

# *L'Anathème,* le théâtre contre l'hégémonie de l'église

PAR AGATA ADAMIECKA-SITEK

Peut-on encore s'affranchir de l'influence de l'Eglise catholique sur les institutions laïques et les décisions individuelles ? Les milieux de la création sont-ils soumis à une censure et même une autocensure ? Qu'en est-il de notre vie privée ? Voici les questions posés par le spectacle *L'anathème* d'Oliver Frilijc. Jugé blasphématoire, le spectacle provoque un immense scandale, déchire l'opinion publique et soumet la démocratie polonaise ainsi que l'indépendance des institutions laïques à un test. Pendant plusieurs semaines en mai 2017, les ultranationalistes, l'extrême droite et les catholiques intégristes assiègent le théâtre, assaillant le public à coups de fumigènes, de pétards et d'insultes. Malgré cela, la pièce continue à être jouée depuis février 2017, et fait toujours salle comble.

Il n'y a pas deux spectacles comme celui-là dans l'histoire du théâtre polonais d'après 1989, et peut-être même d'après-guerre. Aucun autre spectacle n'aura divisé les Polonais aussi radicalement, ni produit dans le même temps une sorte d'« électrochoc » communautaire. *L'Anathème* d'Oliver Frilijc nous a dévoilés à nous-mêmes dans une étreinte mortelle, non pas en nous tendant le miroir dans lequel nous aurions pu nous mirer, mais en ébranlant nos affects, en les mobilisant et en les mettant à notre disposition pendant le spectacle et après, dans le processus social que ce spectacle a déclenché, dans une expérience directe et palpable.

En faisant de l'affect le champ principal de l'action de la pièce, ses créateurs ont pris au sérieux ce que Mieke Bal a résumé comme « la remontrance [brechtienne] contre l'identification du spectateur au personnage et pour la coopération ». On chercherait donc en vain une proposition plus inappropriée par rapport à ce spectacle que celle qui s'y trouve avancée de façon ostentatoire : « Tout ce que nous disons et faisons au théâtre est une fiction. » Ses auteurs ont la conscience que c'est tout le contraire, même quand ils mettent au défi les catégories juridiques, en renonçant à une scène fictive (une collecte de fonds pour financer un attentat contre Jarosław Kaczyński) par crainte de sanctions pénales réelles pour incitation au meurtre, tout en jouant cette scène dans son intégralité à leurs propres conditions. Ils savent que la fiction scénique a des effets réels dans l'espace social, y compris sous la forme d'une enquête de procureur, mais surtout dans l'espace des affects. J'aimerais regarder de plus près le travail affectif de la représentation, notamment parce que j'ai moi-même ressenti son effet de manière très profonde. Ce sera donc une narration menée de l'intérieur de cette expérience.

## Karolina Adamczyk s'avance au milieu de la scène...

Karolina Adamczyk s'avance au milieu de la scène et enfile sans se presser une tenue de protection : des chaussures, un pantalon, des gants et un casque. Ainsi équipée, elle prend une tronçonneuse et procède à l'opération méthodique et professionnelle du sciage d'une grande croix en bois, qui domine la scène vide depuis le début. Ajoutons que, par sa forme, cette croix fait clairement référence à celle qui a été érigée en monument sur la place Pilsudski, à Varsovie, pour commémorer le pèlerinage de Jean-Paul II en 1979, quand il a prononcé ces fameuses paroles : « Puisse Ton esprit descendre et renouveler le visage de la terre ! De cette terre ! » Cette croix est le symbole du rôle essentiel que Jean-Paul II a joué dans la mobilisation de la société polonaise à résister contre les pouvoirs communistes, contribuant ainsi aux changements démocratiques. Elle peut donc également être perçue comme le signe de l'alliance particulière que les pouvoirs de la Pologne libre ont scellée avec l'Église pour rembourser une dette symbolique. L'action qui est accomplie par l'actrice dure, elle s'étale dans le temps, ce qui confronte les spectateurs à l'inexorabilité de ses conséquences : elle attaque par une première entaille, fait une contre-coupe, se met derrière la croix et, d'un geste lent, la renverse en direction du public.

