

6.

« La *Catharsis* impensable. La passion dans la théorie classique de la tragédie et sa mise en cause par les moralistes augustiniens. »

Tony GHEERAERT
Université de Rouen

INTRODUCTION

Dans les années 1630, Richelieu, désireux d'assurer le rayonnement des arts et des lettres, encourage l'Académie française, qu'il protège depuis 1636, à établir les conditions d'une purification du théâtre. L'objectif de cette réforme est de transformer un divertissement grossier jugé indigne du public cultivé, en un salutaire instrument de la morale publique, utile à tous, et acceptable par les yeux les plus chastes¹. Le projet est ambitieux: il vise à légitimer le théâtre pour lui donner une place de choix dans la cité, et en faire un symbole du "modèle français" que le Cardinal-ministre cherche à promouvoir. Ainsi, la scène française retrouverait la grandeur et la dignité du théâtre antique. L'impulsion était donnée: le classicisme allait sortir de cette réflexion théorique, qui s'imposa progressivement. L'édifice de la doctrine classique est pleinement achevé lorsque Boileau la résume dans l'*Art poétique* en 1674².

Cette entreprise est un succès. Le théâtre parvient à acquérir la respectabilité: les salles de spectacle cessent d'être des coupe-gorge, et les auteurs, Corneille compris, acceptent bon gré mal gré de jouer le jeu de l'Académie et du pouvoir³. Mais curieusement, c'est précisément au moment où le théâtre subit ce processus d'assainissement qu'il subit les plus violents assauts. Les coups les plus vigoureux sont portés par cette partie de l'Eglise de France attachée à la tradition augustinienne, dont Port-Royal constitue le fer de lance. Ces théologiens et ces moralistes dénoncent la vanité de cette réforme. Selon eux, le théâtre est par essence un divertissement coupable, et

¹ Voir Jacques Schérer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1959.

² Voir René Bray, *Formation de la doctrine classique*, Paris, Nizet, 1927.

³ Corneille se soumet à Richelieu lors de la querelle du *Cid*. Voir Armand Gasté, *La querelle du Cid*, Paris, 1898.

restera toujours un péché mortel.

Sur quoi se fonde cette obstination? En fait, les moralistes partagent la même analyse esthétique que les doctes: pour tous, le plaisir qu'on prend au théâtre est le fruit des "passions", c'est-à-dire des émotions violentes que le spectacle excite dans notre âme⁴. En revanche, les augustinienens ne font pas confiance dans les mécanismes de régulation censés convertir l'émotion esthétique en profit moral; le premier de ces mécanismes étant la mystérieuse *catharsis*, dont Aristote parle dans le chapitre VI de sa *Poétique*.

Je me limiterai à la tragédie, genre sur lequel portait tous les efforts des théoriciens, et les plus virulents assauts des moralistes⁵. Dans un premier temps, j'essaierai rapidement de montrer comment les critiques identifient passion et plaisir, tout en accordant l'agrément avec la nécessité d'édification. Puis j'essaierai de montrer que la question de la passion est au également au centre de la critique augustinienne du théâtre: les augustinienens s'appuient sur les propres discours des doctes pour démontrer la vanité de la réforme. Dans la mesure où l'excitation des passions est inhérente au projet du dramaturge, la finalité même du genre théâtral implique des désordres qui échappent à toute tentative de récupération d'ordre rationnelle, et conduisent à la folie individuelle et à la dislocation sociale. Mais ces mêmes augustinienens, fins lettrés, ne souhaitent pas entrer en guerre avec toute forme de poésie, même dramatique. Leur projet est plutôt de fonder l'esthétique en faisant l'économie de la notion de passion.

I - "DES TOURMENTS AGRÉABLES": LES LARMES DU PLAISIR

Le poète tragique propose au spectateur de venir chercher au théâtre un plaisir. Mais paradoxalement, ce plaisir prend la forme d'un désordre, d'une souffrance, d'une folie heureuse. L'épanchement des larmes est à la fois le véhicule et le symptôme de ce plaisir-tourment qui constitue le but de la tragédie. Je m'appuierai sur des passages de Racine, de Corneille, de La Mesnardière⁶, de Chapelain⁷ et du Père René Rapin⁸.

⁴ Furetière consacre plus d'une page de son *Dictionnaire* (1690) à la définition de la passion. On peut retenir: "Passion, en morale, se dit des différentes agitations de l'âme selon les divers objets qui se présentent à ses sens. [...] Passion se dit aussi, en rhétorique, en poésie, en peinture et en musique, de l'art d'exciter ou de représenter les passions. Un orateur véhément, un poète dramatique, tâchent d'exciter la passion dans l'esprit de leurs auditeurs".

⁵ Le mot de "comédie" sous leur plume ne doit pas tromper: il signifiait pièce de théâtre en général (songeons à la "Comédie française").

⁶ Jules Hippolyte Pilet de La Mesnardière était un membre de l'Académie chargé par Richelieu d'écrire une *Poétique*, en attendant que ne paraisse la *Poétique* de l'Académie, qui ne vit d'ailleurs jamais le jour.

Tony Gheeraert

A. "PLAIRE ET TOUCHER": LE CLASSICISME, ESTHÉTIQUE DE LA PASSION

On continue souvent de présenter le classicisme comme une esthétique des règles, de l'ordre et de la mesure. Certes, le discours théorique attend de l'auteur qu'il soit maître de son ouvrage, et qu'il rende des comptes à la fois à la "raison" et à la *Poétique* d'Aristote. Mais on n'exige pas du spectateur la même réflexion laborieuse, bien au contraire: c'est seulement dans la dérive et le trouble de l'âme qu'il pourra goûter le poème qu'on représente devant lui⁹.

1) Le dramaturge: "sang-froid et jugement"

On se souvient des mots de Boileau sur la raison:

Aimez donc la raison; que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et le lustre et le prix.¹⁰

Du point de vue du créateur, le poème dramatique est un "ouvrage de l'esprit" concerté et entièrement ordonnable à la raison. Les valeurs de jugement et de travail sont valorisées aux dépens du génie et de l'inspiration. Rapin écrit:

Il y a quelque chose de divin dans le caractère du poète: mais il n'y a rien d'emporté et de furieux. Car quoiqu'en effet le discours du poète doive en quelque façon ressembler au discours d'un homme inspiré: il est bon toutefois d'avoir l'esprit fort serein, pour savoir s'emporter quand il faut, et pour régler ses emportements: et cette sérénité d'esprit, qui fait le sang-froid et le jugement, est une des parties les plus essentielles du génie de la poésie, c'est par là qu'on se possède.¹¹

⁷ Jean Chapelain est lui aussi un membre de l'Académie. Bien vu du pouvoir, il fut chargé de rédiger la liste des auteurs méritant d'obtenir des pensions, s'attirant par là bien des inimitiés, en particulier celle de Boileau.

⁸ Le Père Rapin un jésuite, ami de Boileau et Racine.

⁹ John D. Lyons distingue le "sujet théorique" du "sujet esthétique". Voir son article "Le démon de l'inquiétude: la passion dans la théorie de la tragédie", in *XVII^e siècle*, 1994, 185, p. 788-798.

¹⁰ Nicolas Boileau, *Art poétique*, [1674], Cobourg, G. Sendelbach, 1874, v. 37-38.

¹¹ René Rapin, *Réflexions sur la Poétique de ce temps*, [1674], ed. E.T. Dubois, Genève, Droz, 1970, Première partie, chapitre V, p. 17.

L'ouvrage classique est très précisément codifié. La formulation exhaustive des "règles" fournit aux dramaturges des outils sûrs, grâce auxquels leurs pièces échappent au désordre et au hasard qui régnait avant la grande réforme des années 1630¹². Une grande partie du travail des théoriciens, et même des dramaturges, consiste à "réduire la poésie en art", en *téchnè*. Ils se fondent sur Aristote, mais aussi et même surtout sur ses commentateurs italiens et hollandais, pour percer le secret des règles.

Cela ne signifie pourtant pas que du travail du poète soit exclue toute dimension subjective:

Il est croyable que les Grecs, et les autres Dramatiques dont nous admirons les ouvrages, les ont arrosés de leurs larmes dans les endroits pitoyables qui nous arrachent des pleurs [...]. Si [le poète] n'a l'esprit pénétrable, et l'imagination sensible à l'atteinte des passions, il ne réussira jamais dans l'efficace du langage.¹³

Mais les mouvements du moi créateur n'interviennent que pour vérifier l'efficacité de l'ouvrage, et non comme source de la création. Il serait anachronique de lire dans les pleurs du dramaturge une préfiguration de la convention romantique du poète sincère qui s'épanche librement ("Ah! frappe-toi le cœur..."): l'œuvre reste sous contrôle de l'instance du jugement et de la science rhétorique. L'écrivain sait toujours pleinement ce qu'il fait.

Mais son but n'est pas de construire une œuvre transparente, satisfaisant les règles de la raison: ces règles ne sont que les outils d'une dérive.

2) Le spectateur: une "courte fureur"

La perspective spéculative qui préside à la création est le propre de l'auteur et de son critique, pas du spectateur.

a) La loi du plaisir

Cette œuvre, élaborée dans la sérénité d'un jugement souverain, n'est pas destinée à être contemplée de façon détachée et extérieure par le spectateur. Il est inutile et même pernicieux de rechercher dans le spectacle l'application des préceptes d'Aristote ou de Chapelain. Le type d'adhésion

¹² Avant les années 1630, écrit J. Schérer, "nulle rigueur dans l'agencement des intrigues, guère souci de vraisemblance, nulle préoccupation d'équilibrer les actes", *op. cit.*, p. 427.

¹³ Jules Hippolyte Pilet de La Mesnardière, *Poétique*, Paris, Sommaville, 1640, p. 397.

