

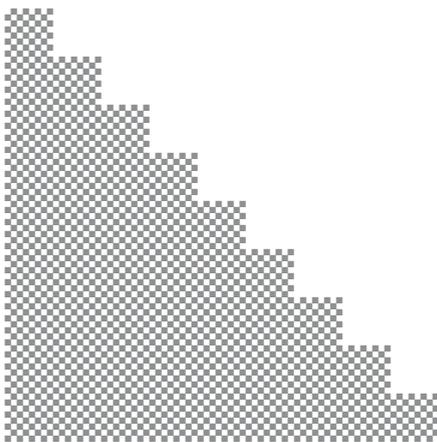
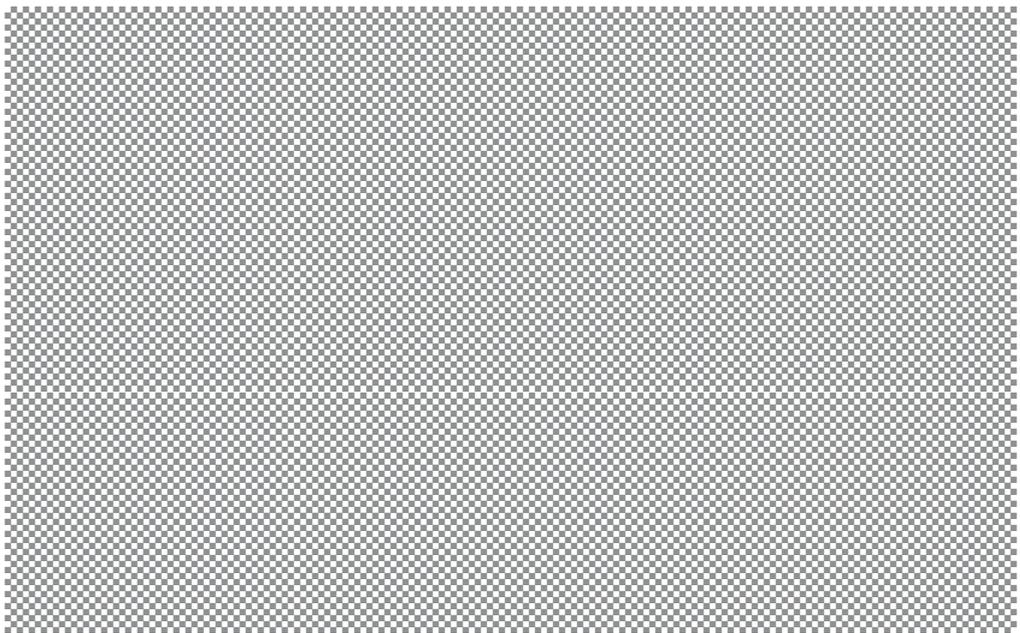
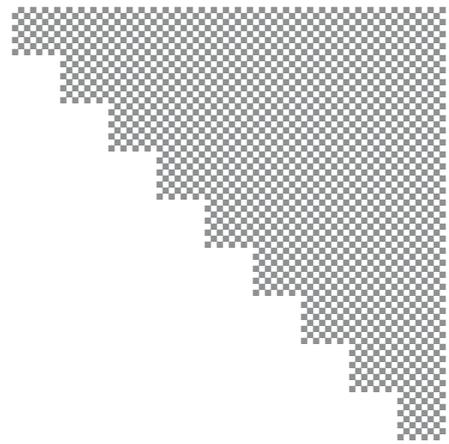
Revue d'histoire
du théâtre



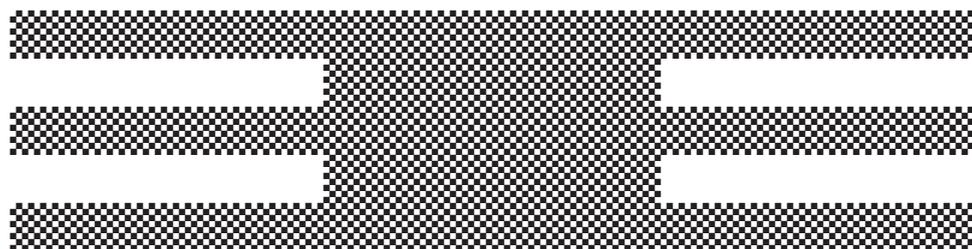
Revue éditée par
la Société d'histoire
du théâtre
oct-déc 2022
N° 295

