

## AVANT-PROPOS

« *O tempora, o mores* »  
(Cicéron, *Catilinaires*)

« Il n'y a plus de société, plus de règles, plus de convenances, pas plus pour la conversation que pour la toilette. Ah ! mon cher, c'est la fin du monde. Tout le monde est si méchant. C'est à qui dira le plus de mal des autres. C'est une horreur ! »  
(Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, *La Prisonnière*)

« Ils déploraient la fin de la politesse [...]. Ils oubliaient que leurs pères et leurs grands-pères en avaient dit autant : ils oubliaient aussi qu'ils avaient eux-mêmes ajouté quelques règles à la politesse [...]. Ils jugeaient les modes outrées, les mœurs licencieuses ; ce qui dans leur éducation leur avait été présenté comme vice, ce qu'ils avaient toujours ou refoulé ou dissimulé – l'homosexualité, les drogues, les formes compliquées ou perverses de l'érotisme – la jeunesse en faisait étalage devant eux comme d'amusements presque normaux [...]. Les récentes œuvres d'art leur semblaient indignes de ce nom, et les théories nouvelles l'expression de la barbarie. »  
(Maurice Druon, *Les Grandes Familles*)

« Non, les brav's gens n'aiment pas que  
L'on suive une autre route qu'eux... »  
(Georges Brassens, *La mauvaise réputation*)

Comme semble le déplorer le baron de Charlus dans *La Recherche*, on peut regretter parfois qu'il n'y ait « plus de société, plus de règles, plus de convenances » – ou, en tout cas, qu'elles soient, bien souvent, mises à mal – et s'insurger alors contre les mœurs du monde nouveau. (C'est aussi ce qu'illustre parfaitement le passage tiré du roman de Maurice Druon *Les Grandes Familles*.) Ou l'on peut, au contraire, comme Georges Brassens dans sa célèbre chanson, ironiser sur ces « brav's gens » adeptes d'une « bien-pensance » confortable et rassurante et partisans du « politiquement correct ».

Que l'on adopte l'une ou l'autre position, est-il opportun, voire pertinent, de s'interroger sur ces différentes attitudes ? « Bienséance et malséance / décence et indécence au théâtre » : serait-il mal venu, ou inconvenant, de proposer un tel sujet de réflexion à nos rédacteurs (et à nos lecteurs) ? Il y a beau temps, en vérité, que de telles questions ne se posent plus, naturellement. L'époque n'est plus à la retenue et à la mesure mais a plutôt tendance à l'outrance et à l'exposition (médias-tique entre autres). Il n'y faudrait donc pas une dose exceptionnelle d'audace : au fond, le seul écueil à éviter, bien au contraire, serait de tomber, par souci de bien-

séance précisément, dans un registre trivial d'où disparaîtraient toute suggestion considérée comme malséante, toute insistance excessive sur des points prétendument litigieux, voire controversés, tout propos communément estimé mal venu, bref, toute tentative de « parler-vrai ».

Nous verrons, dans les articles qui suivent, que le présent numéro de *Théâtres du Monde* n'a souffert de rien de tel. Qu'il s'agisse, en effet, de la place accordée à la bienséance et des transgressions que celle-ci entraîne dans *Prigione d'amore* (1576) de Sforza Oddi (Théa Picquet), du travestissement des femmes en hommes dans certaines *comedias* de Lope de Vega (Christian Andrès), de la transgression sociale et morale des rites et des traditions qu'alimentent incivilité, révolte et agressivité, hostilité et confrontations diverses dans *Hamlet* (Maurice Abiteboul), de paillardise, de malhonnêteté et de machinations déloyales dans une comédie de Shakespeare (Jean-Pierre Mouchon) ou – dans les comédies inconvenantes qui persistent dans la France dite classique après 1640-1650 – de la continuité du comique malséant théoriquement éradiqué (Carine Barbaferi) ; ou bien encore qu'il s'agisse de la dictature de la bienséance au siècle classique en France et de la dénonciation de divers travers humains dans la comédie anglaise de la Restauration (Thérèse Malachy), de sujets tels que la castration ou le tabou de la virginité avant mariage ou aussi du recours à un langage cru, voire scatologique, sans parler de l'attaque en règle de la caste dominante à laquelle se livre Lenz (Aline Le Berre), de « la querelle du bouffon » – conduisant au débat sur le théâtre à Vienne au XVIII<sup>e</sup> siècle – du seul fait qu'il incarne l'indécence au théâtre (Marc Lacheny) ; ou qu'il s'agisse enfin de la volonté de rupture d'un Grillparzer, désireux de fonder dans le drame sérieux des éléments ressortissant à la tradition du théâtre populaire (Marc Lacheny) ou de la volonté d'un Synge de proposer un théâtre allant à l'encontre de diverses tendances dominantes (René Agostini), toutes ces études soulignent une forme de transgression ou de rupture et, avec le souci de ne rien éluder, traduisent une manière de contestation d'un certain ordre établi.