Tony Gheeraert

que cherche à obtenir la tragédie n'est pas d'ordre rationnel, mais exclusivement passionnel. La connaissance des règles gêne le plaisir, estime Racine:

La principale règle est de plaire et toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première; mais toutes ces règles sont d'un long détail, dont je ne leur [le public] conseille pas de s'embarrasser: ils ont des occupations plus importantes. Qu'ils se reposent sur nous de la fatigue d'éclaircir les difficultés de la Poétique d'Aristote; qu'ils se réservent le plaisir de pleurer et d'être attendris; et qu'ils me permettent de leur dire ce qu'un musicien disait à Philippe, roi de Macédoine, qui prétendait qu'une chanson n'était pas selon les règles: "A Dieu ne plaise, seigneur, que vous soyez jamais si malheureux que de savoir ces choses là mieux que moi!"¹⁴ [...] Il se plaint que la trop grande connaissance des règles l'empêche de se divertir à la Comédie.¹⁵

Pour créer ce plaisir, le poète doit viser à lever les obstacles que pourraient dresser la raison, et ainsi la mettre "hors-jeu" durant le temps de la représentation; et profiter de cet abandon pour susciter ces "mouvements de l'âme" qui font le plaisir mystérieux et envoûtant de la tragédie. Pour cela, le poème doit obéir à trois conditions.

b) Les conditions du plaisir

- Première condition: la suspension de l'incrédulité

Le respect des lois empruntées à Aristote et aux Italiens n'est pas seulement le produit de la superstition. La plupart des règles classiques a une raison d'être bien précise: aider le public à oublier qu'il est dans un théâtre. Ainsi, la grande loi de la vraisemblance n'est pas instituée pour éviter de choquer la raison du spectateur, mais au contraire pour l'endormir, comme le dit Jean Chapelain:

Je pose donc pour fondement que l'imitation en tous poèmes doit être si parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite, car le principal effet de celle-ci consiste à proposer à l'esprit, pour le purger de ses passions déréglées, les objets comme vrais et présents [...]; [au théâtre] on ne cache la personne du poète que pour mieux surprendre l'imagination du spectateur et pour le mieux conduire sans obstacle à la créance que l'on veut qu'il prenne en ce qui lui est représenté [...].¹⁶

¹⁴ Jean Racine, *Bérénice*, "Préface", in *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1962, p. 165.

¹⁵ *Idem*, p. 166.

¹⁶ Jean Chapelain, "Lettre sur les vingt-quatre heures", in *Opuscules critiques*, ed. Alfred C. Hunter, Paris, Droz, 1936, p. 115.

L'objet de la loi de vraisemblance est de garantir la fable contre toute faille susceptible de réveiller la conscience critique du public. C'est dans cette même perspective illusionniste que l'on cherche à éviter tout décalage entre le temps réel et le temps de la fiction, entre l'espace scénique et l'espace tragique, quitte à perfectionner sur ces points le système aristotélicien, trop lâche.

Cette démarche implique la bonne volonté du spectateur, qui doit accepter de bon gré cette hypnose, et jouer le jeu¹⁷. On attend de lui une suspension de l'incrédulité, de toute distance critique¹⁸. Il vient au théâtre pour se perdre. Cette dérive est temporaire, et nécessaire: car c'est d'elle seule que pourra venir tout le bénéfice de la tragédie.

Bien qu'il soit vrai en soi que le théâtre soit feint, néanmoins celui qui le regarde ne le doit point regarder comme une chose feinte mais véritable, et à faute de la croire telle pendant la représentation au moins et d'entrer dans tous les sentiments des acteurs comme réellement arrivants, il n'en saurait recevoir le bien que la poésie se propose de lui faire et pour lequel elle est principalement instituée¹⁹.

Le classicisme apparaît comme l'apogée du trompe-l'œil. Mais ce règne de l'illusion est paradoxalement conçu comme la condition du profit moral: c'est le mensonge mis au service de la vérité. Il suffira à la critique augustiniennne de montrer l'extrême fragilité de cette position-clef pour mettre à bas toute la doctrine.

- *Deuxième condition: la démission de la raison*

Le condition *sine qua non* de la réussite du poème est la démission de la raison, qui va jusqu'à la folie furieuse, une fureur dont La Mesnardière parle sur un ton badin, mais qui ne laisse pas d'inquiéter, car elle évoque le *furor* des héros:

La gloire du poète consiste à renverser toute une âme par les mouvements invincibles que son discours excite en elle. Il ne lui fait point éprouver les

¹⁷ La Mesnardière (*op. cit.*, p. 376) couvre de sarcasmes les spectateurs "brutaux" qui rient bruyamment aux moments pathétiques, et leur reproche de se priver volontairement du plaisir que pourrait leur apporter le spectacle: "ils seraient peut-être bien servis, si on leur arrachait des pleurs, au lieu de ces ris éclatants et brutaux".

¹⁸ Umberto Eco reprend ce thème dans son dernier roman, avec infiniment plus d'humour, car il le soutient au milieu d'une histoire invraisemblable: "pour écouter des histoires — c'est un dogme parmi les plus libéraux — il faut suspendre l'incrédulité" (*L'île du jour d'avant*, Paris, Grasset, 1996).

¹⁹ Jean Chapelain, "Lettre sur les vingt-quatre heures", *op. cit.*, p. 121.

Tony Gheeraert

effets de sa science, s'il ne la rend forcenée d'une forte et courte fureur qui l'arrache violemment de son assiette naturelle; et à parler franchement, un poème n'est point raisonnable s'il n'enchanté et s'il n'éblouit la raison de ses auditeurs²⁰.

Inquiétante définition oxymorique de la "raison" classique, qui est une raison folle, ou du moins une raison affollante. Pour ne pas conduire le spectateur sur les traces d'Héraclès ou d'Ajax, il n'en reste pas moins que cette démente, même provisoire et inoffensive, est toutefois assumée par le dramaturge. Là encore, il suffira aux augustiniens de retourner contre les théoriciens leurs propres arguments pour en condamner l'immoralité.

- *Troisième condition: le plaisir identifié à l'excitation des émotions*

L'acceptation de l'illusion et la démission de la raison sont des préalables indispensables; la raison doit être endormie, car elle est l'instance qui régule le flot des passions. Or, le plaisir de la tragédie naît de l'excitation des passions: "Ce plaisir, qui est proprement celui de l'esprit, consiste dans l'agitation de l'âme émue par les passions"²¹. Une fois la raison critique mise hors-circuit grâce à une série de procédés préservant l'illusion, le poète cherche à exciter les mouvements de l'âme. Il utilise pour cela toutes les ressources de l'intrigue, tous les sortilèges de la rhétorique, toute la force des caractères qu'il met sur scène.

Dès que l'âme est ébranlée, par des mouvements si naturels et si humains toutes les impressions qu'elle ressent, lui deviennent agréables: son trouble lui plaît, et ce qu'elle ressent d'émotion, est pour elle une espèce de charme, qui la jette dans une douce et profonde rêverie, et qui la fait entrer insensiblement dans tous les intérêts sur le théâtre. C'est alors que le cœur s'abandonne à tous les objets qu'on lui propose, que toutes les images le frappent, qu'il épouse les sentiments de tous ceux qui parlent, et qu'il devient susceptible de toutes les passions qu'on lui montre: parce qu'il est ému. Et c'est dans cette émotion que consiste tout le plaisir qu'on est capable de recevoir à la tragédie: car l'esprit de l'homme se plaît aux mouvements différents que lui causent les différents objets, et les différentes passions qu'on lui représente. [...]

Ce flux et reflux d'indignation et de pitié, cette révolution d'horreur et de tendresse, cause un effet merveilleux sur l'esprit des spectateurs.²²

Le vocabulaire utilisé est d'une force terrible: l'âme est "ébranlée". Le

²⁰ La Mesnardière, *Poétique*, op. cit., p. 71.

²¹ René Rapin, *Réflexions*, op. cit., p. 99.

²² René Rapin, *Réflexions*, op. cit., p. 99-100.

spectateur, livré tout entier à la représentation, ne s'appartient plus. L'emploi du mot "charme" pour désigner l'expérience esthétique renvoie au monde dangereux de la magie et du surnaturel. Rapin n'hésite pas à identifier le plaisir et la passion, ni à méditer sur le trouble qui fait tout l'agrément du poème tragique: "son trouble lui plaît". La Mesnardière adopte une position tout aussi alarmante aux yeux de la morale: "[Le spectateur] Il ressent que son cœur est comme un champ de bataille, où la science du poète fait combattre quand il lui plaît mille passions tumultueuses, et plus fortes que la raison"²³. C'est l'impureté même du plaisir tragique qui expliquera la force de la critique augustinienne.

3) "Les larmes, le plus noble salaire": les pleurs comme symptômes de la passion et valeur d'échange

Le signe visible de la passion, c'est la larme. La larme est présente à chaque étape du processus de création. Tout d'abord, elle accompagne l'écriture du poète, en validant et garantissant la qualité de la peinture.

Les passions violentes et naïvement exprimées passent d'une âme dans l'autre. Le poète se les figure avec tant de réalité durant la composition, qu'il ressent la jalousie, l'amour, la haine, et la vengeance avec toutes leurs émotions, tandis qu'il en fait le tableau. Le coloris qu'il y emploie est, s'il en faut parler ainsi, une passion extensible, qu'il tire de la fantaisie, et qu'il couche sur le papier à mesure qu'il la décrit.²⁴

L'acteur, ensuite, pleure pour transcrire en signes corporels la passion inscrite dans les mots du texte, et ainsi la rendre visible pour la communiquer au spectateur:

Ensuite l'excellent acteur épouse tous les sentiments qu'il trouve dans cet ouvrage, et se les met dans l'esprit avec tant de véhémence, que l'on en a vu quelques-uns d'entre eux si vivement touchés des choses qu'ils exprimaient, qu'il leur était impossible de ne se pas fondre en larmes, et de n'être point abattus d'une longue et forte douleur, après avoir représenté des aventures pitoyables.²⁵

Enfin, la larme, en tant qu'expression de la passion, sanctionne en dernière analyse le succès de la pièce: elle est la manifestation concrète de

²³ La Mesnardière, *Poétique*, op. cit., p. 74.

²⁴ La Mesnardière, *Poétique*, op. cit., p. 73-74.

²⁵ La Mesnardière, *Poétique*, op. cit., p. 74.

Tony Gheeraert

cet échange qui se joue lors de la représentation, par delà la frontière de la scène: "Le poète ne réussira pas s'il ne fait répandre des larmes à la plupart de spectateurs", écrit La Mesnardière. Il ajoute:

Enfin l'Auditeur honnête homme, et capable des bonnes choses, entre dans tous les sentiments de la personne théâtrale qui touche ses inclinations. Il s'afflige quand elle pleure, il est gai lorsqu'elle est contente; si elle gémit, il soupire; il frémit si elle se fâche [...]. Il faut qu[e le poète] écrive des choses qui touchent extrêmement, et que les acteurs les animent par une expression réelle de gémissements et de pleurs dans les endroits où ils sont propres, s'il veut que le spectateur le récompense par des larmes, qui sont le plus noble salaire que demande la tragédie.²⁶

Les pleurs unissent dramaturge, acteur et spectateur dans un même mouvement émotionnel, dans la communauté vivante d'une émotion esthétique partagée. Ils sont également le salaire du dramaturge, qui retrouve ainsi les larmes que lui a coûtées l'écriture de la tragédie. Enfin, les pleurs représentent l'humeur excessive dont le théâtre nous débarrasse.