Bienséance(s)
& poétique
théâtrale

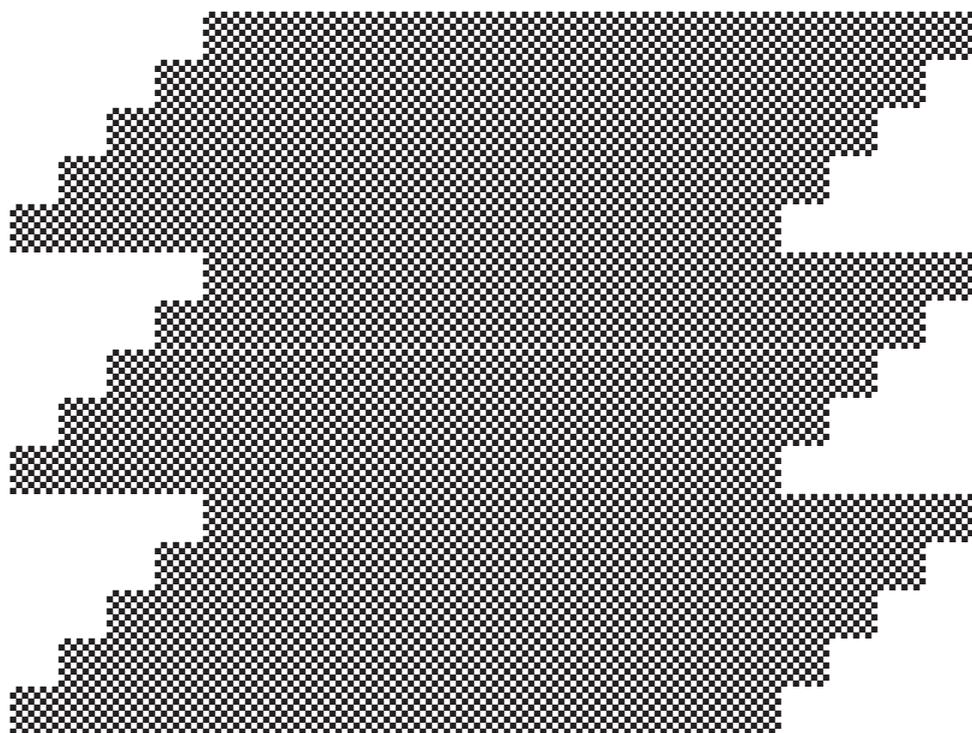
France,
XVII^e siècle



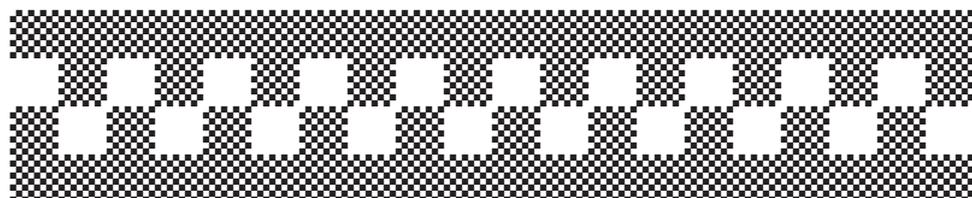
BIENSÉANCE
ET POÏÉTIQUE THÉÂTRALE



HISTOIRE D'UNE TENSION
CRÉATRICE



GILLES DECLERCQ



Si le but de ma Comédie était de faire rire, jamais Comédie n'a mieux attrapé son but. Ce n'est pas que j'attende un grand honneur d'avoir assez longtemps réjoui le monde. Mais je me sais quelque gré de l'avoir fait, sans qu'il m'en ait coûté une seule de ces sales équivoques et de ces malhonnêtes plaisanteries qui coûtent maintenant si peu à la plupart de nos Écrivains, et qui font retomber le Théâtre dans la turpitude d'où quelques Auteurs plus modestes l'avaient tiré¹.

En concluant, en 1669, la préface des Plaideurs par un satisfecit se référant au succès public – plus que discutable – de son unique comédie, Jean Racine reprend une posture adoptée en 1637 par Pierre Corneille, dans son *Excuse à Ariste*. Ce dernier y affirmait son génie en se référant semblablement au succès public – bien réel, celui-là – du Cid pour récuser les critiques de ses rivaux et des doctes. Mais l'argumentation de Racine inverse celle de Corneille qui justifiait les audaces « malséantes » de sa pièce par l'ovation publique ; *a contrario*, l'auteur des *Plaideurs* justifie son succès par la mise à l'écart des malséances.

Ces malséances – « sales équivoques » et « malhonnêtes plaisanteries » –, typiques de la farce française du début du siècle, étaient condamnées par les doctes, tels Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière et l'abbé d'Aubignac. Auteurs d'essais de poétique dramatique, leurs prescriptions cumulées et convergentes constituent désormais un « corps de doctrine » faisant référence et autorité², et dont la bienséance est le pilier éthique. C'est pourquoi Racine, infiniment soucieux d'assurer sa notoriété montante par le respect des codes socio-esthétiques de son temps, y souscrit ostensiblement. En ce dernier tiers du XVII^e siècle, la question ouverte de la bienséance théâtrale semble réglée par un consensus qui régit tant la tragédie régulière que la grande – et même la petite – comédie ; consensus renforcé par le souci des auteurs dramatiques, quel que soit le genre pratiqué, de voir publier leurs textes. Consensus officiel du moins, car les huit études du présent volume montrent que la distance est grande entre la prudente doxalité des préfaces et la réalité oratoire, scénique et actoriale des œuvres représentées au fil du siècle.