Il convient de souligner, par ailleurs, la variété des thèmes proposés ici : en effet, les limites de la décence outrepassées, les insultes publiques ainsi que les constantes transgressions attestées dans « la tragédie de *Mariamne* au cours des âges » (Marie-Hélène Davies), l'évocation, dans la *Salomé* d'Oscar Wilde ou celle de Richard Strauss, du caractère scabreux du sujet ou l'exposition directe du sadisme sanguinaire ainsi que, dans certaines mises en scène, d'une certaine forme perverse de fétichisme sexuel (Henri Suhamy), le questionnement, dans le théâtre de Sam Shepard, de la bienveillance maternelle ainsi que de la bienséance de mères déterminées à vivre sans hommes (Claude Vilars), les graves problèmes que soulève actuellement la censure dans le théâtre iranien (Sepideh Shokri), le portrait d'une Marianne Faithfull évoquant la déchéance d'une vraie junkie (Michel Arouimi), les commentaires sur la mise en scène par Patrice Chéreau – souvent jugée indécente car parcourue par l'obscène, l'abject et « l'innommable de la chair » – de *Phèdre* de Jean Racine (Marine Deregnoncourt), la présentation tout à fait novatrice et choquante, voire provocatrice – certains diraient *blasphématoire* –, de la déchéance physique dans le spectacle de Romeo Castellucci, *Sur le concept*

*du visage du fils de Dieu* (Edoardo Gubino) ou bien encore le libertinage et l'homosexualité dans *Le Banquet d'Auteuil* de Jean-Marie Besset (Jacques Coulardeau), ou enfin le basculement d'un théâtre classique traditionnel vers la « modernité viennoise » et la Vienne fin de siècle (Claire Couturier), tous ces moments ou épisodes transgressifs, tous ces événements novateurs ou choquants constituent d'autres exemples de cette tendance, assez constante au théâtre, à dépasser certaines limites que la bienséance traditionnelle inclinerait plutôt à respecter.

Une étude sur les « bons et mauvais comportements des robots au théâtre » nous livre, pour finir, une réflexion humaniste sur le risque de robotisation de l'humanité privée de cette sensibilité et de cette bienveillance qui sont assurément ses plus beaux titres de gloire (Ouriel Zohar).

Quant au travail des metteurs en scène, il est aussi à prendre en considération : on peut en effet observer que leurs efforts d'innovation ou de renouvellement, qui peuvent parfois paraître prétentieux, voire iconoclastes, nous invitent le plus souvent à méditer sur la remise en question de la traditionnelle bienséance dramatique, soulignant par le fait certains phénomènes sociétaux ou mettant en pleine lumière l'évolution des mœurs. Ces mises en scène, en tout cas, nous disent quelque chose sur le monde où nous vivons aussi bien que sur nous-mêmes, qu'il s'agisse de celle de Jean-Marie Besset (Jacques Coulardeau) ou de celle de Patrice Chéreau (Marine Deregnoncourt) – déjà évoquées –, de celle de Milo Rau (Claude Vilars) ou encore de celle de Denis Podalydès (Marie-Françoise Hamard).

Plus que jamais, en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, la question de la bienséance et de la malséance (en particulier au théâtre) – qui est, depuis toujours, au cœur des débats les plus tendus, notamment de ceux qu'affectionnaient les moralistes – demeure à l'ordre du jour et reste pour beaucoup un cheval de bataille. Le présent cahier de *Théâtres du Monde* en fait foi.

**Maurice ABITEBOUL**  
*Avignon Université*  
**Directeur de Théâtres du Monde**

**Prochains thèmes de *Théâtres du Monde* :**

N° 30 : Le bruit et la fureur au théâtre : haine, violence et guerre (2020)

N° 31 : Présence et absence au théâtre (2021)

N° 32 : Diffusion et réception des théâtres étrangers : le rôle des passeurs (2022)

## INTRODUCTION BIENSÉANCE ET MALSÉANCE AU THÉÂTRE

*L'indécent n'est pas le nu, mais le troussé. (Denis Diderot)*  
*Hasard, dit-on. Mais le hasard nous ressemble. La véritable humilité, c'est d'abord la décence. (Georges Bernanos)*

Par « décence », du latin *decentia*, on a coutume de considérer le respect de tout ce qui a trait aux bonnes mœurs, à la dignité, à l'honnêteté, à la modestie, à la politesse, à la pudeur, à la vertu, aux convenances et, au théâtre en particulier, à la *bienséance* et aux *conventions* (littéraires, artistiques et morales) d'une époque ou d'un public précis. Par contraste, on tiendra pour « indécent » ce qui, précisément, contrevient à cette norme morale et la contredit pour tirer le propos vers la sphère de l'érotique, du graveleux, du grossier, de l'impudique, de l'impur, du licencieux, du luxurieux, de l'obscène, de l'ordurier, du pornographique, du sale, du vicieux, bref du *scandale* et du *choc* (délibérés ou latents). Le présent numéro de *Théâtres du Monde* donnera une idée des multiples réalisations, dans le domaine du théâtre, des potentialités sémantiques offertes par le couple d'opposition bienséance / malséance, décence / indécence.

Si l'on choisit de restreindre le questionnement au domaine strictement théâtral, il faut d'abord rappeler que la notion de *bienséance* constitue une notion clé de l'esthétique classique, avec celle de *vraisemblance* qu'elle englobe ; la bienséance est une des règles du classicisme provenant d'Aristote qui insiste sur les convenances morales : les mœurs du héros doivent être acceptables, les actions morales vraisemblables, et la réalité ne saurait être montrée sous ses aspects vulgaires ou quotidiens, de sorte que la représentation de la sexualité, de la violence ou de la mort est également refoulée<sup>1</sup>. Comme le précise Georges Forestier dans sa contribution au *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* dirigé par Michel Corvin, il s'agit surtout, par l'usage de la bienséance, de réaliser « un accord harmonieux entre les diverses parties d'une œuvre et entre chacune d'entre elles et le tout ; [de] rester en harmonie avec le public dont il ne faut choquer ni le goût ni la morale : à ces deux conditions la bienséance est observée<sup>2</sup>. » C'est, à peu de chose près, ce qu'écrivait déjà Jacques Scherer dans son ouvrage de référence *La dramaturgie classique en France* : « La bienséance est une exigence morale ; elle demande que la pièce de théâtre ne choque pas les goûts, les idées morales ou,

---

<sup>1</sup> Voir Patrice Pavis, « Bienséance », in : P. P., *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 34.