Ce sentiment n'est pas propre à La Mesnardière, on le trouve sous la plume de Racine: "On savait enfin que vous l'aviez [*Andromaque*] honorée de quelques larmes dès la première lecture que je vous en fis"²⁷.

4) Incompréhensions et contradictions

On attend du spectateur la participation et l'identification. Tout le plaisir qu'on éprouve au théâtre vient des passions, des émotions; nullement d'une impression d'ordre et d'harmonie. L'instance qui juge n'est pas la raison percevant l'équilibre, mais l'émoi, le trouble de l'âme, le sentiment d'une dérive. Cette esthétique du spectateur n'a pas toujours été comprise. Il est vrai qu'elle rencontre des problèmes dans lesquels elle risque de s'enliser.

a) *Le préjugé romantique*

Le plaisir esthétique naît donc d'un trouble paradoxal, c'est un "tourment agréable", dit La Mesnardière: "[l'acteur doit] faire retentir la scène de mille sanglots redoublés, qui travaillent son auditeur, et toutefois qui le ravissent, parmi ces tourments agréables?"²⁸. La beauté classique n'est donc certainement pas le "rêve de pierre" que s'imaginaient les

²⁶ La Mesnardière, *Poétique*, op. cit., p. 74.

²⁷ Jean Racine, *Andromaque*, "Épître à Madame" (1668), in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 103

²⁸ La Mesnardière, op. cit., p. 94.

romantiques, qui voyaient le théâtre classique comme un art froid, intellectuel et spéculatif. Victor Hugo, dans sa polémique "préface" de *Cromwell*, reproche aux doctes d'avoir éteint le souffle des grands tragiques du XVII^e siècle. Il désigne la doctrine par le sobriquet de "torpille classique"²⁹, et plaint Racine d'avoir souffert sous le joug des règles: "mais peut-on exiger de l'oiseau qu'il vole sous le récipient pneumatique?"³⁰, ajoute-t-il avec perfidie. Cette vision romantique a la vie dure, mais elle ne rend pas totalement compte du projet des classiques, qui était non pas de faire régner le glacial "bon goût"³¹, mais au contraire de trouver dans les règles le secret d'un plaisir intense. Au demeurant, Hugo s'intéresse beaucoup moins à l'effet produit sur le spectateur qu'à la libération du génie de l'auteur.

b) "*Froid et languissant*"

L'esthétique de la passion trouve dans la froideur le principe de sa contre-épreuve. Le principal défaut d'une pièce est de manquer de chaleur et de passion. Le syntagme "froid et languissant" revient sans cesse pour qualifier les mauvaises pièces et expliquer leur chute:

[Corneille cherche les raisons qui ont pu causer la chute de sa pièce *Théodore*] A le bien examiner, s'il y a quelques caractères vigoureux et animés [...], il y en a de traînants, qui ne peuvent avoir grand charme ni grand feu sur le théâtre.[Le caractère] de Théodore est entièrement froid: elle n'a aucune passion qui l'agite, et là même où son zèle pour Dieu, qui occupe toute son âme, devrait éclater le plus, c'est-à-dire sa contestation avec Didyme pour le martyre, je lui ai donné si peu de chaleur que cette scène, bien que très courte, ne laisse pas d'ennuyer. Aussi, pour en parler sainement, une vierge et martyre sur un théâtre n'est autre chose qu'un Terme qui n'a ni jambes ni bras, et par conséquent point d'action.³²

Le Romantique crierait au génie inconnu et mépriserait le public qui n'a rien compris. Le poète du XVII^e siècle n'écrit que pour le plaisir du spectateur: le succès ou la chute des pièces sont les seuls critères pour juger de leur qualité.

²⁹ Victor Hugo, *Cromwell*, [1827], ed. Annie Übersfeld, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 86.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² Pierre Corneille, *Théodore*, "Examen", [1660], in *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1963, coll. L'Intégrale.

Tony Gheeraert

c) *Risques et limites de l'hédonisme*

Cette esthétique hédoniste, délibérément soumise à la tyrannie du public, en ce siècle où "l'Audimat" n'existait pourtant pas encore, n'est pas sans présenter plusieurs risques:

- D'abord, elle refuse de penser véritablement le tragique, absorbé dans le pathétique. L'esthétique des larmes peut affadir l'horreur sacrée et la démesure du tragique:

Les trois espèces de poème où les passions ne sont pas soigneusement excitées, ne touchent quasi point l'esprit, et [...] *les plus pathétiques* sont toujours les plus agréables, et même les plus accomplies, puisque les troubles de l'âme sont de l'essence du théâtre.³³

N'est-ce pas avec ce risque que flirte la tragédie lyrique du tandem Quinault-Lully dans les années 1670³⁴?

- Ensuite, elle refuse de considérer le poétique indépendamment du rhétorique: tout est conçu en vue produire un effet. La Mesnardière renvoie volontiers à Quintilien³⁵.

- En outre, prisonnière de la dialectique de l'agréable et de l'utile, elle ne laisse pas de place à une esthétique proprement dite, au sens de science du beau impliquant une distance réflexive avec l'ouvrage. Paradoxalement, ce sont les augustinien hostiles au théâtre qui jetteront les bases d'une réflexion sur l'art fondée sur la raison et débarrassée de la notion de passion aussi bien que de celle de plaisir.

B. "PLAIRE ET INSTRUIRE": LES PASSIONS ET LA MORALE

Mais le principal problème rencontré par cet hédonisme est qu'il sert de support au projet d'un art morale: le projet de purification de la poésie tragique tend à accorder le plaisir avec l'instruction morale.

³³ La Mesnardière, *Poétique*, op. cit., p. 72-73.

³⁴ Sur la tentation de l'opéra et l'affadissement de la tragédie dans la décennie 1670, voir Fumaroli, Marc, "Athènes et Cnossos: les dieux païens dans *Phèdre*", in *R.H.L.F.*, 1993, n° 1 et 2.

³⁵ Ainsi, le jugement d'Olympe (livre VI de *l'Institution oratoire*) est rapporté dans *La Poétique*, op. cit., p. 72. On pourrait multiplier les exemples.

1) La morale nécessaire...

Depuis les années 1630, les théoriciens et les dramaturges ont en effet entrepris de rendre au théâtre sa respectabilité et son honorabilité. Aussi, plaire n'est que le moyen terme: aux dires de la plupart des théoriciens, c'est l'édification qui est à la fois la fin dernière et la justification de la poésie. La Mesnardière écrit: "Le mouvement des passions doit être le premier objet de l'écrivain dramatique, comme leur adoucissement doit être son dernier désir, et la fin de son ouvrage"³⁶. Rapin écrit de même:

Les uns veulent que la fin de la poésie soit de plaire: que c'est même pour ça qu'elle s'étudie à remuer les passions, dont tous les mouvements sont agréables: parce que rien n'est plus doux à l'âme que l'agitation: elle se plaît à changer d'objet, pour tâcher à satisfaire l'immensité de ses désirs. [...] Toutefois la fin principale de la poésie est de profiter, [...] en charmant les chagrins de l'âme par son harmonie et par les grâces de l'expression: mais bien davantage encore en purifiant les mœurs.³⁷

Georges Scudéry écrit à Balzac: "Et si j'osais vous dire tout ce que je pense, il me semble que n'assignant autre fin à la comédie que celle de donner du plaisir au peuple, c'est mettre les poètes au même rang que les saltimbanques et les violons"³⁸.

2) ... et paradoxale

Mais comment concilier le plaisir, d'ordre passionnel, et la morale, d'ordre rationnel? Les traités des passions répètent à l'envi que si les passions ne sont pas mauvaises en soi, l'excès en est néanmoins vicieux. Le rôle de la raison est de contrôler le flux des passions, pour les modérer et les utiliser à bon escient. Aussi, comment la poésie, qui est une "courte fureur" peut-elle s'accommoder de la morale qui consiste justement à se rendre maître de ses émotions?

Les doctes ont songé à accompagner la peinture des passions violentes d'un discours sermonneur qui tire les leçons morales de la scène représentée: c'était le rôle dévolu au chœur des tragédies grecques. Mais cette juxtaposition a semblé bien artificielle, et surtout, "froide et languissante", propre à éteindre les plus violents transports. On pouvait aussi émailler les discours des personnages de sentences morales bien frappées: le procédé

³⁶ La Mesnardière, *op. cit.*, p. 73.

³⁷ René Rapin, *Réflexions*, *op. cit.*, p. 21.

³⁸ Georges de Scudéry, *Réponse de M. de Scudéry à Monsieur de Balzac*, in Armand Gasté, *La querelle du Cid*, Paris, 1898, p. 460.

Tony Gheeraert

était cher à Corneille, mais a souvent été jugé lui aussi bien froid: plaisir-passion et instruction sont juxtaposés, alors qu'il faudrait les coordonner.

Une fois de plus, c'est vers Aristote qu'on s'est tourné pour trouver l'improbable conciliation de la passion et de la morale.

3) Le mystère de la *catharsis*

Deux lignes d'Aristote, particulièrement obscures, vont permettre de transmuier la passion en profit: c'est le passage du chapitre VI de la *Poétique* où Aristote parle de la mystérieuse *catharsis*. Une traduction moderne traduit ainsi ce texte controversé:

La tragédie est la représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements d'espèces variées, utilisés séparément selon les parties de l'œuvre; la représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration; et, en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotions.³⁹

Les doctes ne se seraient sans doute pas tous accordés avec l'helléniste contemporain Jean Lallot, à qui l'on doit cette version. Les savants du Grand Siècle étaient confrontés à plusieurs problèmes d'interprétation, qui n'étaient pas sans incidence sur leurs conceptions de la dramaturgie, dans la mesure où ils cherchaient dans cette phrase le nombre d'or du théâtre.

- Premier problème: la difficulté de la traduction

Nous n'avons conservé d'Aristote que ses notes de cours, d'où parfois, comme ici, des difficultés littérales de compréhension.

- Faut-il traduire *catharsis* par purgation, purification, épuration? En d'autres termes encore? Dans la médecine antique, comme dans celle du XVII^e siècle, médecine des humeurs et vie morale ne sont d'ailleurs pas sans liens, mais Aristote laisse cette question dans l'ombre. Il avait promis à la fin du *Politique* de s'étendre longuement sur le concept de *catharsis* dans la *Poétique*, mais ne nous livre qu'une maigre pitance: c'est la raison pour laquelle les philologues ont estimé qu'un deuxième livre de *Poétique* a dû exister avant de se perdre.