Plus encore, des deux modalités de la bienséance,

— la *bienséance interne ou convenance*, définie par Corneille, comme la *nécessité de la cohérence dramatique* – assimilable à une catégorie de la vraisemblance régissant précisément la constance des caractères,

— et la *bienséance externe ou décence*, que résume la sentence de Quintilien, reprise au fil du siècle, « *nihil non placere, quod non decet*³ » : soit une exigence, analogique et transhistorique, de conformité aux mœurs et usages de la vie aulique et civile du temps,

c'est la seconde qui prime progressivement sur la première.

L'on passe ainsi d'une prescription intradramatique, propre à l'élaboration poétique de la fiction, à une prescription extradramatique, qui participe du souci de donner de soi et/ou de ses œuvres une image « conforme » aux principes de respectabilité et d'honnêteté dont l'observation conditionne l'insertion fluide des individus dans les cercles de la « bonne société ». Il faut noter ce faisant que tant Racine, poète et homme de cour louis-quatorzien, que Quintilien, rhétoricien proche du pouvoir de la Rome impériale du I^{er} siècle – et que Racine a lu, infiniment –, formulent négativement la prescription de bienséance : à savoir *qu'il faut se garder, tant en fiction qu'en société, d'être malséant*. Comme le

confirme la majorité des textes étudiés dans ce dossier, la question de la bienséance est moins une règle qu'une tension, le bon goût procédant de l'art d'esquiver le mauvais goût. En ce sens, notre objet d'étude est davantage la bienséance comme éthos civil et aulique, que les bienséances dont le pluriel évoque un corps de règles et de doctrine.

Historiquement cependant, l'ascendant progressif de la bienséance sociologique et hétéro-poétique sur la bienséance dramaturgique et poétique valorise l'acception plurielle des *bienséances*, perçues comme normatives voire castratrices de la *virtus* créatrice. Ainsi constituées en idéologie, les « bienséances classiques » constituent un facteur majeur du discrédit dont le théâtre français du XVII^e siècle va souffrir ultérieurement : perçu comme corseté d'interdits étouffant sa créativité, le théâtre régulier va être considéré comme artificiellement éloigné de la peinture authentique des passions, au lointain de la vivacité du réel, vidant notamment le plateau de sa dynamique actoriale par le primat du discours (bienséant) sur le corps (malséant). Au seuil du XXI^e siècle, mettant en scène la *Phèdre* de Racine⁴, Patrice Chéreau se fait encore l'écho de cette contrainte normative qui opprimerait le drame classique, et qui le détermine à faire resurgir a contrario les hypotextes grec et romain :

Derrière Racine, il y avait deux grands modèles du théâtre antique, l'Hippolyte d'Euripide et la Phèdre de Sénèque, qui, d'une certaine façon – et les répétitions sont nées de cette tension-là – sont des pièces plus proches de nous. [...] Celle de Racine est repartie de loin, à cause de la forme extrême de la tragédie française, et je crois que tout le travail, que j'ai fait, dans mon souvenir, est d'essayer à tout prix de retrouver la tragédie antique dans la pièce de Racine⁵.

De fait, ce procès de la bienséance s'instruit dès le XVIII^e siècle ; en témoigne ce dialogue diderotien :

[MOI. –] Mais la décence ! La décence !

[DORVAL. –] Je n'entends répéter que ce mot. La maîtresse de Barnevelt entre échevelée dans la prison de son amant⁶.[...] Philoctète se roulait autrefois à l'entrée de la caverne. Il y faisait entendre les cris inarticulés de la douleur. Ces cris formaient un vers peu nombreux, mais les entrailles du spectateur en étaient déchirées. Avons-nous plus de délicatesse & plus de génie que les Athéniens?... Quoi donc, pourrait-il y avoir rien de trop véhément dans l'action d'une mère, dont on immole la fille ? Qu'elle courre sur la scène comme une femme furieuse ou troublée. Qu'elle remplisse de cris son palais ; que le désordre ait passé jusque dans ses vêtements. Ces choses *conviennent* à son désespoir⁷.

Invoquant les théâtres antique et élisabéthain, Dorval oppose violemment la bienséance à la véhémence, posée comme expression nécessaire et vraisemblable des passions tragiques, et soutenue par une *actio* paroxystique des gestes et du corps.

Un siècle plus tard, Victor Hugo fait chorus dans la préface de *Cromwell* (1827), flamboyant réquisitoire contre les règles classiques :

S'il n'eût pas été paralysé comme il l'était par les préjugés de son siècle, s'il eût été moins souvent touché par la torpille classique, [Racine] n'eût point manqué de jeter Locuste dans son drame entre Narcisse et Néron, et surtout n'eût pas relégué dans la coulisse cette admirable scène du banquet où l'élève de Sénèque empoisonne Britannicus dans la coupe de la réconciliation. [...] Que de beautés pourtant nous coûtent les gens de goût, depuis Scudéry jusqu'à La Harpe! on composerait une bien belle œuvre de tout ce que leur souffle aride a séché dans son germe. Du reste, nos grands poètes ont encore su faire jaillir leur génie à travers toutes ces gênes⁸.