## Cette image, qui transgresse le tabou culturel...

Cette image, qui transgresse le tabou culturel de façon si radicale qu'elle constitue presque une « exception critique » dans l'espace symbolique polonais, exige des spectateurs une réaction immédiate, une « coopération affective » de nature résolument relationnelle. Le « désir » de l'image est de diviser les spectateurs entre, d'une part, ceux qui éprouvent de la satisfaction ou du soulagement à voir qu'un tel acte est possible dans notre espace public, si profondément dominé par les influences politiques et par l'hégémonie symbolique de l'Église catholique, et, d'autre part, ceux que l'acte de sciage de la croix remplit d'effroi, d'indignation et de dégoût (ce sont les termes – surtout dégoût, ou répulsion – qui apparaissent le plus souvent dans les commentaires négatifs sur le spectacle). Les affects ressentis se conditionnent réciproquement : la répulsion pour l'image scénique est stimulée par la conscience qu'elle est une source de plaisir pour les autres, et la satisfaction est renforcée par le sentiment que la transgression culturelle qui s'accomplit ici est perçue comme une violence par les autres. Ce mécanisme est bien décrit par la critique de *Notre Journal* : « Et le reste du public ? Quelques personnes sont restées assises, la tête baissée pour ne pas regarder la scène. Mais la majorité [...] a applaudi debout en lançant des cris d'approbation à la fin de ce pseudo-spectacle. Et c'est ce que j'ai vécu comme le plus grand choc. »

Moi-même, je fais partie de ceux chez qui l'image de la croix sciée a suscité l'euphorie. Cette euphorie était d'autant plus grande qu'elle était accompagnée de la conscience que, grâce au contexte institutionnel du théâtre de répertoire, cet acte serait réitéré de nombreuses fois, dans toute la majesté des conventions théâtrales des villes culturelles. Pour moi, il

est important que la croix soit sciée par une actrice qui, dans ce spectacle, énonce un monologue sur le droit de la femme à décider de son corps et de sa vie, un droit retiré aux Polonaises suite à l'alliance entre « l'autel et le trône » survenue après la transition politique de 1989. Il est important que son action scénique dégage de la force et de l'assurance. Je ressens cela comme une manifestation de résistance de la part des Polonaises aux attaques successives contre leurs droits civils, leur sécurité et leur dignité. Cette image m'oriente ainsi vers la « *jouissance* iconoclaste », pour convoquer une expression de W.J.T. Mitchell, vers la volupté de détruire une idole. Répété sur la scène d'un théâtre public, l'acte de sciage de la croix s'accomplit, à mon sens, en remplacement de tous ces actes d'enlèvement de croix que je ne peux pas accomplir dans l'espace public, bien que la présence de ce symbole chrétien viole ma liberté d'opinion. C'est le cas de la croix accrochée en cachette dans la salle de séance de la Diète (le parlement Polonais) en 1997 par des députés de l'Alliance électorale Solidarité, qu'aucun représentant d'aucun parti politique siégeant au Parlement polonais n'a eu le courage d'enlever jusqu'ici. L'image de la croix abattue est donc vécue par moi comme un acte de vengeance légitime et il m'apporte une profonde satisfaction, notamment parce que je peux sentir au théâtre combien je ne suis pas seule en ce moment.

En même temps, aux yeux de ceux que l'image a définis comme les autres, la représentation de la croix s'écroulant entre inévitablement dans la sphère des « images [radicalement] offensantes » et, de façon provocatrice, elle exige sa propre destruction ou interdiction. Le désir de l'image est de libérer la mobilisation la plus grande possible au profit de son anéantissement. Alors, elle devient ostensiblement un objet d'iconoclasme, « l'équivalent visuel de la pulsion de mort », comme l'écrit Mitchell. Elle constitue, par là même, un défi pour la sphère publique démocratique, qui prend sur elle le devoir de garantir à de telles images le droit d'exister.