- Le mot *catharsis* renvoie-t-il à une élimination complète, à un déracinement? C'est le sentiment de Corneille, qui lit le Stagirite avec des lunettes stoïciennes:

³⁹ Aristote, *La Poétique*, traduction de R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Le Seuil, 1980, p. 53.

[Selon Aristote, nous dit Corneille, la tragédie nous porte] à purger, modérer, rectifier et même *déraciner* en nous la passion qui plonge à nos yeux dans ce malheur les personnes que nous plaignons.⁴⁰

Ou seulement purgation du trop plein, comme le pense l'helléniste André Dacier, dans une perspective plus proche de la théorie aristotélicienne des passions?

Mais les Péripatéticiens persuadés qu'il n'y a que l'excès des passions qui soit vicieux, et que les réglées sont utiles et même nécessaires, ont simplement voulu faire entendre par purger les passions, emporter l'excès par où elles pèchent, et les réduire à une juste modération. Et voilà le but qu'ils donnent à la tragédie, comme c'est le seul auquel elle puisse réussir.⁴¹

Purifier veut-il dire tempérer, comme le glose Racine dans sa traduction-commentaire d'inspiration très aristotélicienne?

La tragédie est l'imitation d'une action grave et complète, et qui a sa *juste* grandeur. Cette imitation se fait par un discours, *un style* composé pour le plaisir, de telle sorte que chacune des parties qui la composent subsiste et agisse séparément et distinctement. Elle ne se point par un récit, mais par une représentation vive, qui, excitant la pitié et la terreur, purge et tempère ces sortes de passions. *C'est-à-dire qu'en émouvant ces passions, elle leur ôte ce qu'elles ont d'excessif et de vicieux, et les ramène à un état modéré et conforme à la raison.*⁴²

Racine apparaît le plus proche de l'esprit d'Aristote, d'une part en restreignant l'effet de la *catharsis* à la terreur et à la pitié, d'autre part en adoptant cette théorie du "juste milieu" conforme à la doctrine aristotélicienne inspirée de la médecine hippocratique: le rôle de la "purgation" étant de débarrasser le corps des humeurs excessives et de rétablir ainsi l'équilibre vital.

- Les mots *toiouon pathèmaton* ("des passions de ce genre") font

⁴⁰ Pierre Corneille, "Discours de la tragédie", in *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1963, p. 830.

⁴¹ André Dacier, *La Poétique d'Aristote*, [1692], A Amsterdam, chez J. Covens et C. Mortier, 1733.

⁴² Jean Racine, *Principes de la tragédie en marge de la Poétique d'Aristote*, texte établi et commenté par Eugène Vinaver, Nizet, Paris, 1951, p. 11. Les passages en italique permettent de distinguer la traduction proprement dite du commentaire de Racine.

Tony Gheeraert

également problème: s'agit-il seulement de la terreur et de la pitié, *éléos* et *phobos*, comme le pense Racine, ou peut-on étendre ce mot à toutes les passions, comme le pensent beaucoup (en particulier Rapin et Dacier)? On pourrait longuement étudier la dramaturgie impliquée par chacune de ces traductions-appropriations. Chacun voit Aristote à sa porte, chacun l'interprète à sa convenance.

- *Deuxième problème: l'utilisation persistante de la métaphore médicale pour décrire l'alchimie de la catharsis*

Comparaison n'est pas raison. Toutefois, pour Castelvetro, la catharsis agit comme un vaccin, une mithridatisation: habitués à voir de grands maux sur le théâtre, nous n'en souffrons plus quand ils arrivent dans la réalité. Pour Milton, la *catharsis* fonctionne à la manière d'une médecine homéopathique. André Dacier en parle comme d'une sorte de remède de cheval, qui commence par remuer l'organisme avant de le guérir. Corneille ne comprend pas son fonctionnement, et se demande si elle est réelle.

4) *Catharsis et pharmakon*

En dépit de leurs divergences, la plupart s'accordait à considérer que plus le théâtre excite les passions dangereuses, plus il parviendra à nous en purger, par une mystérieuse alchimie qu'Aristote laisse dans l'ombre. Le XVII^e siècle a lu cette phrase difficile dans un sens moral, au point d'y chercher la justification de toute leur dramaturgie, alors que les philosophes d'aujourd'hui s'accordent plutôt à en faire une lecture médicale ou esthétique.

Pour tous ces classiques, le théâtre agit à la manière d'un *pharmakon*, c'est-à-dire à la fois d'une drogue et d'un remède, dans un double mouvement simultané. En effet, la tragédie brouille la raison et excite les passions, mais d'une part celles-ci restent prisonnières de l'enceinte du théâtre, et ne sont donc pas dangereuses; d'autre part, le théâtre fournit l'antidote qui débarrasse l'âme de ses passions.

La tragédie [...] est une leçon publique plus instructive, que la philosophie: parce qu'elle instruit l'esprit par les sens, et qu'elle rectifie les passions par les passions mêmes, en calmant par leur émotion le trouble qu'elles excitent dans le cœur.⁴³

Rapin réussit un véritable tour de force: il proclame la victoire de la morale

⁴³ René Rapin, *Réflexions*, op. cit., p. 97.

en faisant l'économie de la raison.

Les doctes emploient volontiers la métaphore du médicament agréable. Le théâtre, dit Scudéry, "dore les pilules", d'autres parlent de sirop qu'on sucre: l'enseignement moral passe et s'insinue dans l'esprit du spectateur, car il est enrobé d'ornements et de charmes qui le rendent agréable. Pour tous ces théoriciens, le profit moral et l'agrément sont non seulement compatibles, mais indissolublement liés.

C. CORNEILLE: LA CATHARSIS IMPROBABLE ET LA CONTAGION DE LA VERTU

Il convient de faire une place à part à Corneille, très réticent à l'égard de la notion de *catharsis*. Son mécanisme précis lui échappe. Pour lui, imprégné de néo-stoïcisme autant que de péripatétisme, la "purgation" ne peut signifier que "débarrasser complètement", et pas "ramener à une juste mesure". Et il doute que cette purification existe jamais:

J'avouerai plus. Si la purgation des passions se fait dans la tragédie, je tiens qu'elle doit se faire de la manière que j'explique. Mais je doute si elle s'y fait jamais, et dans celles-là même qui ont les conditions que demande Aristote.⁴⁴

Il ajoute:

Les termes dont Aristote se sert dans sa définition [...] nous apprennent deux choses: l'une, qu'elle excite la pitié et la crainte, l'autre, que par leur moyen elle purge de semblables passions. Il explique la première assez au long, mais il ne dit pas un mot de la dernière, et de toutes les conditions qu'il emploie en cette définition, c'est la seule qu'il n'éclaircit point.⁴⁵

Cela ne signifie pas que Corneille renonce à donner une fin morale à son théâtre, même s'il ne se range pas d'emblée parmi les tenants de la doctrine utilitaire. La leçon morale de *Médée* n'est pas limpide, si toutefois elle existe, et selon Marc Fumaroli, ce n'est que contraint et forcé que Corneille a rejoint les rangs de *l'utile duct*⁴⁶. L'instruction ne semble pas chez lui une fin à rechercher en elle-même, mais elle vient par surcroît et naturellement s'ajouter au plaisir. Après avoir cité le vers d'Horace, *Omne*

⁴⁴ Pierre Corneille, "Discours de la tragédie", [1660], *op. cit.* p. 830.

⁴⁵ Pierre Corneille, "Discours de la tragédie", [1660], *op. cit.* p. 830.

⁴⁶ Marc Fumaroli, "De Pierre Corneille à Jean Racine: de *Médée* à *Phèdre*, naissance et mise à mort de la tragédie cornélienne", in *Héros et orateurs*, Genève, Droz, 1990.

Tony Gheeraert

tulit punctum qui miscuit utile dulci, il continue:

Pour moi, j'estime extrêmement ceux qui mêlent l'utile au délectable [...] mais je dénie qu'ils faillent contre ces règles, lorsqu'ils ne l'y mêlent pas. [...] Pourvu qu'ils aient trouvé le moyen de plaire, ils en sont quitte avec leur art. [...] Quant à Aristote, je ne crois pas que ceux du parti contraire aient d'assez bons yeux pour trouver le mot d'utilité dans tout son *Art poétique*.⁴⁷

Que l'utilité ne soit pas consubstantielle à l'art ne fait pas de Corneille un champion de l'immoralisme: simplement, l'édification vient par surcroît.

En fait, l'instruction morale passe chez lui par d'autres voies que celles de la *catharsis*: il cherche à la définir autrement, mais surtout il aime à émailler ses pièces de sentences morales, et surtout, il se fie sur la contagion de l'héroïsme et de la vertu: la spirale ascendante qui attire Polyeucte vers le ciel pousse Félix et Pauline à la conversion, et peut-être aussi le spectateur enthousiaste⁴⁸. De même dans *Cinna*, et dans *Nicomède*, Corneille s'en remet à la contagion de la vertu:

La tendresse et les passions, qui doivent être l'âme de la tragédie, n'ont aucune part en celle-ci: la grandeur du courage y règne seule, et regarde son malheur d'un œil si dédaigneux qu'il n'en saurait arracher une larme. Elle [...] ne veut point d'autre appui que celui de sa vertu, et de l'amour qu'elle imprime dans les cœurs de tous les peuples.⁴⁹

De l'admiration qu'on a pour sa vertu [celle de Nicomède], je trouve une manière de purger les passions dont n'a point parlé Aristote, et qui est peut-être plus sûre que celle qu'il prescrit à la tragédie par le moyen de la pitié et de la crainte. L'amour qu'elle nous donne pour cette vertu que nous admirons, nous imprime de la haine pour le vice contraire. La grandeur du courage de Nicomède nous laisse une aversion de la pusillanimité, et la généreuse reconnaissance d'Héraclius, qui expose sa vie pour Martian, à qui il est redevable de la sienne, nous jette dans l'horreur de l'ingratitude.⁵⁰

*

CONCLUSION

Le grand précepte du classicisme reste donc bien l'*utile dulci*, formule

⁴⁷ Pierre Corneille, *Suite du menteur*, "Épître", [1645], in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 364.

⁴⁸ Voir Jean Rousset, "Polyeucte ou la boucle et la vrille", in *Forme et signification*, [1962], Paris, José Corti, 1986, p. 7-16.

⁴⁹ Pierre Corneille, *Nicomède*, "Au lecteur", in *op. cit.*, p. 520.

