Guerre mondiale. Cette œuvre est perdue, elle était exposée dans la cathédrale de Lübeck (Allemagne du nord).

La Vierge corrigeant l'enfant Jésus devant trois témoins de Max Ernst (1926) : Les trois témoins sont Paul Éluard, André Breton et Max Ernst. Le thème chrétien de la Vierge et l'Enfant est tourné ici en ridicule, l'enfant Jésus en perd son auréole. Œuvre en rupture qui s'érige en critique du christianisme et qui pourtant est aujourd'hui reproduite dans des cahiers de catéchisme à destination des enfants.

Le Christ d'Assy de Germaine Richier (1950) : sculpture en bronze du Christ sur la croix dont le visage est totalement effacé. Cette œuvre laisse apparaître une frêle silhouette qui étonne par son éclat.

⁷⁸ Eduscol

La Cène de Ben Willikens (1976-1979) : il s'agit d'une reprise de *La Cène* de Léonard de Vinci dont il ne reste plus un seul personnage. Cette œuvre est remarquable par la blancheur et le vide qu'elle impose. Athéisme ou plénitude christique ?

Tout d'abord, avant tout travail de groupes, j'évoque les grands axes qui caractérisent l'art contemporain. Cet apport théorique puisé dans l'ouvrage de Jérôme Cottin⁷⁹ se présente comme une orientation possible à leur réflexion.

. L'art contemporain est bien souvent matière à scandales dans la mesure où il s'affranchit de tout système de pensée ou de croyance, il revendique une totale liberté, une autonomie autant au niveau de la forme (esthétique) que du fond (les valeurs qu'il incarne).

Il est scandaleux par son intention qui ne se dirige pas vers le consensus mais vers la révolte, le refus.

. Il y a chez les artistes contemporains une volonté de « *réveiller les consciences endormies* »⁸⁰. Aujourd'hui le conformisme des images véhiculées par les médias contribue à un formatage de l'individu contre lequel se bat la majorité des artistes.

. Une œuvre contemporaine est complexe à décrypter, elle exige un temps de réflexion et d'analyse en tenant compte de l'auteur, de son époque etc. Le sens ne se révèle parfois que tardivement.

Il résulte de son analyse une « pluralité d'interprétations » qui peuvent être a priori toutes acceptables. Parfois même, ces diverses interprétations peuvent entrer en conflit puisqu'elles peuvent être radicalement contradictoires.

. Si les artistes contemporains contestent le christianisme, il s'agit souvent d'une révolte contre le pouvoir légaliste que la religion a pu incarner en imposant une vision univoque de l'ordre du monde, de la transcendance etc.

Ils s'emparent de sujets bibliques qui sont d'inépuisables sources d'inspiration mais ils en proposent leur propre vision pétrie de leur expérience personnelle. Il ne s'agit généralement pas d'une contestation doctrinale mais un message personnel que le génie humain fait tendre parfois vers l'universel.

. Si l'art contemporain profondément profane réinterprète les figures et les épisodes chrétiens, il ne faut pas omettre que certains récits bibliques sont des réinterprétations de récits antiques à

⁷⁹ Jérôme COTTIN, *La Mystique de l'Art*, Paris, Cerf Histoire, 2008

⁸⁰ Jérôme COTTIN, *La Mystique de l'Art*, Paris, Cerf Histoire, 2008, p. 64

la lumière de la « *théologie du Dieu d'Israël ou des premiers témoins de la Résurrection* »⁸¹ à l'instar du déluge. Finalement, s'élabore au fil des siècles une « *chaîne interprétative* »⁸² qui franchit les frontières des cultures, des confessions, des politiques, des époques etc. : du profane dans le sacré et du sacré dans le profane.

Une fois ces quelques points théoriques énoncés, les élèves prennent connaissance d'une fiche méthodologique qui devrait les emmener à proposer diverses interprétations de l'œuvre contemporaine qu'ils doivent analyser.

La démarche se développe en quatre temps :

1- Premières réactions : Cette œuvre vous paraît-elle étonnante ? Fait-elle naître en vous des interrogations ? En quoi cette œuvre est-elle *a priori* scandaleuse ? Au-delà du thème biblique, est-ce qu'elle peut évoquer un événement de votre existence ?

2- Recherches : A l'aide d'internet, les élèves tentent de répondre point par point aux cinq éléments d'étude proposés par Jérôme Cottin afin d'élaborer leur interprétation de l'œuvre :

- La situation de l'artiste : qui est-il ?
- Le contexte historique.
- Le langage artistique qu'il utilise.
- Le thème du tableau et le titre de l'œuvre.
- Le lieu d'élaboration, de réception ou d'exposition de l'œuvre.

Cette démarche permet à l'élève de prendre de la distance vis-à-vis de ses premières réactions grâce à l'étude et la verbalisation.

3- Proposition d'une ou plusieurs interprétations : chaque groupe doit rédiger leur(s) interprétation(s) de l'œuvre. Il est souhaitable qu'ils en proposent au moins deux afin de tester leur « souplesse » intellectuelle.