C'est sans aucun doute une des tâches que le spectacle de Frljić assume consciemment, en amorçant un long processus de test des conditions de la liberté de création artistique et de la liberté d'expression en Pologne. Grâce à sa profonde compréhension de sa mission d'institution publique, à sa cohérence et à son courage, le Théâtre Powszechny a lancé un laboratoire de société le jour de la première de *L'Anathème*. Le travail de ce laboratoire, qui consiste à mener des tests sur l'organisme vivant de notre société, nous informe sur l'état de notre démocratie en impliquant dans ses expériences les organes les plus importants de l'État (la justice, la police, les pouvoirs locaux et centraux, les médias), ainsi que toutes les composantes de la guerre des cultures qui se déroule en Pologne. Grâce à son action, nous recevons quotidiennement un communiqué mis à jour sur l'endroit où nous sommes, les transformations que subit notre système politique, la manière dont des institutions et des organes particuliers comprennent leur rôle, la façon dont ils définissent les conditions de la liberté civile, les alliances idéologiques qu'ils concluent et les forces sociales avec lesquelles ils les concluent. Malgré les violentes attaques, *L'Anathème* reste au répertoire : le processus dure, nous maintient dans un état d'alerte accru, exige de la vigilance, nous enjoint à nous engager et à comprendre chaque geste du pouvoir. Dans la situation présente, il m'est difficile d'imaginer une tâche plus importante pour l'art.

## L'image de la croix sciée...

L'image de la croix sciée, tout comme l'ensemble du spectacle, mobilise la communauté sur le plan affectif, tout en la clivant radicalement de l'intérieur. Il n'y a, en cela, aucune contradiction, comme le démontre Sara Ahmed dans *La Politique culturelle des émotions*. En effet, plus notre dégoût de l'Autre est fort, plus le lien qui nous unit à lui est profond et plus les affects sont forts.

Les corps qui s'écartent de dégoût sont aussi des corps qui ressentent une rage, due au fait qu'un objet [ou un autre corps] se trouvait suffisamment près pour les mettre mal à l'aise, les envahir et leur faire perdre l'équilibre. Mais ressentir une aversion c'est, par-dessus tout, *être affecté par ce qui a été rejeté*.

Le spectacle nous fait ressentir les autres avec acuité, ainsi que leur implication profondément inquiétante en nous-mêmes. Selon Ahmed, « les frontières et les surfaces sociales du "je" et du "nous" prennent forme et sont même façonnées au contact de l'autre ». Dans ce contexte, elle fait remarquer que les mots « passion » et « passivité » ont une racine commune, du latin *passio* qui signifie « souffrir ». La philosophe le met en relation avec la perte de position active de sujet : « Quelqu'un qui se trouve sous le coup de l'émotion est mû par un jugement passif : il est plutôt réactif qu'actif, plutôt dépendant qu'autonome. » Les spectateurs de la représentation au Théâtre Powszechny peuvent éprouver cet état avec une intensité particulière.

Avec le temps, je réalise que l'euphorie que j'ai ressentie fonctionne exactement comme cela. L'ambivalence de cette expérience est liée à la découverte que sa nature est profondément ancrée dans le ressentiment. Son caractère réactif trahit une filiation claire avec la conception nietzschéenne de la « révolte des esclaves » auxquels « la vraie réaction, celle de l'action, est interdite et qui ne trouvent de compensation que dans une vengeance imaginaire ».

## La scène de la statue en plâtre de Jean-Paul II...

La scène de la statue en plâtre de Jean-Paul II se situe dans des registres affectifs similaires. Un groupe lui met la corde au cou et serre le nœud, tout en lui accrochant un panneau avec l'inscription « Défenseur de pédophiles ». La violence de cette image réduit la possibilité d'en tirer une critique rationnelle de l'institution de l'Église catholique. Pourtant, comme le prouvent les procès en cours dans la plupart des pays dominés par le catholicisme, le problème de la pédophilie dans l'Église peut lui coûter la perte de son hégémonie (en Irlande, plus de la moitié des fidèles se sont détournés de l'Église catholique suite aux actions des commissions d'enquête gouvernementales, qui ont révélé l'ampleur gigantesque de la pédophilie parmi les ecclésiastiques et ont démontré la protection institutionnelle dont les criminels ont bénéficié de la part de l'Église, y compris du Vatican). Mais les auteurs du