⁵⁰ Pierre Corneille, *Nicomède*, "Examen", in *op. cit.*, p. 520.

d'Horace interprétée dans un sens moral qu'elle n'avait peut-être pas⁵¹. Les doctes parviennent ainsi à concilier le plaisir, provoqué par les passions, et l'utilité, grâce à la fonction purificatrice de la tragédie découverte dans la *Poétique* d'Aristote. Corneille, pour être plus sceptique à l'égard de la *catharsis*, n'en conclut pas pour autant à l'immoralité foncière de la tragédie. Selon lui, l'auteur, s'il est animé d'intentions louables, prend soin d'orienter sa pièce pour la rendre conforme aux nécessités éthiques.

II - LA CRITIQUE AUGUSTINIENNE DE LA REPRÉSENTATION TRAGIQUE DES PASSIONS

Le théâtre, et singulièrement la tragédie, ont fait l'objet d'attaques féroces. Les traits les plus durs portaient des tenants de la tradition augustiniennne. Bien des amis de Port-Royal ont croisé le fer avec les défenseurs du théâtre. Je m'appuierai sur quelques fragments des *Pensées*, sur le *Traité de la comédie*, publié en 1666 par un des maîtres de Racine, Pierre Nicole; sur le *Traité de la comédie et des spectacles*, écrit par le Prince de Conti, qui protégea Molière avant de se convertir et de le persécuter. Je me servirai également du texte d'un prêtre de l'Oratoire, augustinien et malebranchiste fervent, ami de Port-Royal: les *Nouvelles réflexions sur l'art poétique* de Bernard Lamy, publiées en 1678; enfin, à la fin du siècle, Bossuet, disciple de saint Augustin, bien qu'adversaire de Port-Royal, donna de virulentes *maximes contre la comédie* (1694).

Si les augustiniens s'en prennent avec autant de violence à la tragédie, c'est qu'ils ont perçu, mieux peut-être que leurs adversaires, la vraie nature du plaisir tragique: la tragédie n'est pas gouvernée par une logique du bien et du mal, mais par une stratégie du désir. Ces auteurs se fondent sur une lecture très fine des textes théoriques composés dans le cadre de la réforme du théâtre, qu'ils interprètent à la lumière de leur anthropologie et de leur théologie: c'est parce que l'homme est double, à la fois grand et misérable, qu'il éprouve ces "tourments agréables". Ce plaisir est dangereux, tant pour la morale individuelle que pour la société, et il convient d'échapper à l'illusion dans laquelle veut nous enfermer la représentation théâtrale.

A. MOUVEMENT DE VIE, MOUVEMENT DE MORT: LA PASSION DANS L'ANTHROPOLOGIE AUGUSTINIENNE

⁵¹ Voir à ce sujet Jean-Marie Piemme, "L'*utile dulci* ou la convergence des nécessités", in *Revue d'histoire du théâtre*, 2, 1969, p. 118-133.

Tony Gheeraert

On a déjà rencontré deux théories traditionnelles de la morale des passions: celle d'Aristote, reprise par saint Thomas, selon laquelle les passions excessives sont nuisibles. Il convient de les ramener à un juste milieu, de sorte que, sous le contrôle de la raison, elles puissent servir d'aiguillon dans l'action. Seul l'excès en est néfaste. C'est la position de la plupart des théoriciens de la tragédie.

Corneille est plus proche de la conception stoïcienne: la passion est une maladie de l'âme; aussi convient-il de l'éradiquer, car la sagesse réside dans *l'apatheia*, la sérénité impassible que rien ne saurait ébranler.

Reste le système augustinien des passions. Les passions sont définies comme des "mouvements de l'âme". En tant que tels, elles sont une forme dégénérée du mouvement même de la vie, tension de tout l'être vers l'infini de Dieu, qui est la véritable fin de l'homme: "Notre nature est dans le mouvement, le repos entier est la mort"⁵². Nous avons été créé pour vivre avec Dieu dans le Jardin d'Eden. Mais depuis la Chute, ce mouvement a été perverti. Adam et Eve ayant abandonné Dieu, Dieu les a abandonnés à son tour, et s'est retiré (*Deus absconditus*) par-delà les espaces infinis désormais silencieux. Aussi, ce mouvement de vie qui nous animait s'est corrompu. Ce qu'on nomme passion n'est autre chose que le transfert sur des créatures de l'amour infini qu'on avait pour le Créateur. Les passions sont donc les fruits du péché, ils désorganisent notre âme et sont la cause de nos malheurs, puisque qu'aucun objet terrestre, donc fini, n'est à la mesure du désir infini qui nous anime.

C'est là le tragique de la condition humaine: grandeur, car le péché n'a pas entièrement effacé tout souvenir de l'état d'innocence; malgré la chute, nous restons inchangés dans nos désirs. Misère, car nous ne pouvons trouver le bonheur auquel nous aspirons: le seul objet qui puisse répondre à notre désir et nous donner le repos, Dieu, est désormais trop loin, et l'homme est trop corrompu pour faire l'effort d'aller jusqu'à lui. C'est la théologie du double délaissement, qui inspira à Pascal des fragments célèbres:

L'homme ne sait à quel rang se mettre. Il est visiblement égaré et tombé de son vrai lieu sans pouvoir le retrouver. Il le cherche partout avec inquiétude et sans succès dans des ténèbres impénétrables.⁵³
Notre instinct nous fait sentir qu'il faut chercher notre bonheur hors de nous. Nos *passions* nous poussent au dehors, quand même les objets ne s'offriraient pas pour les exciter. Les objets du dehors nous tentent d'eux-mêmes et nous appellent, quand même nous n'y pensons pas. Et ainsi les

⁵² Pascal, *Pensées*, ed. Ph. Sellier, Paris, Garnier, 1991, fr. 529 bis.

⁵³ *Idem*, fr. 19.

philosophes ont beau dire: "rentrez en vous-mêmes, vous y trouverez votre bien", on ne les croit pas. Et ceux qui les croient sont les plus vides et les plus sots.⁵⁴

Pascal identifie passion avec cet instinct de grandeur qui nous pousse à chercher le bonheur. Comme on ne peut le trouver en Dieu, on le cherche dans les créatures; on cesse alors de les considérer comme signes de la présence de Dieu, mais comme fins; Dieu nous donne le droit d'en user (*uti*), on veut en jouir (*frui*). Le noble mouvement qui devait nous tourner vers Dieu dégénère en agitation désordonnée de l'âme. Tel croit trouver le Souverain Bien dans les dérèglements de l'amour, tel dans la chimère de l'honneur, et ainsi de suite.

Ceux que le péché a aveuglés, corrompent toutes ces bonnes inclinations: ils cherchent la vérité, la grandeur, l'immutabilité, l'infinité, l'éternité qui est Dieu même [...]. Ainsi les mouvements de leur cœur, c'est-à-dire leurs désirs, les tournent vers Dieu, mais ils détournent ce mouvement, et ils ne cherchent pas Dieu où ils le doivent chercher. Après qu'ils sont dégoûtés d'une créature, leur passion ne fait que changer d'objet: et comme si tous les êtres du monde n'étaient pas d'une même nature finie et bornée, ils espèrent toujours que celui dont ils n'ont pas encore découvert les bornes et les défauts, sera celui qui remplira la capacité infinie de leur cœur: ainsi loin de quitter l'amour qu'ils ont pour le monde, ils s'enfoncent davantage dans l'erreur et l'aveuglement.⁵⁵

On reconnaît la thématique baroque de l'inconstance noire⁵⁶. Mais on voit combien ce clair-obscur inquiet repose ici sur des fondements théologiques et religieux.

La tâche du chrétien, avec la grâce salvatrice et gratuite de Dieu, sera d'obtenir une conversion de cette passion. *Con-vertere*, c'est-à-dire détourner le mauvais mouvement de notre âme et le faire remonter à sa source, qui est Dieu. C'est Augustin lui-même qui emploie l'image du fleuve.

B. LA PASSION COMME PARADIGME D'INTERPRETATION DU THEATRE

Quel rapport y a-t-il entre cette analyse anthropologique et le théâtre? En fait, le paradigme "misère et grandeur" permettra de comprendre la

⁵⁴ *Idem*, fr. 176, "Philosophes".

⁵⁵ Bernard Lamy, *Nouvelles réflexions sur l'art poétique*, Genève, Slatkine, 1973, p. 9-10

⁵⁶ Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, [1961], Paris, José Corti, 2 vol., 1988.

Tony Gheeraert

mystérieuse perversion de l'émotion théâtrale. La notion de passion est au cœur de toute la dénonciation augustinienne.

1) La poésie: un reflet du vrai lieu

Le théâtre propose aux hommes un moyen de satisfaire à bon compte l'instinct de grandeur, sans contrarier l'âme aveuglée et prisonnière de sa misère. Pour cela, il excite les mouvements de notre cœur. Mais le poète ne s'en sert que pour mettre en branle nos passions. Il met cette bonne inclination au service de vanités, les héros de théâtre n'étant que "les ombres des ombres"⁵⁷. Ainsi, les poètes

amusent toutes les affections du cœur de l'homme: ils les remuent de sorte, qu'ils croient jouir sans aucune peine du plaisir que l'Auteur de la Nature a attaché aux mouvements de la volonté de l'homme. C'est pour cela qu'ils leur font voir des objets imaginés à plaisir, et s'ils ne remplissent pas la capacité de l'âme, au moins ils contentent l'imagination par un bonheur apparent.⁵⁸

"Affections du cœur" et "mouvements de la volonté" sont des périphrases pour désigner la passion, ou plutôt le mouvement vital dont la passion n'est qu'une forme dégradée. Le plaisir poétique naît de ce mouvement, qui, au départ, est bon, et pour cela cause du plaisir. C'est la raison mystérieuse pour laquelle la passion est agréable, et sur ce point les doctes ne se trompaient pas. Mais l'agrément du poème est trompeur, car il ne peut donner le bonheur qui remplirait la "capacité vide" de notre cœur. D'où le trouble provoqué par le plaisir tragique, à la fois plaisir et souffrance. Le théâtre, envoûtant et dangereux, est une hypnose qui nous donne une illusion de bonheur.

2) Augustin et le trouble tragique

Cette analyse de l'émotion tragique trouve son origine dans les *Confessions*. L'évêque d'Hippone savait déjà que le but du théâtre était d'aiguillonner les passions, et de faire naître une "compassion folle" et inutile pour des fictions. Il a goûté le plaisir funeste des larmes inutiles:

⁵⁷ Pierre Nicole, *Traité de la comédie*, [1666], ed. Georges Couton, Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 72.

⁵⁸ Bernard Lamy, *op. cit.*, p. 88.