4- Compte-rendu à l'ensemble de la classe des diverses interprétations : chaque groupe désigne deux porte-parole qui présentent le résultat de leurs recherches et de leurs analyses.

⁸¹ Jérôme COTTIN, *La Mystique de l'Art*, Paris, Cerf Histoire, 2008, p. 261

⁸² Ibid, p. 261

Ce travail effectué, je les emmène du côté de l'art dramatique par le récit de l'histoire tumultueuse qui unit le théâtre au sacré. Cette approche diachronique me permet d'évoquer le cas du théâtre contemporain et plus particulièrement celui de Roméo Castellucci.

Nous visionnons ensemble l'extrait de la lapidation par des enfants du *Salvador Mundi*.

Vient le temps des premières réactions que nous partageons de façon courtoise afin qu'aucune sensibilité ne soit malmenée.

Puis nous suivons la démarche d'analyse proposée par Jérôme Cottin afin d'élaborer ensemble une interprétation possible de cet extrait jugé subversif.

Cette analyse s'effectue à la lumière d'un des principes premiers du théâtre contemporain verbalisé par Roland Barthes : une scène de théâtre est « *une épaisseur de signes et de sensations* »⁸³.

Évocation de l'artiste-prophète

Deux textes sont présentés aux élèves, le premier de Victor Hugo intitulé « Les Fonctions du poète » (partie II) et le deuxième composé de deux extraits de *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* de Wassily Kandinsky.

La lecture de ces deux textes permet d'entrevoir la spécificité de l'artiste : un précurseur qui donne la direction à suivre à l'humanité toujours « *vers l'avant et vers le haut* »⁸⁴.

Détenteur d'un langage nouveau, il est souvent incompris par ses semblables, seul à la pointe de l'humanité (à la pointe du « *triangle spirituel* » dirait Kandinsky), il guide le peuple et devient souvent créateur de scandales. C'est par le scandale que le réveil des consciences se produit.

De même, dans l'Ancien Testament certains prophètes se sont illustrés par des actions *a priori* absurdes et scandaleuses tels que Osée qui prend pour femme une prostituée ou Ésaïe qui se promène nu pendant trois ans.

Cette séance de travail qui s'étend sur deux heures est une sensibilisation (parmi d'autres tentatives) à la lecture symbolique d'une œuvre. Apprendre aux élèves à donner du sens aux images avant de condamner une œuvre aussi subversive soit-elle, est un de nos défis d'enseignants. Développer ses connaissances en matière de religions, quelle que soit ses

⁸³ Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, « Le Théâtre de Baudelaire », Éditions du Seuil, Points, 2002, p.123

⁸⁴ Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, éditions Denoël, Espagne, 1989, p.58

croyances et ses confessions, est un passeport formidable qui permet de rencontrer l'art contemporain dans sa diversité. En s'éloignant d'une vision sclérosante de l'art et du sacré, les échanges entre élèves s'ouvrent peu à peu à des interprétations plurielles.

Ainsi l'art occidental de façon générale et le théâtre en particulier n'ont cessé d'accompagner, de questionner, de provoquer, d'encenser, de pervertir ou d'annihiler dogmes et traditions chrétiens.

Le véritable blasphème a le pouvoir d'ébranler des certitudes communes. Il s'agit d'un acte subversif qui tente de briser la certitude des puissants et réveille « *les consciences endormies* ». Cette pierre d'achoppement nous entraîne, si l'artiste est grand, à une pause mettant à mal nos idéologies, nos images, nos idoles...

Cette puissance à bouleverser l'individu est celle de la parole qui détient la capacité à créer ou à détruire. Théâtralement, dire c'est faire exister une action, nommer c'est donner vie à un personnage. Parce qu'elle peut être scandale de chair et de sang, la scène de théâtre est un lieu profondément dérangeant où se joue la beauté de l'existence humaine dans sa grandeur et sa faiblesse.

Éduquer le spectateur afin qu'il se hisse au niveau de l'artiste, c'est lui offrir la possibilité de se saisir d'outils lui permettant de comprendre. Les barrières (culturelles, politiques, religieuses...) sont multiples mais pas infranchissables.

Et puis que dire de « *la nécessité intérieure* »⁸⁵ qui anime chaque artiste-prophète ? Génie humain, ou don de Dieu ? Peut-être les deux.

La « *vibration* » intérieure que leurs œuvres procurent à celui qui accepte de s'arrêter et de regarder naît, selon Kandinsky, d'un mouvement, « *une extériorisation progressante de l'éternel-objectif dans le temporel-subjectif (...) la lutte de l'objectif contre le subjectif* »⁸⁶ qui se dirige toujours « *vers l'avant et vers le haut* »⁸⁷. L'artiste-prophète est un de ceux qui peuvent encore aujourd'hui tirer le lourd et « *récalcitrant chariot de l'humanité* »⁸⁸.

⁸⁵ Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, éditions Denoël, Espagne, 1989, p.128

⁸⁶ Ibid, p. 132

⁸⁷ Ibid, p.58

⁸⁸ Ibid, p.62