<sup>2</sup> Georges Forestier, « Bienséance(s) », in : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, dir. par Michel Corvin, Paris, Bordas/SEJER, 2008, p. 190.

si l'on veut, les préjugés du public<sup>3</sup>. » Choquer les sentiments ou heurter les croyances reviendrait dès lors à manquer la fin que l'on assigne à toute œuvre classique : plaire et instruire. Le scandale provoqué par la monstration de l'indécence ou de la malséance reviendrait ainsi à faire surgir le mauvais goût au sein de l'harmonie classique<sup>4</sup> et à mettre directement en péril la cohérence imposée par la bienséance, conçue comme adaptation au goût du public et à sa représentation du réel, dans la construction de la fable et l'ordre des actions.

Ce nouveau volume de *Théâtres du Monde* constitue une invite à découvrir comment les divers auteurs ici abordés, de l'âge classique au théâtre très contemporain, s'emparent de ces rapports fondamentalement dialectiques qui n'ont de cesse de se tisser au théâtre (l'art peut-être le plus indécent qui soit !) entre bienséance et malséance, décence et indécence.

### ÉTUDES SUR « BIENSÉANCE ET MALSÉANCE AU THÉÂTRE »

Abordant « La bienséance dans la comédie du *Cinquecento*. Sforza Oddi (1540-1611), *Prigione d'amore*, 1576 », **Théa PICQUET** rappelle qu'en 1558 Giovanni della Casa compose un traité entièrement consacré aux bonnes manières, au long titre : *Trattato nel quale sotto persona d'un vecchio idiota ammaestrante un suo giovanetto, si ragiona de' modi che si debbono o tenere o schifare nella comune conversazione, cognominato galateo ovvero de' costumi*. Ce *Galatée* connaît un succès immédiat dans l'Europe entière : il est réédité, traduit, cité, imité, et le nom du personnage devient celui des traités de savoir-vivre. C'est dire combien la bienséance était une préoccupation de l'époque.

Il en était de même au théâtre, notamment dans *Prigione d'amore* (1576) de Sforza Oddi. L'auteur se donne pour objectif d'analyser la place accordée à la bienséance et aux transgressions que celle-ci entraîne pour déterminer le message véhiculé par la comédie.

**Christian ANDRÈS** souligne que les questions de bienséance / malséance et décence / indécence dans le théâtre classique espagnol (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) peuvent se traduire en espagnol par la longue controverse sur la *licitud* ou non du spectacle théâtral en soi, et plus exactement encore par une double polémique, éthique et esthétique. Il s'intéresse dans cette étude à un aspect particulier – mais le plus significatif sans doute, à son avis – de la controverse éthique dans la *comedia* de Lope de Vega, celui du déguisement masculin (*disfraz varonil*) des actrices à partir de l'examen de trois pièces composées à des intervalles de temps plus ou moins

<sup>3</sup> Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950, p. 383.

<sup>4</sup> Sur cette question, voir l'excellent ouvrage publié sous la direction de Carine Barbaferi et Jean-Christophe Abramovici, *L'invention du mauvais goût à l'âge classique (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Louvain, Peeters, 2013.

distants : *El anzuelo de Fenisa*, *La carbonera* et *Las bizarrías de Belisa*, probablement la dernière *comedia* écrite par Lope avant son décès. En effet, Lope de Vega est le dramaturge espagnol qui a le plus utilisé ce procédé qui plaisait tant à son public populaire (mais aussi aristocratique), déguisement masculin qui, paradoxalement, laissait voir et entendre la féminité (séduisante le plus souvent) des belles et jeunes actrices. Mais qui, pour cette même raison, indisposait au plus haut point les nombreux censeurs des mœurs, des religieux pour la plupart d'entre eux. Nous avons ainsi les témoignages, les blâmes et accusations multiples de ces hommes qui ne voyaient là qu'appel à la luxure, propagande pour le vice et le péché, école de débauche. Lope de Vega – prêtre lui-même à partir de ses 52 ans – ne s'est-il pas fait traiter de « loup carnassier des âmes » ?

Quant à la chose théâtrale elle-même, nous savons qu'il est rare que ce procédé du déguisement masculin chez un personnage féminin ait un rôle vraiment moteur dans l'action dès le premier acte d'une *comedia*, car il intervient le plus souvent de manière très épisodique, anecdotique, pour flatter le goût du public. *El anzuelo de Fenisa* est l'une des rares *comedias* de Lope de Vega où le *disfraz varonil* a une telle importance dramatique, tandis que *La carbonera* et *Las bizarrías de Belisa* n'en présentent qu'une utilisation bien plus limitée (dans *La carbonera*, c'est l'aspect comique, carnavalesque, du procédé que l'on retient). Ce procédé spectaculaire – et si insupportable aux censeurs atrabilaires et rigoristes – aura connu en Espagne une fortune peu banale depuis la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle environ et jusqu'à la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

**Maurice ABITEBOUL** montre que, dans *Hamlet*, l'enchaînement quasi automatique, tout au long de la pièce, des événements dramatiques – depuis les simples manifestations de mauvaise humeur et de ressentiment du héros, ses explosions de rage et de colère, ses comportements de révolte et d'insoumission, jusqu'aux moments où la violence verbale et la brutalité des propos versent dans la grossièreté ou l'indécence, sans parler des manières insolentes ou des impertinences, ou, pire encore, des actes d'incivilité, d'agressivité ou de franche hostilité auxquels s'abandonnent les uns et les autres – aboutit à l'instauration du désordre et, de proche en proche, à un état de malaise généralisé qui finira par la tragédie que l'on sait. On assiste ainsi à une détérioration, progressive dans certains cas, brutale parfois, des rapports entre les différents personnages – et, au premier chef, entre Hamlet lui-même et son entourage (à l'exclusion de son ami de cœur Horatio). Il faut noter en effet que tout manquement à un code de conduite (passant pour relever de la bienséance) sera ressenti comme une offense insupportable, comme une insulte intolérable, entraînant inévitablement une rupture dans l'ordre des choses – considéré comme une construction inébranlable et inaltérable, une sorte d'édifice sacré qui ne saurait souffrir la moindre atteinte à son intégrité.