[Il n'y avait] aucunes actions des comédies qui me plussent tant, et qui me charmassent davantage que lorsqu'ils me tiraient des larmes des yeux, par la représentation de quelques malheurs étrangers et fabuleux qu'ils représentaient sur le théâtre.⁵⁹

Le plaisir paradoxal qu'on éprouve au théâtre s'apparente à une "maladie de l'esprit", et prouve l'étendue de notre corruption:

J'avais aussi en même temps une passion violente pour les spectacles du théâtre, qui étaient pleins des images de mes misères, et des flammes amoureuses qui entretenaient le feu qui me dévorait. Mais quel est ce motif qui fait que les hommes y courent avec tant d'ardeur, et qu'ils veulent ressentir de la tristesse en regardant des choses funestes et tragiques qu'ils ne voudraient pas néanmoins souffrir? Car les spectateurs veulent en ressentir de la douleur; et cette douleur est leur joie. D'où vient cela, sinon d'une étrange maladie de l'esprit? puisqu'on est d'autant plus touché de ces aventures poétiques que l'on est moins guéri de ses passions, quoique d'ailleurs on appelle misère le mal qu'on souffre en sa personne, et miséricorde la compassion qu'on a des malheurs des autres. Mais quelle compassion peut-on avoir des choses feintes et représentées sur un théâtre, puisqu'on n'y excite pas l'auditeur à secourir les faibles et les opprimer, mais que l'on le convie seulement à s'affliger de leur infortune; de sorte qu'il est d'autant plus satisfait des acteurs, qu'ils l'ont plus touché de regret et d'affliction. [...] Que si [...] il est touché de douleur il demeure attentif et pleure, étant en même temps dans la joie et dans les larmes. Mais puisque tous les hommes naturellement désirent de se réjouir, comment peuvent-ils aimer ces larmes et ces douleurs? N'est-ce point qu'encre que l'homme ne prenne pas plaisir à être dans la misère, il prend plaisir néanmoins à être touché de miséricorde: et qu'à cause qu'il ne peut être touché de ce mouvement sans en ressentir de la douleur, il arrive, par une suite nécessaire, qu'il chérit et qu'il aime ces douleurs?

Ces larmes procèdent donc de la source de l'amour naturel que nous nous portons les uns aux autres. Mais où vont les eaux de cette source, et où coulent-elles? Elles vont fondre dans un torrent de poix bouillante, d'où sortent les violentes ardeurs de ces noires et de ces sales voluptés.⁶⁰

Le mouvement de compassion fait donc jouer l'amour, qui en soi est une bonne affection de l'âme, mais la fait jouer à vide, en portant cette bonne source vers des fleuves empoisonnés: les créatures, ou plutôt, des reflets de

⁵⁹ Saint Augustin, *Confessions*, traduction Robert Arnauld d'Andilly, [1649], ed. Ph. Sellier, Paris, Gallimard, 1993, livre III, chap. 2, p. 89.

⁶⁰ Idem, p. 89-90.

Tony Gheeraert

créature, au lieu du Créateur.

D'où cette fine analyse du plaisir tragique: la compassion (la pitié d'Aristote) fait plaisir car elle procède de l'amour (une bonne passion), mais cette compassion ne sert à rien, ce qui crée l'impression de manque et de douleur qui nous fait pleurer: voilà ce que rétorquent les augustiniens aux apologistes des "tourments agréables". Le plaisir tragique est trouble et malsain parce qu'il repose tout entier sur notre condition elle-même tragique d'anges déçus. Aussi, la catharsis est impensable pour ces moralistes: si Aristote et les classiques qui se réclament de lui pensent qu'il suffit de tempérer les passions, d'en purger l'excès, les augustiniens au contraire savent que le désir est infini, et que le mouvement de l'âme dont la passion procède ne peut pas être limité, mais seulement "converti" et dirigé vers Dieu.

Aussi, le poète, séducteur, serviteur des vanités du monde et des passions funestes, n'est qu'un suppôt de Satan, et la représentation théâtrale se résout dans un vaste sabbat collectif.

3) Théâtre et magie noire

La "courte fureur" de La Mesnardière est diagnostiquée par les moralistes comme un cas de possession. Le poète est un sorcier démoniaque, l'acteur est le médium, et le spectateur est le possédé du Diable, prisonnier des filets de l'illusion et de l'erreur.

a) le poète sorcier

Nicole et Lamy reprennent l'image augustinienne du poète "enchanteur". Ses fictions rappellent les invocations adressées aux démons. Son but est de "charmer", c'est-à-dire au sens fort d'ensorceler le spectateur en lui faisant oublier la réalité de sa condition. Le poète est un hypnotiseur qui fascine et perturbe la vision du réel: les fables "ne plaisent que lorsque l'artifice du poète est tel qu'il enchante en quelque façon, et que l'on s'imagine quasi qu'elles sont véritables"⁶¹, écrit Lamy, qui poursuit: "ils [les poètes] donnent un tour à ce qu'ils disent qui n'est point ordinaire, et qui nous enchante".

b) le comédien: contaminé par son art

⁶¹ Bernard Lamy, *op. cit.*, p. 73.

Le comédien est à la fois victime et bourreau, car il ne peut mener à bien son art sans exciter en lui les passions qu'il veut mettre au cœur du spectateur. Il se rend ainsi à la fois victime et bourreau des passions, *héautontimorouménos* du théâtre:

[Le métier de comédien] est un métier où des hommes et des femmes représentent des passions de haine, de colère, d'ambition, de vengeance, et principalement d'amour. Il faut qu'ils les expriment le plus naturellement, et le plus vivement qu'il leur est possible; et ils ne le sauraient faire s'ils ne les excitent en quelque sorte en eux-mêmes, et si leur âme ne se les imprime, pour les exprimer extérieurement par les gestes et les paroles. [...] Or, il ne faut pas s'imaginer que l'on puisse effacer de son esprit cette impression qu'on y a excitée volontairement, et qu'elle ne laisse pas en nous une grande disposition à cette même passion qu'on a bien voulu ressentir. Ainsi la comédie par sa nature même est une école et un exercice de vice, puisqu'elle oblige nécessairement à exciter en soi-même les passions vicieuses.⁶²

c) "*Ne nous sentant plus nous-mêmes*": le spectateur possédé par le diable

La perte de soi, la dérive du plaisir s'apparente à une forme de sorcellerie:

Ne nous sentant plus nous-mêmes, nous entrons avec plaisir dans tous les sentiments et dans toutes les passions qu'ils [les poètes] veulent exciter dans notre âme.⁶³

C'est le versant religieux du discours de la Mesnardière. Alors que pour ce dernier la "courte fureur" provoquée par la représentation était sans danger et ne contredisait pas la fin morale de la représentation, les augustiniens se contentent de noter que le spectacle est responsable de causer une folie impardonnable.

C. "LES CHUTES DE L'ÂME SONT LONGUES", OU LE PIÈGE INVISIBLE

Le poète nous trompe, en nous présentant de faux biens. Mais le spectateur ne désire pas être trompé en se rendant au théâtre, qu'il prend pour un divertissement innocent. Quels sont les techniques qui vont permettre de le piéger à son insu?

⁶² Pierre Nicole, *op. cit.*, p. 41.

⁶³ Bernard Lamy, *op. cit.*, p. 73.

Tony Gheeraert

1) Le maquillage des passions

L'art du poète est de maquiller les vices, "farder les passions vicieuses". Mises à nu, elles pourraient choquer les hommes de bien, qui n'en tireraient plus alors aucun plaisir. Mais convenablement habillées, leur laideur paraît sous un jour de grâce et d'innocence:

Ce qui rend encore plus dangereuse l'image des passions que les comédies nous proposent, c'est que les poètes pour les rendre agréables sont obligés, non seulement de les représenter d'une manière fort vive mais aussi de les dépouiller de ce qu'elles ont de plus horrible, et de les farder tellement par l'adresse de leur esprit, qu'au lieu d'attirer la haine et l'aversion des spectateurs, elles attirent au contraire leur affection. De sorte qu'une passion qui ne pourrait causer que de l'horreur si elle était représentée telle qu'elle est, devient aimable par la manière ingénieuse dont elle est exprimée.⁶⁴

2) Les idées accessoires

Le danger des passions provient de ce qu'elles ne sont pas véhiculées par le sens premier du texte, mais par les connotations, par les figures, dont la réception échappe à la conscience claire. La *Logique* de Port-Royal insiste sur ces "idées accessoires", que Nicole appelle également "sentiments imperceptibles".

Ainsi, la représentation paraît tout à fait innocente, et le procès de subversion dont elle se rend coupable en excitant insidieusement les passions échappe à tout contrôle de la raison. Tout se passe un peu comme dans le cas de ces "images liminales" qu'employaient, paraît-il, certains annonceurs dans les films publicitaires, pour contraindre malgré lui le public à consommer tel ou tel produit:

Que ceux donc qui ne sentent point que les romans et les comédies excitent dans leur esprit aucune de ces passions que l'on appréhende d'ordinaire, et qui ne s'imaginent pas que ces lectures et ces spectacles ne leur aient fait aucun mal. La parole de Dieu qui est la semence de la vie, et la parole du diable qui est la semence de la mort, ont cela en commun qu'elles demeurent souvent longtemps cachées dans le cœur sans produire aucun effet sensible. Dieu attache quelquefois le salut de certaines personnes à des paroles de vérité, qu'il a semées dans leur âme vingt ans

⁶⁴ Pierre Nicole, *op. cit.*, p. 57.

auparavant, et qu'il réveille quand il lui plaît, pour leur faire produire des fruits de vie et le diable se contente aussi quelquefois de remplir la mémoire de ces images, sans passer plus avant, et sans former encore aucune tentation sensible; mais ensuite après un long temps il les excite et les réveille, sans même qu'on se souvienne comment elles y sont entrées, afin de leur faire porter des fruits de mort, *ut fructificent morti*, qui est l'unique but qu'il se propose en tout ce qu'il fait à l'égard des hommes.⁶⁵

"Ces méchantes maximes ne laissent pas de faire leurs impressions sans qu'on s'en aperçoive" dit également Nicole. Un deuxième discours, subversif et totalement invisible, vient miner le spectacle. La représentation a beau sembler innocente: elle transporte avec elle des sentiments imperceptibles, des idées accessoires, qui, pour ne pas apparaître clairement à la conscience, ne s'impriment pas moins profondément dans l'âme de celui qui regarde, et participent également de cet indéfinissable trouble produit par la tragédie.