Stigmatisant l'exclusion de personnages et de scènes à haut potentiel pathétique et spectaculaire, Hugo procède à un réagencement dramaturgique et scénographique par le retour scénique et dramatique du hors-scène classique, lieu d'exil par excellence des spectacles malséants que seul le récit prend en charge au XVII^e siècle. Ce faisant, il remet la question de la bienséance au cœur de la poïétique théâtrale, et nous invite à reconsidérer l'histoire, aussi complexe que tendue, du voir et du dire à l'âge classique. Il est à cet égard symptomatique de constater que la proposition hugolienne existe bel et bien au XVII^e siècle – très précisément dans le frontispice que le graveur François Chauveau compose pour l'édition de 1675 de *Britannicus*, monstration directe du banquet criminel et du corps effondré du jeune prince [Fig. A]⁹.

C'est dire ici que la tension entre bienséance et malséance détermine l'économie réciproque du discours théâtral et de son illustration, confrontant par antithèse la *réticence discursive* du drame et l'*évidence visuelle* de la gravure – et plus globalement, de l'iconographie qui entoure au XVII^e siècle la publication des textes dramatiques. Dès lors, la prescription de bienséance qui s'impose à la scène trace une ligne de partage essentielle. D'un côté, la visualisation scénique ou picturale, fondée sur un pathos spectaculaire. Et de l'autre, l'image mentale à laquelle le récit classique, par le biais notamment de l'hypotypose, invite l'imaginaire du spectateur à reconstituer librement les scènes malséantes exclues du plateau, mais que sous-tend un discours irrigué de références codées/voilées à la crudité des hypotextes antiques.

Au demeurant, le poète et créateur qu'est Hugo conclut son analyse en formulant l'hypothèse fondatrice du présent volume : « nos grands poètes, écrit-il, ont encore su faire jaillir leur génie à travers toutes ces gênes. » Il s'agit donc pour les poètes dramatiques de *jouer* du précepte de bienséance comme l'on négocie les mailles d'un filet pour recouvrer liberté d'action et de création – non plus de concevoir le principe de bienséance comme censure, mais comme incitation à repenser et renouveler les voies de la poïétique théâtrale.

C'est précisément en ces termes que François Lecercle décrit l'interdit du sang sur la scène du XVII^e siècle comme un stimulant de l'inventivité scénique et dramatique :

Dans l'esprit des théoriciens français classiques, [cet interdit] tient moins [...] à l'horreur du crime qu'à son défaut de crédibilité. La mise à mort fictive est à proscrire moins parce qu'elle froisserait la délicatesse du public, que parce que, quand un personnage tombe sur scène, c'est l'illusion qui reçoit un coup fatal¹⁰.

Autrement dit, du point de vue poétique, tant dramatique qu'actorial, la bienséance externe est l'auxiliaire de la bienséance interne, elle-même partie intégrante de la vraisemblance ; elle soutient l'illusion, c'est-à-dire la créance spectatorielle – condition esthétique, rappelons-le, de la viabilité économique du théâtre professionnel qui se met en place au XVII^e siècle en France et en Europe. Dès lors, la proscription éthique se renverse en prescription poétique, stimulus d'inventivité oratoire, actoriale et scénographique. C'est ainsi qu'un ensemble d'ellipses, de signes métonymiques, de sens équivoques et de scénographies analogiques se déploie pour suggérer le crime sans le montrer directement :

Cet interdit, qui a surtout pesé là où la tragédie à l'antique a fait fortune, n'a pas eu les effets négatifs qu'on pourrait croire, puisque, loin d'appauvrir le spectacle, il a stimulé l'inventivité des dramaturges, qui ne sont pas laissés enfermés dans le choix entre récit et représentation en action. [...] Les dramaturges apparemment les plus respectueux des règles classiques, ont trouvé le moyen d'introduire, au sein même du récit, une violence et des coups d'éclat dont on le croirait a priori peu capable, et que les autres – qu'ils aient œuvré au sein d'une tradition ignorant interdits et entraves, ou qu'ils aient voulu s'en affranchir – ont souvent évité une représentation trop directe, non parce qu'elle aurait choqué, mais parce qu'une stratégie plus retorse était plus rentable pour aiguïser l'appétit du public¹¹.

À l'instar du défi sémantico-prosodique par lequel Paul Valéry définissait le travail du poète au seuil de notre modernité¹², l'impératif de bienséance, *du côté des créateurs*, constitue un triple défi poétique : formel, structurel et esthétique – cette dernière composante impliquant un rapport d'empathie, voire de complicité, avec le spectateur. Respecter apparemment les codes de bienséance relève dès lors d'un *tour de force* stimulant l'*inventio* oratoire et dramatique. Racine ne dit pas autre chose dans sa préface des *Plaideurs*. Évoquant sa réticence à prendre pour palimpseste *Les Guêpes* d'Aristophane, qu'il considère ironiquement comme « digne de la gravité de Scaramouche », il ne se détermine à l'entreprise que pour « voir si les bons mots d'Aristophane auraient quelque grâce dans notre langue »¹³. Autrement dit, il s'agit de transcrire le rustre comique d'Aristophane dans l'art sophistiqué de la plaisanterie bienséante. Et comme pour *Britannicus*, dans l'édition de ses *Œuvres* en 1676, Racine laisse à son graveur Chauveau, la responsabilité de la monstration directe, en l'occurrence la matière grotesque et burlesque de l'intrigue : « le Juge qui saute par les fenêtres, le Chien criminel et les larmes de sa famille¹⁴ » [Fig. B].