On peut dire que, dans cette tragédie, loin de considérer la bienséance comme un simple vernis – et en dépit de la fameuse phrase prononcée par Hamlet (« Je ne connais pas le “semble” ») –, Shakespeare laisse apparaître, en filigrane, qu'elle est assurément la terre des hommes de bonne volonté, le socle des valeurs

humaines qu'il faut défendre (amour, amitié, bienveillance, paix) et la condition *sine qua non* pour préserver l'équilibre et la bonne santé d'une société – la malséance se révélant être le symptôme d'une maladie, la maladie dont se plaindra toujours l'humanité en souffrance et en révolte.

**Jean-Pierre MOUCHON** s'applique à montrer qu'à travers une double intrigue burlesque, dont le personnage central est Falstaff dans toute son énormité, et une intrigue romanesque nouée entre la charmante et douce Anne Page, son amoureux Fenton et ses deux autres prétendants, la comédie des *Joyeuses commères de Windsor* de Shakespeare, malgré sa légèreté apparente, a une portée morale et sociale. En effet, il apparaît, à travers l'étude des aspects physiques, des actions et des propos des personnages en fonction des circonstances, que le dramaturge s'est amusé à opposer la bienséance à la malséance, la décence à l'indécence pour faire triompher la bienséance et la décence sous toutes leurs formes.

Ainsi, Falstaff est démythifié mais pardonné ; Ford, corrigé de sa jalousie excessive, retrouve grâce auprès de son épouse ; les jeunes gens, Anne et Fenton, incarnant l'amour sincère et désintéressé, viennent à bout de toutes les machinations ourdies contre eux. Ainsi, tout est bien qui finit bien.

Dans son article « Faire rire d'une vilaine manière dans la France classique », **Carine BARBAFIERI** s'applique à nuancer, voire à corriger la thèse – largement répandue – d'un XVII<sup>e</sup> siècle parfaitement policé.

À l'exemple de Molière, La Fontaine, Boileau et bien d'autres noms moins célèbres, elle montre clairement qu'il existe bien alors un rire malséant « qui blesse autrui et heurte le bon goût ».

**Marie-Hélène DAVIES** se demande, pour sa part, pourquoi la femme d'Hérode le Grand, Mariamne, apparaît au théâtre à plusieurs reprises, et notamment de part et d'autre de la Manche, à peu près au même moment. L'existence de la reine est attestée par le Talmud et par Flavius Josèphe, historien du roi. Sa fin tragique paraît indécente puisque, inactive et moralement innocente, elle est exécutée, avec l'accord de son époux amoureux passionné, sur simple délation.

Mais son histoire, plus discrète que celle de Cléopâtre ou de Sophonisbe, permet aux auteurs de couvrir plusieurs préoccupations dont l'expression directe serait indécente : le cercle de la tyrannie et la question de la rébellion, du forçement des consciences, du mariage politique, de l'amour et de la fidélité aux vœux, de la fuite en exil et de l'hospitalité, et, surtout en Angleterre, de la question féminine. Les auteurs se définissent par leur croyance dans le destin, la prédestination, le libre arbitre ou la responsabilité humaine ; et le ton de chaque tragédie s'adapte au climat et au goût de chaque époque : longues tirades déclamées, débats personnels et philosophiques, élévation baroque ou méandres picaresques.

**Thérèse MALACHY** souligne qu'au XXI<sup>e</sup> siècle la bienséance est devenue une notion anachronique. Mais celle-ci contrôle une des périodes les plus si-

gnificatives du XVII<sup>e</sup> siècle français, marquée par une nette évolution sociale, linguistique et artistique. En examinant les causes de cette évolution, on s'aperçoit qu'elle est l'aboutissement naturel des bouleversements politiques du moment, dont la centralisation de la France, la création de l'Académie française, l'unification de la langue. Par ailleurs, la consolidation du régime absolu, l'essor des grandes villes et surtout la réduction des nobles en courtisans permettent aux femmes de l'aristocratie d'améliorer quelque peu leur statut social et de défendre la bienséance dans les mœurs.

Le même phénomène se produit en Angleterre à la même époque. Mais après le rétablissement de la monarchie qui suit le régime répressif d'une république puritaine, les mœurs et l'art dramatique, en liberté, prennent une direction diamétralement opposée. C'est, pendant un certain temps, le débordement du libertinage, en particulier dans ce que l'on appelle la comédie de la Restauration.

**Aline LE BERRE** examine *Le Précepteur (Der Hofmeister)*, une pièce datant de 1774 : Jakob Michael Reinhold Lenz, son auteur, choisit un sujet audacieux, celui d'un précepteur, Läufer, qui séduit sa jeune élève, Gustine, et s'inflige une castration à titre punitif, lorsque la jeune fille enceinte est obligée de fuir la maison paternelle. Un tel sujet, qui place la sexualité au centre de la pièce, lui permet de mettre en cause les bienséances et les codes régissant la société de son époque et de se situer ainsi dans le droit fil du *Sturm und Drang*, mouvement littéraire de protestation contre le classicisme et ses fameuses « règles ».