Nous sommes loin de de la prétendue "transparence" du classicisme: nous sommes dans cet obscurcissement de la raison, dans une zone inexplorée qu'aucun flambeau ne peut éclairer. C'est tout le paradigme de la représentation comme définition de l'épistémé classique qui est ici sur le point de basculer, lorsqu'il s'affronte à cet irréductible noyau d'ombre que constitue le mystère tragique.

3) Le paradoxe des belles passions

Un des lieux communs des traités du temps est le paradoxe des belles passions: plus une passion paraît innocente, plus elle est coupable, car on ne s'aperçoit plus alors du danger de contagion dont elle est porteuse.

Tous les grands divertissements sont dangereux pour la vie chrétienne. Mais entre tous ceux que le monde a inventés, il n'y en a point qui soit plus à craindre que la comédie. C'est une représentation si naturelle et si délicate des passions qu'elle les émeut et les fait naître dans notre cœur, et surtout celle de l'amour, principalement lorsqu'on le représente fort chaste et fort honnête, car plus il paraît innocent aux âmes innocentes, plus elles sont capables d'en être touchées.⁶⁶

Une fois de plus, les augustiniens insistent sur la confusion entre la passion vicieuse et le vrai bien, ce noble mouvement de l'âme qui doit nous apporter le bonheur.

⁶⁵ *Idem*, p. 47.

⁶⁶ Mme de Sablé, texte revu par Pascal, *Pensées*, *op. cit.*, fr. 630.

4) Les pièces chrétiennes

Le choix de la matière suffit à désarmer les consciences les plus scrupuleuses. Quel mal peut-il y avoir dans les saints de la religion chrétienne? Suprême habileté du poète: Satan est le singe de Dieu. Nicole s'en prend en particulier à *Polyeucte* et à *Théodore*. Les saints de Corneille ne sont pas de pieuses gens: ce sont des héros romains teintés d'un héroïsme peu conforme aux enseignements de l'Eglise. Les vertus chrétiennes et la Grâce ne sont pas représentables dans la structure visuelle qu'impose le recours à la forme théâtrale. Le dramaturge en est réduit à les remplacer par des passions, et par cette prétendue "vertu romaine, qui n'est autre chose qu'un furieux amour de soi-même"⁶⁷. Ces vertus sont fausses, mais voyantes, clinquantes, et capables d'exciter le fond de corruption dissimulé dans le cœur de l'homme.

*

Reste à répondre à la question qui fait le sujet de l'exposé: quels sont les enjeux de ce plaisir-passion dans la vie morale? Après tout, si le théâtre offre une consolation pour supporter la vie dans cette vallée de larmes où nous sommes plongés, en quoi ce divertissement serait-il coupable? Essentiellement pour deux raisons:

D'abord, le plaisir tragique est impur, puisqu'il nous fait pleurer. Quand on est dans la joie, on ne pleure pas. Donc le théâtre donne un bien faux, et ne remplit pas cette "capacité infinie" de notre cœur. Il faut donc y renoncer et chercher ailleurs une joie pleine qui ne fasse pas couler de larmes.

Ensuite, et c'est le plus grave, la tragédie contamine insidieusement toute la vie sociale et morale, en proposant un modèle de vie destructeur. Le théâtre agit certes comme un *pharmakon*, mais pas du tout comme l'imaginent les théoriciens: c'est une drogue, qui fait du bien pendant la représentation, mais qui nous empoisonne pour le reste de notre vie.

D. CATHARSIS ET LEVÉE DES CENSURES

Le théâtre risque de remettre en cause tout l'équilibre politique et social, et sur le plan individuel et moral, il provoque déception et malheurs, mettant le comble à notre misère au lieu de la combattre. Le plaisir entraîne des effets qui se prolongent bien après la représentation. Une fois contaminé,

⁶⁷ Pierre Nicole, *op. cit.*

le spectateur rentre chez lui profondément perturbé, et la maladie qu'il a contracté à la comédie ne va cesser de le ronger, alors même qu'il croira les effets du spectacle dissipés.

1) Logique du désir et ordre social

Reprenons une fois encore le schéma augustinien. Depuis la Chute, nos désirs restent infinis, mais l'homme aveuglé croit les satisfaire dans les objets terrestres. Mais l'être humain ne vit pas seul. Les appétits étant sans bornes et universellement partagés, si tous les hommes leur laissent la bride sur le cou, l'état de guerre est inévitable, car les désirs infinis des uns entrent en conflit avec les désirs infinis des autres; personne, au bout du compte, ne pourra assouvir ses désirs, et cette lutte des volontés dérégées ne peut finir que dans le bain de sang. Aussi, ce sont nos propres passions nous poussent à réfréner nos désirs, sans empiéter trop sur les aspirations de nos semblables, pour qu'une vie en communauté — et même une vie tout court — devienne envisageable. C'est sur ce pur calcul, cette arithmétique des plaisirs, que se fonde la théorie de l'honnête homme, le système socio-politique pascalien, et la philosophie de Hobbes.

Les fondements de la morale sociale de l'homme sans Dieu sont donc bien primaires. Néanmoins, la concupiscence contient en elle-même un principe d'autorégulation, qui permet l'institution d'un équilibre paradoxal et précaire, "l'ordre de la concupiscence":

Tous les hommes se haïssent naturellement l'un l'autre. On s'est servi de la concupiscence pour la faire servir au bien public [...]. On a fondé et tiré de la concupiscence des règles admirables de police, de morale, de justice. Mais dans le fond, ce vilain fond de l'homme, ce *figmentum malum* n'est que couvert, il n'est pas ôté.⁶⁸

Bernard Lamy explique de son côté:

Les remords de conscience, les peines, les douleurs qui tourmentent ceux qui suivent les affections dérégées de leur cœur, sont des barrières qui retiennent les hommes. Un ambitieux quitte son ambition, considérant que tout le monde s'élèvera contre lui. Un vindicatif ne se venge pas, craignant que l'on ne se venge aussi du mal qu'il voudrait bien faire. Un avare se dégoûte de ses richesses, dont la possession lui donne tant d'inquiétudes. Enfin, les impudiques trouvent dans leurs dérèglements même la punition de leurs dérèglements.⁶⁹

⁶⁸ Pascal, *Pensées*, *op. cit.*, fr. 243 et 244.

⁶⁹ Bernard Lamy, *op. cit.*, p. 44.

Tony Gheeraert

Les passions contiennent en elles-mêmes un principe de limitation, dans la mesure où l'assouvissement des passions risque de mener à la destruction du moi, et donc au contraire du but visé par la passion, qui est pulsion de vie.

2) Poésie et retour du refoulé

La civilisation implique donc renoncements et censures de toutes sortes. Mais les tentations refoulées ne demandent qu'à faire retour. Et la représentation théâtrale favorise cette levée des censures morales et sociales attachées à la satisfaction des passions. Le théâtre sépare les passions des désastre auquel elles conduisent nécessairement:

Mais les poètes séparent toutes ces amertumes de la douceur des passions; ils en coupent toutes les épines: ainsi dans les représentations qu'ils en font, il ne paraît rien qui puisse donner de la crainte de s'y laisser surprendre: de sorte que leurs lecteurs trouvent des peintures très achevées de ce qu'ils voudraient être. Les ambitieux y voient qu'on suit l'ambition sans péril, les vindicatifs sa vengeance exercée impunément, les avares y trouvent des richesses possédées sans inquiétude, les impudiques y voient des amants qui brûlent continuellement l'un pour l'autre, sans qu'ils s'engagent dans aucune chose qui puisse faire critiquer leurs amours, et leur donner des remords de conscience.⁷⁰

C'est sans aucun doute la tragédie cornélienne qui est ici en vue. Nicole prend l'exemple du mariage qui termine beaucoup de comédies, mais aussi certaines pièces de Corneille, comme *Cinna* et *Le Cid*:

Le mariage règle la concupiscence, mais il ne la rend pas réglée. Elle retient toujours quelque chose du dérèglement qui lui est propre; et ce n'est que par la force qu'elle se contient dans les bornes que la raison lui prescrit. Or en excitant cette passion par les comédies, on n'imprime pas en même temps l'amour de ce qui la règle. Les spectateurs ne reçoivent que l'impression de la passion, et peu ou point de la règle de la passion. L'auteur l'arrête où il veut dans ses personnages par un trait de plume; mais il ne l'arrête pas de même en ceux en qui il l'excite. [...] La représentation d'une passion couverte de ce voile d'honneur est plus dangereuse; parce que l'esprit la regarde avec moins d'horreur, et que le cœur s'y laisse aller avec moins de résistance.⁷¹

⁷⁰ *Ibidem*

⁷¹ Pierre Nicole, *op. cit.*, p. 43.

Le mariage n'est qu'un moyen pratique de gérer la concupiscence et d'éviter des désaccords. La récupération sociale du désir n'est pas une rédemption du vice: l'amour pour la créature reste mauvais, et le mariage n'est qu'un pis-aller. Aussi, la censure morale n'est pas perçue sur le même plan que la passion. Nouvelle faille dans le système de représentation, qui permet l'excitation de la passion, mais ne laisse pas s'imprimer dans les esprits l'indispensable sentiment qu'une censure est nécessaire pour rendre la vie possible. Le théâtre ôte dans les spectateurs le principe d'auto-régulation de la passion par elle-même. Il montre que la réalisation de ses passions est possible et souhaitable: ainsi Rodrigue, qui donne libre cours à sa passion de vengeance et à sa passion d'amour, et trouve dans cette voie le chemin du bonheur. Le dramaturge a beau condamner le comportement des héros passionnés, l'appareil moralisateur est totalement inutile, il est occulté, le spectateur ne le "voit" littéralement pas.

On voit comment l'anthropologie augustino-pascalienne interdit de penser la catharsis: un aristotélicien veut tempérer la passion; un stoïcien veut la déraciner; mais un augustinien lui, cherche à moins à limiter la passion, qui procède d'un désir infini, qu'à bien l'utiliser. Or, le théâtre fait un mauvais usage de nos bonnes inclinations. Aussi, l'idée même d'un théâtre purifié ne peut être qu'un leurre.