Entre la réticence du discours théâtral – qui sollicite massivement l'imaginaire du spectateur par le biais de l'image mentale –, le souci de spectacularité – condition impérieuse de la notoriété des acteurs et de la vie économique des troupes professionnelles – et la licence des arts visuels dans la monstration malséante, se met en place une tension créatrice complexe. Au sein de celle-ci, le principe de bienséance est tour à tour respecté – par le texte dramatique, en apparence du moins –, bousculé – par les acteurs, à l'instar de la réalisation scénique du meurtre de Camille dans *Horace* – ou transgressé – par le grotesque ou l'horreur de l'iconographie théâtrale.

Corollairement, cette tension détermine des partitions entre l'art dramatique et les autres arts de la représentation. C'est ainsi que, dans le dernier tiers du



LES PLAIDEURS





BRITANNICVS.

siècle, elle trace la frontière et détermine la rivalité entre scène théâtrale et scène opératique – et fonde déjà, en 1650, l'opposition entre Corneille et son scénographe sur la question du dire et du montrer dans *Andromède*. Elle est encore au principe, au sein de l'écriture dramatique, notamment racinienne, de l'usage de l'hypotypose qui contourne la monstration directe de l'horreur pour mieux inscrire, en l'intensifiant, l'effet pathétique dans l'imaginaire du spectateur.

De cette vertu créatrice de l'impératif de bienséance, poètes et critiques du temps ont pleine conscience, comme en témoigne l'abbé de Bellegarde :

C'est en quoi le Poète fait paraître son génie, lorsqu'il produit dans les esprits, les mêmes effets par de simples récits, que par des spectacles réels. Le récit que Thérémène fait de la mort de son maître, dans la Phèdre de M. Racine est si pathétique, et si touchant, que le Spectateur est autant attendri par cette narration, que s'il voyait de ses yeux Hippolyte traîné par ses chevaux, et Aricie pâmée auprès du corps de son Amant, qui expire, et qui est tellement défigurée qu'à peine peut-elle le reconnaître¹⁵.

L'on sait de quelle façon les *Trois discours sur le poème dramatique* (1660) de Corneille sont une discussion serrée avec la poétique aristotélicienne, joute virtuose entre pratique et théorie théâtrales qui examine bienséance et vraisemblance à l'aune de la *nécessité* rectrice de la dramaturgie cornélienne. De ce jeu, autour, avec, et contre, le principe de bienséance, Racine donne à son tour l'exemple, quoique de manière plus retorse. Dans la préface d'*Andromaque*, il aborde en effet la question de la bienséance externe sous l'angle de la peinture des caractères... pour récuser le principe d'amendement éthique des personnages antiques :

[...] Le Public m'a été trop favorable, pour m'embarrasser du chagrin particulier de deux ou trois personnes qui voudraient qu'on réformât tous les Héros de l'Antiquité, pour en faire des Héros parfaits. Je trouve leur intention fort bonne, de vouloir qu'on ne mette sur la Scène que des hommes impeccables. Mais je les prie de se souvenir, que ce n'est pas à moi de changer les règles du Théâtre. Horace nous recommande de dépeindre Achille, farouche, inexorable, violent, tel qu'il était, et tel qu'on dépeint son Fils. Et Aristote bien éloigné de nous demander des Héros parfaits, veut au contraire que les Personnages tragiques, c'est-à-dire ceux dont le malheur fait la catastrophe de la Tragédie, ne soient ni tout à fait bons ni tout à fait méchants¹⁶.

L'argumentation est simultanément savante, complexe et perverse. En réalité, c'est d'être trop galant que les critiques ont fait reproche à Pyrrhus... preuve que Racine a bel et bien réformé son protagoniste à la mode du temps ; mais il prétend l'inverse en invoquant Horace et Aristote. La même question est abordée dans *Phèdre et Hippolyte*... mais cette fois-ci de manière positive. Racine déclare avoir amendé les caractères de Phèdre, Thésée et Hippolyte. La première fait l'objet d'une peinture méliorative :

J'ai même pris soin de la rendre un peu moins odieuse qu'elle n'est dans les Tragédies des Anciens, où elle se résout d'elle-même à accuser Hippolyte. J'ai cru que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour

*la mettre dans la bouche d'une Princesse qui a d'ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux*¹⁷.

L'argument invoque le principe de bienséance externe, puisqu'il s'agit d'accroître la dignité de Phèdre en la conformant à l'image que le siècle se fait des actions convenables pour une reine¹⁸. Cette correction éthique, toutefois, n'est pas sans conséquence sur la conduite de l'action. Le repentir conduit Phèdre à revenir sur scène pour innocenter Hippolyte¹⁹; surtout le rôle d'Oenone est accru et affiné: si la bassesse sociale d'une nourrice *convient* effectivement à l'action calomniatrice, cet acte est cependant déterminé par une éthique de la fidélité²⁰. Hippolyte fait, de même, l'objet d'une retouche morale qui se reflète sur la peinture du roi:

*Hippolyte est accusé, dans Euripide et dans Sénèque, d'avoir en effet violé sa Belle-Mère: Vim corpus tulit. Mais il n'est ici accusé que d'en avoir eu le dessein. J'ai voulu épargner à Thésée une confusion qui l'aurait pu rendre moins agréable aux spectateurs*²¹.