Le dramaturge fait œuvre iconoclaste à maints égards. Il dénonce l'interdit pesant sur une relation amoureuse entre noble et roturier ainsi que le tabou de la virginité obligeant une jeune fille à arriver vierge au mariage. Il s'attache, en outre, à ridiculiser l'institution du préceptorat de mise au XVIII<sup>e</sup> siècle pour enseigner les bonnes manières aux jeunes aristocrates et lui oppose sa proposition novatrice de la création de lycées publics. Et, surtout, il fustige l'influence pernicieuse exercée par la littérature sentimentale qui modèle les habitudes de pensée et crée une bienséance littéraire à laquelle les individus cherchent volontairement ou non à se conformer. C'est ce que Lenz illustre à travers l'exemple de Gustine se donnant au précepteur sans l'aimer, pour imiter des héroïnes telles que la Juliette de Shakespeare ou la Julie de *La Nouvelle Héloïse*. Il met également au service de son intention satirique un style dru et cru, voire parfois scatologique qui, lui aussi, contribue à la dénonciation de la règle de bienséance chère au théâtre classique. À ses yeux, les bienséances empêchent donc la spontanéité et l'authenticité des sentiments. Elles engendrent des comportements artificiels et transforment les individus en marionnettes esclaves de la mode et de l'esprit du temps.

**Marc LACHENY**, analysant le débat sur le théâtre qui fait rage à Vienne au XVIII<sup>e</sup> siècle, retrace la manière dont le théâtre « d'en haut » a tâché d'éliminer le personnage indécent du bouffon autrichien Hanswurst et le théâtre « d'en bas » des scènes germanophones. L'*Aufklärer* allemand Gottsched s'applique ainsi à exclure de la comédie et de l'esthétique toutes les formes comiques qui pourraient



heurter la morale en raison des passages improvisés : la *commedia dell'arte* comme les pièces du théâtre populaire viennois. Dans ce type de théâtre, le texte ne constitue en effet qu'une partie – parfois minimale – du spectacle proposé, devant être complétée par le jeu des comédiens, mais aussi par les décors et les accessoires, comme les machines chez Stranitzky et Kurz. Les tentatives entreprises par Gottsched pour bannir Hanswurst des scènes germanophones à partir de 1730 trouvèrent écho à partir du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle en Autriche auprès des représentants du « josphisme », la variante autrichienne de l'*Aufklärung* allemande : Engelschall puis Sonnenfels perpétuent, jusque dans la sémantique même, les attaques de Gottsched contre le théâtre improvisé à la Hanswurst et Bernardon.

La suppression de l'improvisation et du burlesque voulue par Gottsched eut en tout cas pour effet, y compris à Vienne dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, que la comédie littéraire et « régulière » l'emporta sur la farce, le texte écrit sur le jeu scénique et l'intention pédagogique sur le divertissement. On assista alors à une sorte de littérisation de la comédie, observable également à Paris ou à Venise à la même époque, à une rupture de plus en plus marquée avec la tradition comique populaire locale, ainsi qu'à un renforcement de la dichotomie entre « haute » et « basse » littérature.

**Marc LACHENY** se penche ensuite sur l'auteur autrichien Franz Grillparzer (1792-1872), dont le théâtre se situe au croisement de divers héritages littéraires, notamment « entre classicisme allemand et théâtre populaire viennois » : pour celui qui se considérait lui-même comme le troisième auteur classique de la littérature de langue allemande après Goethe (son modèle absolu) et Schiller (son modèle de jeunesse) – une comparaison empreinte autant de fierté que d'un sentiment d'infériorité à l'égard des Dioscures weimariens –, le théâtre se présente comme le réceptacle de l'interaction entre théâtre noble et théâtre populaire, drame de style « élevé » et drame de style « bas ». Rapidement haussé au rang de représentant du théâtre noble, et engagé d'ailleurs en cette qualité par le Burgtheater de Vienne, Grillparzer ne cessa toutefois jamais d'être attiré en son tréfonds par ce théâtre « bas » qu'il devait éviter officiellement.

Cet article tente de montrer que le théâtre de Grillparzer représente l'incarnation d'une tentative de synthèse, inédite à un tel degré d'intensité, entre le théâtre populaire viennois et le classicisme weimarien, pour lequel l'auteur autrichien nourrissait une réelle vénération et qu'il chercha à égaler en dignité esthétique, tout en restant critique à l'égard du *pathos* schillérien et de l'idéalisme allemand. Il apparaît que l'art combinatoire de Grillparzer rend caduque toute vision normative cherchant à ériger des frontières étanches entre littérature « d'en haut » et littérature « d'en bas » : l'aspiration de Grillparzer à « une synthèse entre la fraîcheur populaire et l'idée poétique, entre la vie réelle et la culture » témoigne aussi bien de la position intermédiaire de son théâtre que de la diversité irréductible de sa production dramatique.

**Henri SUHAMY** montre que la pièce écrite en français par Wilde et l'opéra qui en a été tiré par Helga Lachmann et Richard Strauss offrent un terrain particulièrement favorable à une réflexion sur les thèmes contrastifs de la décence et de l'indécence au théâtre, qui existent à la fois à l'extérieur et à l'intérieur du drame. Le public peut ressentir un malaise, estimer sa décence outragée par l'exhibition d'une tête coupée portée sur un plateau, par l'amoralisme des personnages que semble partager l'auteur, par le dénudage suggéré ou réalisé de la danseuse aux sept voiles, par l'éveil du désir chez une adolescente qui, avec une obstination infantile, exige l'amour puis la mort d'un Jean-Baptiste débaptisé, nommé Iokanaan dans le cadre d'un orientalisme volontairement clinquant, hérité de Flaubert, qui abaisse la religion, ou les religions, à un niveau folklorique.