spectacle parient sur un choc impossible à rationaliser. Voilà que le totem polonais le plus important, cette figure adorée comme une divinité tribale, qui incarne les grands ancêtres et fonde l'unité de la nation telle une famille, a été profané et lynché d'une manière qui réveille les pires associations historiques. Cet acte de violence symbolique, avec lequel il n'est pas question de s'identifier, peut difficilement être interprété autrement que comme une manifestation ostentatoire de ressentiment. En Pologne, dans des conditions aussi extrêmes de domination idéologique et de censure structurelle, qui limite le champ du débat public, aucune critique sérieuse de Jean-Paul II et de ce qu'il s'est abstenu d'accomplir ne sera entendue dans l'espace public. Les auteurs du spectacle semblent nous dire que la seule chose que nous puissions faire, c'est poser l'acte de « vengeance des faibles », déverser notre propre impuissance, celle-ci ne trouvant de consolation que dans la répulsion et la fureur ressenties par les autres.

C'est justement de cette manière que *L'Anathème* nous confronte à la façon dont fonctionne le corps social, nous force à éprouver la manière dont les émotions circulent entre les corps individuels et les groupes, la manière dont elles font s'agglomérer les corps que le dégoût réciproque semble faire se repousser le plus puissamment. Le spectacle nous permet d'éprouver, dans les conditions de l'art, la situation de blocage dans laquelle s'enlise notre société. Il dévoile le substrat affectif qui anéantit la possibilité d'un débat public rationnel sur la position de l'Église et la laïcité de l'État, un débat qui exige en l'occurrence de reconnaître la position autonome et légitime des autres. Non seulement la représentation de Frljić éloigne brutalement l'utopie habermassienne d'une sphère publique consensuelle, mais elle met aussi à l'agonie les espoirs dans la démocratie et ses institutions, qui devraient avoir la capacité de sublimer les passions « à la source des identifications collectives ». Elle ne laisse pas non plus beaucoup d'illusions quant à la capacité de l'art, en tant qu'une de ces institutions démocratiques, à vraiment contribuer, comme le voudrait Chantal Mouffe, la conceptrice du modèle agonistique, à « désamorcer les fondements libidinaux de l'agression qui sont constamment présents dans les communautés humaines » et à « renoncer à la mort en tant qu'outil de règlement des conflits ».

## La révélation des mécanismes affectifs...

La révélation des mécanismes affectifs s'accomplit ici non pas dans des conditions d'observation de laboratoire, mais dans un processus réel qui engage toutes les parties et exclut la position d'observateur objectif. Les créateurs mêmes ne se la réservent à aucun moment. Dès le début, le spectacle pose une thèse univoque et extrêmement aiguisée: en Pologne, les conditions de la démocratie libérale sont fondamentalement perturbées par le pouvoir de l'Église catholique et par la volonté politique de conforter le catholicisme dans sa position de religion nationale, ce qui permet d'affirmer l'homogénéité fantasmatique de la nation. C'est pourquoi l'image de la croix sciée, qui m'a procuré une sensation frénétique d'euphorie, se change presque immédiatement en une nouvelle « image du