L'on perçoit ici un glissement vers le principe de bienséance interne: si Phèdre est rendue « moins odieuse » parce qu'elle est reine, Thésée est épargné pour un motif spectral majeur, qui veut que le protagoniste ne s'aliène pas la sympathie du public. Le même raisonnement, fondé sur la nécessité dramatique, avait déjà conduit Corneille à exclure progressivement les crimes de sang directement commis par ses personnages²².

Enfin et surtout, la réformation du caractère d'Hippolyte accentue ce glissement vers la bienséance poétique. L'amendement est inverse de celui de Phèdre et de Thésée puisqu'il s'agit cette fois d'une correction péjorative altérant la perfection morale du caractère, jadis reprochée à Euripide:

*J'ai cru lui devoir donner quelque faiblesse qui le rendrait un peu coupable envers son Père, sans pourtant lui rien ôter de cette grandeur d'âme avec laquelle il épargne l'honneur de Phèdre, et se laisse opprimer sans l'accuser. J'appelle faiblesse la passion qu'il ressent malgré lui pour Aricie, qui est la Fille et la Sœur des ennemis mortels de son Père*²³.

Hippolyte est ainsi défini par un principe de tension éthique: faiblesse d'ordre passionnel transgressant l'interdit paternel *vs* grandeur d'âme conduisant à la mort. Tension constitutive non d'un portrait, mais d'un programme dramatique – équation du *processus* tragique qui détermine le passage du bonheur au malheur – en totale contradiction avec la logique de bienséance externe soucieuse de bonifier moralement les protagonistes. Comme l'énonçait déjà Charles de Saint-Évremond à propos d'Alexandre: « les actions des Héros sont moins éloignées de ce qui n'est pas sage, que de ce qui est ordinaire²⁴. » Racine, quant à lui, comme précédemment dans la préface d'*Andromaque*, invoque le principe aristotélicien de « médiocrité éthique » du caractère tragique, qu'incarne Phèdre qui « a toutes les qualités qu'Aristote demande dans le héros de la tragédie, et qui sont propres à exciter la compassion et la terreur. En effet, Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente²⁵. » La logique dramatique de l'*hamartia* régit *in fine* la conduite des personnages et l'aménagement moral de leur caractère.

Faisant suite à l'éristique des discours de Corneille, les préfaces de Racine mettent en œuvre une argumentation savante et rouée par laquelle le poète dramatique joue des règles de bienséance, soit pour les récuser au nom de la fidélité à l'Antiquité, soit au contraire pour les revendiquer afin de conformer les caractères aux mœurs et aux attentes de son public. Dans le second cas, le raisonnement du créateur fait apparaître la finalité poétique qui régit des ajustements alléguant la bienséance externe, mais visant de fait la réussite théâtrale – efficacité dramatique, spectacularité scénique, performance actoriale, adhésion spectatorielle. L'on pourrait montrer, au-delà des préfaces, que les drames raciniens jouent de même entre l'affichage insistant de leur orthodoxie dramatique et le déploiement d'une hétérodoxie esthétique où violence et horreur proscrites sur scène trouvent place dans la scène mentale que suggère le discours et que construit le spectateur²⁶. Et les études de cette publication montrent qu'une même tension, entre voile et allusivité, respect et irrespect, détermine le succès des comédies qui jouent, dans leur registre propre, des vertus d'inventivité du principe de bienséance.

Simultanément exigence normative et défi créateur, la bienséance se définit comme une tension multiple : divergence de son double sens : cohérence dramatique *vs* convenance éthico-sociale ; principe antithétique de construction des caractères : fidélité aux modèles antiques *vs* adaptation aux mœurs du siècle ; rivalité entre art dramatique *vs* arts visuels – dans leur gestion respective, exclusive ou inclusive, des malséances. La bienséance est enfin au cœur de la double et contradictoire aspiration du théâtre du XVII^e siècle en France : en ce temps de professionnalisation théâtrale, elle entre en conflit avec l'impératif d'attractivité spectatorielle ; mais inversement à une époque où le poète dramatique se veut écrivain, elle étaye l'aspiration des créateurs à l'honorabilité et à la postérité. C'est pourquoi la question de la bienséance est une notion rectrice de la double vie, scénique et littéraire, du théâtre du siècle.