Iokanaan tonne contre les vices, les péchés, l'impudicité. L'indécence de la danse des sept voiles constitue le sel d'un spectacle qui s'adresse au public ainsi qu'aux personnages de la pièce, particulièrement à son commanditaire Hérode, dont l'attitude ambiguë contient la leçon amèrement satirique que donne Wilde. Ce potentat indécemment se dit choqué par la perversité de Salomé, coupable de nécrophilie après l'avoir pris au piège d'un serment absurde qui l'a obligé à faire tuer un saint. Il ordonne la mort de sa belle-fille au nom de la morale publique. Quand il a écrit *Salomé*, en 1892, Wilde n'avait pas encore été condamné à la prison pour crime d'indécence. Il semble cependant avoir eu la prescience de son destin en composant cette pièce.

Dans la préface ici traduite par **René AGOSTINI**, préface qu'il a écrite pour une des pièces de John Millington Synge, William Butler Yeats nous parle de sa rencontre avec ce dramaturge et des circonstances de son départ pour les îles d'Aran, où ses séjours devaient déterminer et nourrir sa création théâtrale. Tout cela est lié à une rupture avec la poésie de leur temps, et c'est aussi la reconnaissance d'un théâtre à la hauteur des plus grands, où brille une langue au rythme singulier, à la fois une musique et une mystique, à quoi Yeats adhère sans réserve. Ce texte met en perspective, en quelque sorte, le problème de la bienséance et de la malséance. Yeats voit dans le théâtre de JM Synge une malséance qui, en réalité, s'avère être source de lumière pour son temps – et pour le nôtre.

**René AGOSTINI** souligne que le théâtre de JM Synge, dans la perspective de cette préface de WB Yeats et dans le contexte sociopolitique de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle en Irlande, ne pouvait être que malséant, mais d'une malséance porteuse de vérité(s). C'est la prise de position, par rapport à la Grande-Bretagne et à l'Europe, de cet homme qui s'est détaché du contexte historico-culturel de son île natale et se voue à la création en pensant exclusivement à la création, comme en un lieu hors du temps et de l'espace... Théâtre qui se voulait apolitique, il reste politique dans le sens le plus noble : transmission de principes et de valeurs qui éloignent l'auteur d'un siècle d'où les Lumières semblent s'être absentes...

Quant à sa langue théâtrale, qui le distingue de la plupart des dramaturges, elle est bien plus qu'un défi à la colonisation linguistique et culturelle de la Grande-Bretagne, elle se présente comme un humanisme et un universalisme, longtemps incompris. Le théâtre de Synge transcende ainsi l'opposition bienséance/malséance et invite à une redéfinition de ces termes. Il y a peut-être quelque pertinence pour notre temps et pour notre avenir incertain... La bienséance ne peut-elle pas être une malséance qui ne dit pas son nom ? Et la malséance n'est-elle pas souvent rupture incomprise avec un désordre établi ?

**Claude VILARS** rappelle qu'une partie de l'œuvre de Sam Shepard s'est concentrée sur les relations de l'homme, amant ou père, à la femme, amante ou mère. Il s'agit ici d'observer la/les mère(s) dans les pièces sur la famille. L'analyse, qui s'appuie sur la chronologie des pièces, permet de mettre en avant la « mère » dans ses comportements vis-à-vis de ses enfants dès lors que le couple se déchire et que le « père » s'en va, laissant seule la mère face à cette désertion et à ses enfants. Des traits récurrents marquent ces mères qui se démettent de leur rôle, devenant oubliées elles aussi de leurs responsabilités, « séparées » par un « sort » de leurs enfants, en faisant des mères malveillantes autant que malséantes, mais dépitées, qui évoluent jusqu'à former le projet de vivre sans homme(s).

Ce projet est réalisé dans la dernière pièce sur la famille où une mère âgée et autoritaire vit avec ses filles adultes, jusqu'à ce que l'une d'elle introduise son amant dans ce « havre » et ravive le désir. L'ordre patriarcal est remis en question et la mère tente de faire barrage par l'affirmation de son indétronable rôle. Est ainsi questionnée tout au long de cette étude la bienveillance maternelle dans sa déclinaison de synonymes et d'antonymes.

**Sepideh SHOKRI-POORI** constate qu'en Iran, à l'aube de la Révolution islamique (en 1979), la censure étatique et religieuse essaie de purifier, voire de contrôler tout le théâtre. La « castration » systématique opérée par le régime correspond à ce que l'esprit islamique demande, comme le port de tenues « appropriées » sur scène. Pour être actifs à tout prix, de nombreux metteurs en scène appliquent des stratégies visant à dépasser les interdictions théâtrales. Or, l'autocensure est toujours présente pour répondre aux revendications particulières (règles strictes) du gouvernement islamique. Tandis que le censeur dicte ses attentes non-démocratiques aux artistes, il leur apporte aussi une aura (une reconnaissance nationale ou internationale) : cela révèle l'effet paradoxal de toute interdiction. À présent, les artistes du théâtre iranien sont placés face à un dilemme : soit ils se rendent complices de leurs bourreaux – afin de pouvoir être vus, représentés –, soit ils travaillent dans l'anonymat, loin de toute tartufferie. Tout en tâchant de décrire l'histoire de la censure dans le théâtre iranien, cet article vise à donner un aperçu de la situation actuelle de la scène iranienne et pose la question de la créativité sous la surveillance d'un régime crédo-totalitaire.

**Michel AROUMI** s'intéresse à Marianne Faithfull qui, en 1969, a joué le rôle d'Ophélie au théâtre ainsi qu'au cinéma, à une époque où elle mettait entre parenthèses sa carrière de chanteuse. Elle méritait d'autant plus ce rôle que ses premières prestations scéniques de chanteuse, dès 1964, suggèrent une sorte de fraternité avec ce personnage de Shakespeare.