monde », dont j'aurais préféré ne pas saisir la signification pour m'en tenir à la volupté du premier instant. Quand la croix s'effondre, l'emblème de l'aigle à la couronne qui domine l'ensemble s'illumine sur le mur arrière de la scène nue. Maria Robaszkiewicz entonne alors une chanson bouleversante, sans paroles, qui se transforme en un vacarme représentant la terreur de la violence symbolique. Une idole remplace l'idole, mais l'acte d'iconoclasme ne se répétera plus, ou plutôt il se révélera impossible. Un trio d'acteurs apporte des échelles, grimpe dessus et essaye d'éteindre l'emblème, en dévissant maladroitement les ampoules qui dessinent la forme de l'aigle. Seulement, de la hauteur de leurs échelles, ils ne parviennent à atteindre que les plus basses. Ils redescendent et s'agenouillent devant l'emblème national avec le reste des acteurs. Muets, figés, unis dans ce geste de soumission, ils constituent maintenant l'image du Peuple idéal créé par l'idéologie, ce Peuple auquel Slavoj Žižek ajoute une majuscule pour signifier qu'il s'agit du corps de la nation construit de manière fantasmatique, qui existe en tant que Tout non fissuré par des divisions antagonistes. Comment est-il possible de maintenir un tel tout ? Non pas par l'étouffement des différences, mais à l'aide d'une définition normative. Il s'agit en effet du Peuple du slogan « tout le Peuple soutient le Parti ». Le philosophe explique que ce soutien au pouvoir du Parti constitue un trait constitutif du Peuple, car quiconque s'oppose à ce pouvoir « s'exclut automatiquement lui-même du Peuple » et devient « un ennemi du Peuple ». Les auteurs du spectacle semblent nous dire que nous pouvons nous griser du délice de la « vengeance imaginaire », mais au final c'est une vengeance d'impuissants dans une société où « Polonais » signifie « catholique » ou en tout cas enfant de Dieu.

Frljić se sert ici d'une technique qu'il maîtrise très bien : la technique de la simplification. D'après Alain Badiou, il s'agit de la capacité à reconnaître et à révéler les délimitations idéologiques fondamentales. Il est question de se départir de tout psychologisme et de traduire le fond des tensions et de la situation sociale dans une construction où tous les éléments ne seront pas représentés, et c'est justement cela qui permet de donner à voir ce qui, dans le cadre du système, restait en dehors du champ de vision. Dans le contexte actuel, il n'est pas difficile de trouver la confirmation de la thèse finale. Je me réfère à une des premières réactions très critiques à l'égard de *L'Anathème*. Dans les colonnes de *La République*, Liliana Sonik affirme que le metteur en scène a « sournoisement et odieusement » déclaré une guerre totale à la société polonaise, prévoyant et prédisant chaque réaction d'opposition à son œuvre et les incluant dans le spectacle social qu'il avait prémédité. Après avoir établi ce diagnostic – soit dit en passant pertinent –, l'auteure soutient que l'art est libre en Pologne et qu'il peut, de plein droit, soulever des sujets tabous, à condition d'être bien entendu un « art véritable ». Il serait vain de réclamer les critères d'authentification de cet art véritable. L'un d'eux ne devrait-il pas, par hasard, être la qualité conceptuelle et la réalisation efficace d'un rêve d'avant-garde consistant à abolir les différences entre l'art et le processus social ? Cela ne vaut même pas la peine de poser la question. En revanche, il est intéressant de remarquer que l'auteure, en démontrant que la provocation de Frljić est très injurieuse pour la société polonaise, prononce inconsciemment

un jugement qui confirme aussi bien le diagnostic final du spectacle que la nécessité de l'utilisation d'un langage radical :

La Pologne est un pays suffisamment grand pour que tous y trouvent leur place. Les uns sont des catholiques fervents, les autres des catholiques ordinaires, des Juifs ou des agnostiques, d'autres encore professent l'orthodoxie ou l'islam (comme les Tatars fidèles à la République de Pologne depuis des siècles).

## Dans cette fantaisie œcuménique...

Dans cette fantaisie œcuménique, *tous ceux* qui habitent en Pologne et jouissent de la plénitude des droits se composent exclusivement d'enfants de Dieu. Aucun sujet n'existe en dehors de la religion car ceux qui sont le Peuple ou mieux la Nation sont définis comme « croyants ». Or, il s'agit d'une catégorie identitaire qui n'est d'aucune façon liée *par essence* à une condition spirituelle. Les athées ont été annihilés, l'antagonisme réel a été aboli. Je mentionne cette citation car elle illustre bien ce sur quoi repose le blocage du champ politique en Pologne. Les créateurs de *L'Anathème* y répondent par le langage des affects et le dépassement intentionnel du cadre critique, du débat rationnel, en posant un geste ostentatoire de manque de foi en son efficacité dans les conditions polonaises.