Les huit études qui suivent traitent du dialogue tendu qu'entretiennent notamment les deux genres dramatiques, tragédie et comédie, avec le principe de bienséance. En atteste la place accordée aux deux grandes querelles théâtrales du siècle, celle du *Cid* et celle de *L'École des femmes*, toutes deux constitutives d'un temps fort de réflexion sur la poétique propre à chaque genre. En cette année du quadricentenaire de la naissance de Molière, il nous a paru justifié d'ouvrir la réflexion par l'étude, menée par Jean de Guardia, de la critique des malséances dans *L'École des femmes*, qui nous immerge d'emblée dans la polémique et la sagacité du questionnement poétique du temps. L'irrespect des bienséances, le scandale et la notoriété paradoxale qui en résultent et sur lesquels Molière fonde son succès offrent un lien naturel à l'examen de la querelle du *Cid*.

Jean-Marc Civardi conduit ainsi une analyse lexicale serrée des occurrences du terme « bienséance » dont l'usage, majoritairement au singulier, est au cœur des critiques et contre-critiques d'une querelle, initiée par Georges de Scudéry et ponctuée par Jean Chapelain, arbitre mandaté par une Académie française soucieuse de son autorité et désireuse d'un retour à la politesse entre poètes dramatiques rivaux. C'est précisément ce non-respect de la politesse entre créateurs qu'étudie Heather Kirk, examinant l'usage/l'abus de l'argument *ad hominem* entre Corneille et Scudéry et sa condamnation par l'Académie qui, au-delà des œuvres, impose la bienséance dans la sphère publique des débats de poétique dramatique.

C'est encore Corneille qui fait l'objet de l'article suivant de Stella Spriet, consacré à *Andromède*, et qui met en lumière les logiques divergentes des scénographes – italiens notamment – et des poètes dramatiques, dessinant la ligne de partage entre discours et spectacle, rhétorique et esthétique antagoniques du dire et du montrer. Vient ensuite Racine dont Jennifer Tamas étudie la spécificité rhétorique et esthétique dans le choix récurrent de situations dramatiques et érotiques extrêmes – résultant notamment de l'importance accordée à la dimension incestueuse des passions et à l'agressivité systématique de la déclaration amoureuse. Avec l'analyse de la notion, en évolution, de bienséance dans la réflexion poétique et rhétorique du père Rapin – dont on sait l'attention que le docte jésuite accordait au théâtre tragique de son temps –, Jérôme Lecompte met en évidence le rayonnement de la bienséance comme norme éthico-politique dans le champ général des relations sociales, du portrait et de l'éloge des Grands, en particulier du prince de Condé. Manière de situer la question théâtrale dans le champ plénier de l'âge de l'éloquence.

Les deux dernières études reviennent pour leur part sur le genre comique. Céline Candiard examine la résilience de la farce française dans les petites comédies du dernier tiers du XVII^e siècle. La stratégie du voile et de l'équivoque qui s'y déploie met en tension le plaisir du public à déchiffrer l'équivoque grivoise et le souci simultané de tenir publiquement à distance la grossièreté trop explicite de la farce – disqualifiante pour accéder à la postérité littéraire à laquelle aspirent nombre d'acteurs-écrivains, rassemblés depuis 1680 dans la troupe de la Comédie-Française. L'article de Carine Barbaferi, enfin, prend le contrepied de la perspective des créateurs pour se placer en réception : elle étudie ainsi le dilemme des spectatrices, confrontées à l'exercice délicat de manifester conjointement la pudeur requise par les codes de l'honnêteté, et l'intelligence à mi-mots des malséances voilées. Subtil équilibre entre un rougir de bon aloi et un rire retenu : l'art d'un sourire simultanément discret et complice prête ainsi ultimement un visage enjoué à la tension vivace, entre malséance et bienséance, propre à cet art de plaire par lequel le théâtre français de la seconde moitié du siècle se définit désormais tant du côté des créateurs que de celui du public.

1 Jean Racine, *Les Plaideurs*, «Préface», dans *Œuvres complètes*, t. 1 : *Théâtre, poésie*, éd. présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1999, p. 302. Nous citons ensuite les œuvres de Racine dans cette édition.

2 Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière, *La Poétique*, 1639 ; François Hédelin, abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, 1657.

3 Quintilien, *Institution oratoire*, livre I, chap. 12 : « impossible de plaire sans être bienséant ».

4 Théâtre de l'Odéon, Ateliers Berthier, 2003.

5 Entretien vidéo dans *Dernières répétitions*, captation Stéphane Metzge, production Arte France, Azor films, INA, Love streams, Odéon-théâtre-de-l'Europe, RuhrTriennale, 2004, DVD II, oh13-14, notre transcription, nous soulignons.

6 Référence à la pièce de John Fletcher et Philip Massinger, *The Tragedy of Sir John van Olden Barnavelt*, représentée sur la scène du Globe en 1619. Objet d'une double tentative de censure politique et religieuse, la scène invoquée fait inévitablement songer, en inversion des genres, à la visite « malséante » et « invraisemblable » de Rodrigue à Chimène.

7 Denis Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, à la suite du *Fils naturel*, Amsterdam, 1757, « Dorval et Moi. Premier entretien », p. 90-91, nous soulignons.