Au cours des décades qui ont suivi, la relecture de Shakespeare, évoquée par Marianne dans ses *Mémoires*, a stimulé son talent de *song-writer*. Un talent voué à l'exorcisme des tourments humains, qui sont l'objet des préoccupations de Shakespeare. Ces réminiscences sont moins remarquables que les prolongements inédits des leçons de Shakespeare dans les albums de Marianne. Il n'est pas jusqu'à la dimension spirituelle des œuvres du dramaturge qui ne revive sous la plume et dans l'être même de Marianne – mais au-delà cette fois de l'influence littéraire ?

**Marine DEREGNONCOURT** constate que la mise en scène par Patrice Chéreau de *Phèdre* de Jean Racine et la mise en scène par Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Paul Claudel interrogent, chacune à sa manière, la notion d'(in)décence. C'est ce que cet article, divisé en trois parties, tente de démontrer.

Pour ce faire, l'auteure montre qu'il faut d'emblée tenter de définir ce que désignent les concepts de « corps parlant » et de « corps suintant ». Dans un deuxième temps, la réflexion s'axe sur la mise en scène par Patrice Chéreau de *Phèdre* de Racine pour envisager comment ensanglanter la scène. Dans un troisième temps, cette étude s'intéresse à la mise en scène par Yves Beaunesne de *Partage de midi* de Claudel et à la « fluidification » de la scène.

**Edoardo ESPOSITO** considère le spectacle *Sur le concept du visage du fils de Dieu* de Romeo Castellucci comme particulièrement représentatif des modalités d'expression novatrices voire provocatrices de certains courants du théâtre contemporain. Ce spectacle a été représenté, depuis 2010, à plusieurs reprises en Europe, suscitant des réactions contrastées et parfois très polémiques auprès du public, à cause de l'implication (et de la destruction) d'une photo géante du visage du *Christ bénissant* peint par Antonello da Messina au XV<sup>e</sup> siècle, qui constitue le fond d'une scène sur laquelle se déroule une action minimaliste. On assiste, en effet, à la lente représentation de la déchéance physique (des crises répétées d'incontinence intestinale) d'un vieillard et à la réaction de désespoir de son fils, qui s'avoue impuissant face à une telle déchéance.

L'analyse de ce spectacle a pour objet l'esthétique théâtrale de Castellucci, axée en permanence sur la relation entre la matière et l'image, et tient compte également d'autres productions de cet auteur, dont sa très libre adaptation de la *Divine Comédie* de Dante. Cette esthétique matérialiste, tout en aboutissant parfois à des formes d'expression géniales, apparaît néanmoins cantonnée dans un univers thématique limité car il ne saurait être question que « de corps et de langages » dans le théâtre comme dans la vie.

**Jacques COULARDEAU** rappelle que Jean-Marie Besset est un auteur très productif dans ce que l'on appelle le théâtre parisien. Il y a trois tendances (sans compter les revues chorégraphiques et musicales). D'abord le théâtre de boulevard, qui cultive des situations ambiguës ou hirsutes dans le seul but de distraire et de faire rire dans la ligne directe de Courteline et de Feydeau. Puis il y a le théâtre ouvertement indécent, qui cultive la limite entre l'indécent et l'érotique ou même le pornographique. L'objectif est de titiller le cochon au cœur de chacun de nous. Il y a enfin le théâtre dont Jean-Marie Besset est un proluxe représentant. Ce théâtre vise à distraire son public par des situations surprenantes, souvent grivoises ou perverses, si ce dernier mot a un sens au théâtre, qui ont trait à l'amour sous toutes ses formes. C'est un théâtre réaliste, mais qui cherche un message social ou culturel plus profond dans les situations et les personnages mis en scène.

Le présent article se concentre sur la pièce *Le Banquet d'Auteuil* qui touche à un événement réel et donc historique concernant Molière. L'indécent est constitué par la présence de trois acteurs nus pendant un cinquième de la pièce ou presque, mais cet indécent révèle le libertinage des personnages qui sont tous culturels et historiques, et en premier lieu Cyrano de Bergerac qui intervient en spectre rendant visite à ses anciens amis. Le but de cette pièce est de montrer comment Molière, sentant sa mort prochaine, cherche autour de lui un disciple capable de poursuivre son travail. Mais ce questionnement est réel pour tout créateur ou penseur en fin de vie : qui poursuivra mon œuvre ? Un rapide parcours au travers d'autres pièces, jouées ou non, de Jean-Marie Besset permet de voir cette procédure à l'œuvre dans d'autres situations, une procédure typique de Molière dont les comédies sont souvent des prétextes à poser des questions sociales, voire politiques, d'importance.

## ÉVOCATION / ÉVÉNEMENT

**Claire COUTURIER** précise que l'exposition internationale de musique et de théâtre, organisée du 7 mai au 9 octobre 1892 dans le parc du Prater à Vienne, avait de grandes ambitions. Première manifestation depuis l'ère des grands travaux, celle-ci se voulait essentiellement artistique et inédite, « sans précédents ni rivaux du point de vue de son idée fondamentale et de sa conception » (Eduard Hanslick), et désirait montrer l'évolution de la musique et du théâtre, depuis leurs prémices et pour toutes les nations. Ce projet, imaginé par la princesse Pauline von Metternich à l'occasion du centième anniversaire de la mort de Mozart, devait en outre et surtout permettre un répit dans les bouleversements de cette fin de siècle mouvementée, rétablir Vienne dans son rang de capitale économique tout en fortifiant l'économie locale et nationale.