La structure de la représentation, sur laquelle on a beaucoup écrit, fait penser à une revue composée de numéros qui se suivent sous la forme de monologues énoncés par des acteurs qui s'adressent en leur nom propre et directement au public. La plupart de ces monologues problématifient les relations de pouvoir dans l'institution même du théâtre, soulignant en particulier son inamovible misogynie et englobant également le contrat avec le public. « Ça ne vous plaît pas ? C'est trop primitif ? » demande Klara Bielawka au public, pointant ainsi une des caractéristiques du langage de *L'Anathème* : la sexualisation et l'obscénité flagrante. De cette façon, Frljić bouscule les conventions du théâtre des villes culturelles, dont les engagements intellectuels et esthétiques affaiblissent le potentiel politique. D'autre part, il attaque et ridiculise également la dimension compulsive et post-politique du théâtre de transgression perpétuelle. Mais la sexualisation constitue aussi une part essentielle du travail affectif du spectacle, car elle se situe dans le champ des tensions suscitées par la répulsion. Les acteurs jouent de manière délibérée et provocatrice leur statut de « corps abjects » à exploiter, divisant les spectateurs entre, d'une part, ceux que l'obscène fait rire, et, d'autre part, ceux qui en sont dégoûtés. Les deux affects façonnent deux communautés, l'une d'amusés et l'autre de dégoûtés, qui sont de nouveau interdépendantes de manière réactive. Il ne fait néanmoins aucun doute que le théâtre s'allie aux premiers et qu'il expose aussi au ridicule – ou peut-être surtout – ceux qui « se sont unis dans une même condamnation de l'affreux objet ou événement ». De cette façon, le metteur en scène intensifie l'antagonisme, mais il ébranle également – comme le montre Sara Ahmed – le mécanisme en vertu duquel le dégoût assure une position de supériorité par rapport aux corps dégoûtants. Dans le spectacle, cette vulnérabilité des dégoûtés est exploitée sans ménagement et devient un nouvel espace de représailles.

## Toutefois, la sexualité intéresse les auteurs...

Toutefois, la sexualité intéresse les auteurs avant tout parce qu'elle est une sphère de la vie sur laquelle l'Église s'efforce d'étendre un pouvoir particulier et qu'elle-même ne parvient pas à maîtriser dans ses propres rangs. C'est un motif que l'on trouvait déjà dans la pièce de Stanisław Wyspiański portant le même titre, *L'Anathème* (1899) : une femme est blâmée pour sa sexualité, coupable selon la définition de l'Église, et est assassinée collectivement dans un rituel du bouc émissaire, ce qui est censé rétablir l'ordre dans la communauté qui est plongée dans une crise. L'« image la plus offensante » du spectacle se situe dans cet espace ambivalent de pouvoir et de faiblesse. Il s'agit de la scène où Julia Wyszynska fait une fellation à la statue de Jean-Paul II, pourvue d'un pénis en érection. C'est certainement l'image la plus équivoque du spectacle. Le pénis en érection de la statue représente la structure genrée du pouvoir dans cette institution ultra-patriarcale. Il est une démonstration impudemment littérale du fait, par ailleurs évident, que seule la possession d'un pénis donne accès à sa structure hiérarchique. La scène peut être interprétée comme une métaphore du pouvoir de l'Église sur les corps des femmes, de la violence littérale et symbolique qu'elles subissent de la part de cette institution et de ses serviteurs. Mais il peut aussi être l'image de l'adoration sans bornes et du désir d'amour que les femmes polonaises adressent en compensation à la figure du pape polonais. On peut y voir une critique radicale des pratiques idolâtres ou pencher pour une interprétation psychanalytique féministe et y déceler une représentation de la relation de la fille au père symbolique, que la femme désire séduire pour se convaincre de sa pleine valeur propre.