8 Victor Hugo, *Cromwell*, «Préface», Paris, Ambroise Dupont et Cie, 1828, p. xxxiv, nous soulignons.

9 Le frontispice de Phèdre, par Charles Lebrun, procède semblablement en présentant le char brisé et le corps fracassé d'Hippolyte. Sur l'entrelacs complexe de la terreur et de l'horreur – émotions respectivement prescrite et proscrire par

Aristote (*Poétique*, chap. XIV) –, voir Gilles Declercq, « Chéreau/Racine. L'improbable rencontre », *Œuvres et Critiques*, vol. XLII, N° 1, 2016. Sur le rapport entre parole tragique et frontispice, visuel iconographique et scène mentale, et sur la collaboration de Jean Racine et François Chauveau, douloureusement dénoncée par Raymond Picard comme une « trahison » du classicisme, voir Gilles Declercq, « Malséances raciniennes. Réflexions sur l'hétérodoxie de l'imaginaire classique tragique », dans Marta Teixeira Anacleto (dir.), *Mineurs, minorités, marginalités au Grand Siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

10 François Lecercle, « Réécritures du crime : l'acte sanglant sur la scène (XVI^e-XVIII^e s.) », *Littératures classiques*, N° 67, 2009, p. 247.

11 *Ibid.*, p. 248, nous soulignons.

12 « Je cherche un mot (dit le poète), un mot qui soit / féminin / de deux syllabes / contenant P ou F / terminé par une muette / et synonyme de brisure, désagrégation / et pas savant, pas rare / six conditions, au moins ! » Paul Valéry, « Lettre à Charles de Bos », 1923.

13 Jean Racine, *Les Plaideurs*, « Au Lecteur », p. 301.

14 *Ibid.*, « Préface », p. 302.

15 Jean-Baptiste Morvan de Bellegarde, « Lettre de Mr l'Abbé de Bellegarde à une dame de la cour qui lui avait demandé quelques réflexions sur les pièces de théâtre », dans *Lettres curieuses de littérature et de morale*, seconde édition revue et corrigée, Amsterdam, Henri Schelte, 1707, p. 208, nous soulignons. Il est singulier de constater que ce sont précisément ces composants visuels, exclus de la parole et de la scène classiques, qui apparaissent sur le plateau dans la mise en scène de Chéreau en 2003. Sur cette

dernière, voir Gilles Declercq, « Chéreau/Racine », art. cité ainsi que « L'épée d'Hippolyte. Étude d'une image palimpseste », dans Florence Mercier-Leca (dir.), *L'Esprit et les Lettres. Mélanges offerts à Pierre-Alain Cahné*, Paris, PUPS, 2011.

16 Jean Racine, *Andromaque*, « Préface », p. 197-198.

17 Jean Racine, *Phèdre et Hippolyte*, p. 818, nous soulignons.

18 Racine tire leçon des reproches adressés à l'amour inconvenant de l'infante du *Cid*.

19 « Elle vient un moment après dans le dessein de justifier l'innocence et de déclarer la vérité », Jean Racine, *Phèdre et Hippolyte*, « Préface », p. 818.

20 « néanmoins [elle] n'entreprend cette fausse accusation que pour sauver la vie et l'honneur de sa maîtresse », *id.*

21 *Id.*

22 Aussi Horace sera-t-il le dernier protagoniste cornélien, après Rodrigue, aux mains tachées de sang, et Pierre Corneille ajustera l'intrigue de *Rodogune*, de sorte qu'Antiochus ignore qui a tué son frère. Ce que résume Georges Forestier en ces termes : « on voit bien que ce qui compte pour le poète, ce n'est pas que son héros ait telle ou telle valeur morale, mais qu'il soit strictement innocent de toute faute. » *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 217.

23 Jean Racine, *Phèdre et Hippolyte*, « Préface », p. 818.

24 « Deuxième lettre à Madame Bourneau », [1668], citée par Georges Forestier, dans Jean Racine, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 182.

25 Jean Racine, *Phèdre et Hippolyte*, « Préface », p. 817.

26 Voir Gilles Declercq, « Malséances raciniennes », art. cité.

Le but du théâtre
de toujours est
d'offrir en quelque
sorte le miroir à
la nature, de montrer
à la vertu ses
propres traits, sa
propre image
au vice et aux
époques succes-
sives leur forme
et leur physionomie
particulière.

Shakespeare,
Hamlet, III. 2

À compter des années 1630, le théâtre français, devenu professionnel et placé sous la protection royale, se doit d'être honorable. Sa dramaturgie, sa rhétorique et son esthétique se régularisent et la scène affiche son honnêteté. S'impose la convention des bienséances externes (conformité aux mœurs du temps) et internes (cohérence des caractères et vraisemblance des actions) qui nuira au théâtre classique accusé de sacrifier le corps et les passions actoriales. Ce numéro coordonné par Gilles Declercq et Stella Spriet montre inversement de quelle façon ces préceptes ont été – tout en affichant un respect officiel des règles – l'occasion d'intensifier l'innovation dramatique et scénique en prenant appui sur l'imaginaire des spectateurs. Autour des querelles du *Cid* et de *L'École des Femmes*, examinant tragédies et comédies, ces études mettent en lumière l'inventivité trop souvent méconnue d'une poétique théâtrale « sous contrainte ».