S'inscrivant dans la lignée des expositions universelles organisées durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'exposition internationale de musique et de théâtre se transforma donc rapidement en un moyen d'autopromotion, présentant un patri-

moins prestigieux et inédit. Ce fut notamment le cas de l'Autriche-Hongrie qui, par ce biais, voulut affirmer son *leadership* artistique. Prenant le patrimoine présenté par les organisateurs comme point de départ de l'analyse, cet article s'intéresse à l'image que l'Autriche-Hongrie voulut transmettre d'elle à travers l'événement. Dans ce contexte, un intérêt tout particulier est accordé à la place qui lui fut attribuée dans les parties musicales et théâtrales de la Rotonde, dans les autres endroits du parc, à l'image du théâtre de l'exposition ou du Haut-Marché, dans lequel l'art populaire prit ses quartiers. Une étude de ces deux pôles conduit, enfin, à mettre en exergue certaines contradictions et à envisager la capacité initiale des organisateurs à faire de Vienne un centre artistique majeur.

## COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS

**Ouriel ZOHAR** souligne qu'une Université de science et technologie existe à Haïfa (Israël) dans des domaines où l'essentiel réside dans la connaissance, l'analyse. Les étudiants n'ont donc pas forcément de lieu où approfondir leur réflexion sur eux-mêmes et développer leur compréhension de l'humain : c'est ainsi que des milliers de personnes deviennent des robots, renfermés sur eux-mêmes et incapables de communication avec leur environnement.

L'auteur défend ici la thèse que le théâtre doit enseigner et exposer des sujets théoriques et pratiques uniques au monde, des sujets que des robots informatiques ne seront en mesure ni de traiter ni de connaître dans les années à venir. L'homme d'aujourd'hui doit donc enseigner au-delà de la connaissance, de manière innovante et au moyen de méthodes qui touchent le cœur et l'âme. Le théâtre, de fait, enseigne la connexion entre le corps, l'âme, l'esprit et les idéaux de l'humanité, et il enseigne en outre la manière de les convertir en de futures professions.

## VU SUR SCÈNE

**Jean-Pierre MOUCHON** revient en détail sur le programme très varié qui a été proposé en 2018 aux Chorégies d'Orange, avec pas moins de trente-huit extraits d'ouvrages lyriques. Sa conclusion est que « la nouvelle génération de chanteurs lyriques est assurée. Nombre de ces artistes sont des musiciens de formation et ont donc des facilités à apprendre et à interpréter leurs rôles respectifs. Il y a encore des points à parfaire chez certains d'entre eux (aigus un peu justes ou arrachés, ampleur vocale à développer), mais on peut leur faire confiance. »

**Marie-Françoise HAMARD** montre que, dans un contexte de grave crise politique, de diverses manœuvres offensives et défensives, la mise en scène que

propose, à la Comédie-Française, Denis Podalydès des fameuses *Fourberies de Scapin* (que Molière composa et joua deux ans avant sa mort) prend une valeur particulière. Elle démontre en effet comment le théâtre, par les ressources et les pouvoirs qui lui sont propres, invite à réfléchir, de façon partagée, à des phénomènes sociétaux finalement intemporels. Elle convoque la traditionnelle « bienséance » dramatique et l'interroge : en la respectant comme en la contournant, elle offre au public un espace de dialogue qui s'avère, par-delà la *catharsis* qu'il propose, aussi bien un refuge qu'un modèle possible, vers un monde plus équilibré : rêvé, « performé » (mis en place), le temps d'une représentation, puis, au cours de la même représentation, perdu, regretté... *in fine* peut-être espéré.

**Claude VILARS** évoque, enfin, *Five Easy Pieces* (de et mis en scène par Milo Rau, dramaturgie de Stefan Bläske), données à la scène hTh de Montpellier le 5 avril 2018. Rau, qui a coutume de s'emparer de l'actualité et des sujets qui font l'Histoire contemporaine, a repris l'affaire Marc Dutroux qu'il a théâtralisée sous ce titre en 2016. On touche ici au cœur même du présent numéro de *Théâtres du Monde* : « Le metteur en scène peut apparaître comme un démiurge et peut métaphoriser aussi l'ascendant de l'adulte sur l'enfant/l'acteur (certains voient en lui une métaphore du violeur), il est ici le metteur en scène pleinement et moralement investi dans son rôle de “directeur” mais aussi de “superviseur avisé” de jeunes acteurs sans lequel un tel spectacle ne pourrait décentement pas avoir lieu. »

## NOTES DE LECTURE

### Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

**Maurice ABITEBOUL** présente d'abord le tout dernier *opus* d'Henri Suhamy, sobrement intitulé *Shakespeare*, paru en 2018 aux éditions Ellipses dans la collection « Biographies et mythes historiques ». Selon Maurice Abiteboul, ce fort ouvrage de 443 pages constitue une vision d'ensemble « évoquant aussi bien les études pionnières que les recherches les plus récentes en la matière de l'œuvre du barde de Stratford ». Il s'agit en outre d'une « réflexion personnelle, nourrie d'une connaissance profonde, à la fois subtilement nuancée et solidement documentée, du théâtre de Shakespeare » à laquelle se livre ici l'auteur.

**Jean-Pierre MOUCHON** se penche ensuite sur l'ouvrage *Essays on English and American Literature* qu'Olivier Abiteboul vient de faire paraître en 2018 aux éditions Cambridge Scholars Publishing. Connu pour ses travaux sur les liens entre philosophie et littérature, l'auteur nous livre ici « seize essais concernant un passage d'une pièce de théâtre ou de roman ou un poème dans sa totalité, les auteurs retenus allant du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle ».

Par l'analyse de nombreux cas concrets choisis pour leur caractère emblématique, ce nouveau numéro de *Théâtres du Monde* aura tenté de donner une idée de la complexité et surtout de la fécondité des liens qui se tissent et se retissent sans cesse au théâtre entre bienséance et malséance.

**Marc LACHENY**  
*Université de Lorraine – site de Metz*  
*Rédacteur en chef de Théâtres du Monde*