Indépendamment de l'interprétation que nous choisissons, cette image a entraîné une répétition structurelle du mécanisme de la pièce de Frljić dans le processus social amorcé par le spectacle. En effet, l'actrice n'a pas tardé à subir un lynchage professionnel – ce qu'elle a d'ailleurs aussitôt raconté sur scène –, incluant des repréailles de la part du chef de la télévision publique, qui a suspendu la première d'un autre spectacle dans lequel elle jouait. La vague de haine qui s'est abattue sur Julia Wyszynska a été sans précédent dans le monde de l'art. Cette situation a montré à quel point il est facile en Pologne de faire d'une femme une proie et de déclencher contre elle un engrenage de violence collective. Elle a aussi montré que le théâtre, bien que conscient des mécanismes de violence à l'égard des femmes, n'a pas été capable de prévoir et d'éviter une telle situation, ou peut-être même ne s'est-il pas interdit de s'en servir.

Dans une scène du spectacle, la radicalité s'estompe et on renonce entièrement au langage choquant. C'est la scène dans laquelle les acteurs, assis en rang sur le proscenium, évoquent leurs expériences d'abus sexuels par des prêtres. Ils parlent calmement, bien qu'avec une peine manifeste, ils omettent les détails choquants, ils n'accusent pas, ils font un récit. Chacun d'eux se présente en déclinant sa véritable identité, nom, prénom et rôle joué dans le spectacle. Nous avons affaire ici à une démonstration de la fabrication de « l'effet de réel », ce qui ne diminue pas pour autant la force de cette scène, dans laquelle le



théâtre donne le témoignage du supplice enduré par des victimes innocentes, qui plus est contraintes au silence par leurs agresseurs, par l'institution qui les protège, mais aussi par le poids du tabou social et la peur du pouvoir réel et symbolique de l'Église. Dans le même temps, cette confession démultipliée – tous les acteurs y participent – ôte à la scène non seulement sa dimension psychologique, mais aussi sa capacité à détabouiser un problème social particulièrement choquant, pour l'orienter vers un mécanisme culturel d'une importance extrême. Elle montre en effet que l'expérience de l'enfant abusé est, dans un certain sens, une expérience partagée par nous tous, tant la corporalité et la sexualité sont un objet d'intérêt vorace et de colonisation très précoce de la part de l'Église catholique. La sexualité étant définie comme pécheresse, elle constitue le terrain d'éveil de notre sentiment de culpabilité et de notre aliénation par rapport à notre propre corps ; c'est un message tellement répandu dans notre culture qu'il est presque impossible de l'éviter. Avant que nous ne construisions les bases stables de notre identité et que nous n'acquerrions les outils critiques, nous sommes soumis à une impitoyable sommation : une injonction à nous identifier avec le lieu depuis lequel nous sommes observés en tant que pécheurs, en tant que corps profanés. Être un enfant abusé devient dès lors une expérience universelle, un mécanisme élémentaire d'infantilisation, qui nous rend inexorablement dépendants des auteurs de violence symbolique et réelle. D'où l'éruption d'agressivité dans la scène suivante, dans laquelle les acteurs rassemblent d'abord des modèles de carabines à partir de pièces en forme de croix, puis tirent dans une danse folle en direction des spectateurs. Ce que l'on peut interpréter non seulement comme une image railleuse et parodique de la violence des « fonctionnaires de la foi », mais aussi comme une explosion incontrôlée d'émotions destructrices d'enfants interpellés sur le chemin de l'abus sexuel par l'instance symbolique toute-puissante.

## Ayant sans doute retenu la leçon des incidents...

Ayant sans doute retenu la leçon des incidents qui se sont produits en 2014 autour de la censure de *Golgota picnic*, une pièce de Rodrigo García, l'Église catholique polonaise a fait preuve d'une très grande retenue dans l'expression publique de sa réaction au spectacle. La déclaration de l'épiscopat faisait savoir que le spectacle portait des marques de blasphème et appelait les fidèles à faire une « prière compensatoire » en ayant à l'esprit les mots : « Vainc le mal par le bien ! » Cependant, la réponse réelle, telle qu'elle apparaît dans les actions des hiérarques, révèle un niveau d'hypocrisie qui illustre on ne peut mieux les difformités de l'espace public polonais et la paralysie des processus critiques. Répondant à l'appel lancé en 2015 par le pape François, la conférence épiscopale polonaise avait désigné le premier vendredi du carême, le 3 mars 2017, soit deux semaines après la première de *L'Anathème*, comme « Jour de prière et de la pénitence pour les péchés d'exploitation sexuelle de mineurs par des religieux ». Or, dans de nombreuses curies polonaises cette intention de prière n'a pas été inscrite au calendrier ; dans d'autres, le 3 mars a été annoncé comme le « Jour de la

prière et de la pénitence pour les péchés d'exploitation sexuelle de mineurs ». L'omission de « par des religieux » équivaut à un détournement flagrant des intentions du pape. Le 13 avril, pendant la messe concélébrée dans la cathédrale de Poznań, l'archevêque Stanisław Gądecki a évoqué l'attitude du ministre de la Culture, Piotr Gliński, qui avait déclaré qu'il irait à l'encontre des contrats signés et retirerait la subvention accordée au Festival théâtral Malta, si Oliver Frljić en restait le curateur (conformément à ce qui avait été prévu par les organisateurs deux ans plus tôt). Parmi les officiants de la messe, il y avait l'archevêque Juliusz Paetz, le héros du scandale sexuel le plus retentissant de l'Église polonaise, qui n'a jamais répondu pénalement de ses abus sexuels sur des séminaristes.

Le 21 avril, des membres du « Camp national radical » et de « Jeunesse de toute la Pologne » ont scandé devant le Théâtre Powszechny : « Nous professons le Christ, nous ne voulons pas de démocratie ici. » Lors de ce rassemblement, les manifestants ont fait preuve d'agressivité et ont essayé de bloquer l'entrée du théâtre. Quelques jours plus tard, le ministre de la Culture leur accordait son soutien dans une curieuse déclaration, dans laquelle il affirmait que la question de la légalité du spectacle devait être examinée par la justice et appelait, en même temps, les autorités de la ville de Varsovie à le censurer dans les plus brefs délais. Ni les manifestants ni le ministre qui les soutenait ne se rendaient probablement compte du fait qu'ils collaboraient très scrupuleusement à la représentation, en révélant justement la structure particulière du pouvoir symbolique en Pologne. Claude Lefort affirme que, dans un régime démocratique, le lieu du Pouvoir est vide du fait de sa structure et qu'il n'est, par conséquent, occupé provisoirement que par le substitut du souverain réel. C'est sur cela que repose « l'invention de la démocratie », niée par ceux qui ont manifesté devant le théâtre. La dernière image de la représentation nous met devant les yeux ce qui, en Pologne, est trop évident pour être perçu. Au quotidien, nous pensons rarement au fait que le lieu symbolique vide du Pouvoir est occupé en Pologne par un couple intronisé de souverains qu'aucune force politique n'est en mesure de remplacer ou de destituer : Jésus et la Vierge Marie. La Vierge est la reine de Pologne depuis trois siècles et demi. En 2007, la Vierge Marie de Piotrków Trybunalski a été nommée par le pape Benoît XVI sainte patronne du Parlement de la République de Pologne, et ce, sur une demande de parlementaires qui avait été envoyée au Vatican par l'intermédiaire de l'épiscopat polonais. En 2016, le président polonais et de nombreux représentants des plus hautes instances du pouvoir ont pris part à l'intronisation de Jésus comme roi de Pologne. Validés par des pouvoirs laïcs, les gestes symboliques de l'Église ont une signification réelle, car ils créent un climat pour la pratique sociale et les décisions politiques, lesquelles interfèrent de plus en plus avec les libertés civiles. Ils constituent aussi un carburant symbolique pour les mécanismes nationalistes les plus menaçants, absolutisant les Polonais comme une nation élue. Au travers de ses strates de significations, la scène finale du spectacle est une manifestation d'impuissance par rapport à cette situation, mais tant que *L'Anathème* sera joué dans le cadre du fonctionnement ordinaire de l'institution théâtrale, il continuera de travailler contre cette impuissance.

Traduction de Katia Vandendorre

Texte déjà publié en Pologne dans la revue Didaskalia, N°139/140, juin-juillet 2017.