3) Le monde et le théâtre: "un étrange renversement"

Le spectateur ne se contentera pas longtemps de ces plaisirs illusoire que lui offre la représentation, et il voudra bientôt les transporter dans sa vie. Toutes les imperfections, tous les obstacles de son existence lui deviennent alors odieux. Cette libération des désirs, et ce refus des censures pousse à des comportements anti-sociaux, et au malheur individuel. On se trouve devant un complexe de Don Quichotte, et les spectatrices deviennent les Madame Bovary du Grand Siècle:

Comme on n'y représente que des galanteries ou des aventures extraordinaires, et que les discours de ceux qui y parlent sont assez éloignés de ceux dont on use dans la vie commune, on y prend insensiblement une disposition d'esprit toute romanesque, on se remplit la tête de héros et d'héroïnes, et les femmes principalement prenant plaisir aux adorations qu'on y rend à celles de leur sexe, dont elles voient l'usage et la pratique dans les compagnies de divertissement où de jeunes gens leur débitent ce qu'ils ont appris dans les romans, et les traitent en nymphes et déesses, s'impriment tellement dans la fantaisie cette sorte de vie, que les petites affaires de leur ménage leur deviennent

Tony Gheeraert

insupportables. Et quand elles reviennent dans leur maison avec cet esprit évaporé, elles y trouvent tout désagréable, et surtout leurs maris, qui, étant occupés de leurs affaires, ne sont pas toujours en humeur de leur rendre ces complaisances ridicules qu'on rend aux femmes dans les comédies et dans les romans.⁷²

Ainsi, le spectateur (ou plutôt la spectatrice) voudra faire naître au cœur de quelque belle personne les passions qu'il a si bien vues dépeintes sur le théâtre. Cette entreprise lui sera d'autant plus aisée que le théâtre lui a appris le langage des passions et les moyens d'arriver à ses fins:

La comédie inspire le plaisir d'aimer et d'être aimé, et apprend le langage des passions. Mais les comédies n'excitent pas seulement les passions, elles enseignent aussi le langage des passions.⁷³

4) D'une métaphore à l'autre, le théâtre comme poison de l'âme: la contagion de la passion

Le drame est que cette libération ne se cantonne pas dans l'espace du théâtre. Le désir une fois libéré ne pourra plus être réprimé, et envahira toute la vie morale. La métaphore qui revient pour exprimer cette invasion est la maladie contagieuse. Le vocabulaire médical de la *catharsis* est renversé: les moralistes ne voient pas la purgation, mais bien plutôt la contagion des mauvaises passions. L'image du poison est une des métaphores qui leur sert pour décrire le processus de contamination passionnelle dont le théâtre est à l'origine:

Un poète et un faiseur de romans est un empoisonneur public, non des corps, mais des âmes des spectateurs.⁷⁴

Quels effets peuvent produire ces expressions accompagnées d'une représentation réelle, que de corrompre l'imagination, de remplir la mémoire, et se répandre après dans l'entendement, dans la volonté, et ensuite dans les mœurs?⁷⁵

André Dacier, défenseur de la moralité de la tragédie, a bien compris l'antiquité du débat: il remonte à la divergence entre Platon, qui voulait

⁷² *Idem.*

⁷³ *Idem*, p. 49.

⁷⁴ Pierre Nicole, *Lettre à l'auteur des Visionnaires*, 1666.

⁷⁵ Armand de Bourbon, Prince de Conti, *Traité de la comédie et des spectacles*, [1667], Heilbronn, Henniger, 1881.

bannir les poètes de sa cité, et Aristote, qui leur assignait une place d'honneur. Il est intéressant de noter que Dacier emploie l'image des deux médecins pour expliquer la divergence entre les deux positions.

On peut comparer en cette occasion Platon et Aristote à deux médecins, dont l'un condamnerait une médecine, et l'autre l'approuverait. Le premier se fonderait avec quelque espèce de raison, sur ce qu'elle remue d'abord les humeurs, et qu'en les mettant en mouvement, elle cause dans le corps une guerre intestine capable de le détruire; et l'autre, après avoir examiné de plus près la cause et les suites de ce désordre, appuierait son opinion sur le grand avantage qui en revient par l'évacuation de ce qu'il y a de vicieux dans les humeurs, et qui produit les maladies.

Purgation pour les uns, contagion pour les autres: la grande querelle du théâtre ne serait-elle qu'un dialogue de sourds?

III - NAISSANCE D'UNE ESTHÉTIQUE?

Les augustiniens tiennent en compte les réflexions contemporaines sur la réforme des théâtres, bien davantage qu'ils ne veulent l'avouer. Mais refusant la polémique mesquine, ils s'en prennent aux fondements de la doctrine classique hédoniste, et ouvre la voie à une renaissance de l'esthétique en tant que science non du plaisir ou de la passion, mais de la vraie beauté.

1) Contre une "idée métaphysique de la comédie": penser le théâtre à nouveaux frais?

Nicole et Conti prétendent développer leur critique du théâtre en-dehors de toute réflexion constituée. Dès le début du *Traité de la comédie*, Nicole dénonce l'entreprise inouïe de moralisation de la scène:

Il n'y a guère eu que ce siècle ici où l'on ait entrepris de justifier la comédie, et de la faire passer pour un divertissement qui se pouvait allier avec la dévotion. Les autres étaient plus simples dans le bien et dans le mal.⁷⁶

Les doctes brouillent ainsi tous les repères moraux, et le but du *Traité* est de les rétablir fermement. La théorie n'est qu'une invention qui n'a pas de

⁷⁶ Pierre Nicole, *Traité de la comédie*, op. cit., p. 39.

Tony Gheeraert

rapport avec la réalité des spectacles:

[Pour faire en sorte qu'aller au théâtre soit un vice qui "ne soit pas flétri par le nom honteux de vice"], on a donc tâché de faire en sorte que la conscience s'accommodât avec la passion, et ne la vint point inquiéter par ses importuns remords. Et c'est à quoi on a beaucoup travaillé sur le sujet de la comédie. Car comme il n'y a guère de divertissement qui soit plus agréable aux gens du monde que celui-là, il leur était fort important de s'en assurer une jouissance douce et tranquille, afin que rien ne manquât à leur satisfaction. Le moyen qu'emploient pour cela ceux qui sont les plus subtils, est de former une certaine idée métaphysique de comédie, et de purifier (*Var. purger*) cette idée de toute sorte de péché.⁷⁷

De même, Conti écrit que "ce n'est donc plus que dans les livres de poétique que l'instruction est la fin du poème dramatique".

Aussi, ces deux auteurs prétendent ne s'intéresser qu'à la pratique du théâtre: débarrassée de tout son appareil moralisateur, la perversité des spectacles se montre toute nue. En fait, ils affirment ne pas prendre en compte la doctrine parce que, selon eux, celle-ci n'a d'autre ressort que la mauvaise foi. En garantissant la moralité du théâtre, la doctrine permet la jouissance sans remords des faux et dangereux plaisirs que procure la tragédie. Car le spectateur n'a pas de mauvaises intentions: il ne veut pas succomber au péché, il souhaite passer un bon moment. Aussi, tout le discours préfaciel et critique, en garantissant la moralité de l'entreprise, est là pour lui donner bonne conscience. En effet, "le plaisir de la Comédie naît d'une *secrète* approbation du vice", écrit Nicole: si le vice est montré trop crûment, les barrières du surmoi se dressent et empêche la pure jouissance; mais s'il est montré discrètement, amendé, "maquillé", notre méfiance est désormais, et nous pouvons alors être les complices de cette représentation — avec une mauvaise foi plus ou moins inconsciente. La stratégie est toujours la même: il faut rendre le vice soit présentable, pour empêcher que le lecteur ne prenne conscience du piège dans lequel il tombe. La théorie moralisante est indispensable à la purification du théâtre, qui n'est qu'une gigantesque supercherie.

Faut-il croire à la sincérité de Nicole et de Conti, lorsqu'ils prétendent faire abstraction de tout l'édifice théorique justifiant le théâtre? Il semble au contraire qu'ils touchent précisément le point fragile sur lequel repose toute l'argumentation des classiques, en faisant reposer leurs attaques sur la notion de passion, et en démontrant l'incompatibilité radicale de la passion identifiée au plaisir et de la morale.

⁷⁷ Pierre Nicole, *Traité, op. cit.*, p. 40.

2) Une mise en cause explicite de la doctrine classique

De leur côté, Lamy et Bossuet, dont les argumentaires sont proches de ceux de Nicole et Conti, ne dissimulent pas leur intention de mettre à mal l'édifice conceptuel des classiques:

Vous dites [Bossuet répond au père Caffaro] que ces représentations des passions agréables, "et les paroles de passions, dont on se sert dans la comédie", ne les excitent qu'indirectement, "par hasard et par accident", comme vous parlez. Mais au contraire, il n'y a rien de plus direct, de plus essentiel, de plus naturel à ces pièces. [...] Le premier principe sur lequel agissent les poètes tragiques et comiques, c'est qu'il faut intéresser le spectateur; et si l'auteur ou l'acteur d'une tragédie ne le sait pas émouvoir et le transporter de la passion qu'il veut exprimer, où tombe-t-il, si ce n'est dans le froid, dans l'ennuyeux, dans le ridicule, selon les règles des maîtres de l'art ?⁷⁸

Ce passage de Bossuet trahit une fréquentation assidue des poétiques, qui font de la passion un enjeu majeur. De même, Lamy propose une déconstruction de l'arsenal des règles classiques, en montrant à la fois leur efficacité et leur perversité foncière⁷⁹.

Le théâtre, et plus généralement la "poésie" au sens large sont donc condamnés dans la mesure où ils entraînent une démission de la raison et une excitation des mauvaises passions.

3) Au-delà du principe de plaisir: renaissance d'une réflexion sur le Beau

Mais cette vision sombre de la poésie dramatique ne renvoie pas à une haine de toute forme de littérature. Les Messieurs étaient trop cultivés pour cela. Arnauld appréciait beaucoup *Phèdre* et *Esther*, Nicole a traduit Virgile, M. de Sacy, confesseur de Port-Royal, a traduit Térence. On dit même que Bossuet assistait en secret à des représentations théâtrales... Les rigoristes seraient-ils coupables d'inconséquence?

Les augustiniens s'en prennent à une certaine conception de la

⁷⁸ Jacques-Bénigne Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie*, [1694], ed. Augustin Gazier, Paris, Belin, 1881, p. 29.

⁷⁹ Voir D.E.A.

Tony Gheeraert

littérature, à un certain rapport à l'œuvre, plutôt qu'ils n'attaquent la poésie ou même la fiction. Nicole, dans la *Dissertatio de vera pulchritudine*, préface latine à un recueil d'épigrammes composé en 1659, et Lamy, dans les *Nouvelles réflexions*, vont proposer une théorie de la littérature dans laquelle la passion n'aurait aucune place. Pascal a laissé quelques fragments sur la "vraie beauté" qui laissent voir qu'il ne se jugeait pas indigne d'une brève mais riche méditation sur le Beau.

Nicole propose d'ériger la raison en critère de jugement des ouvrages littéraires:

(Nicole) Presque personne ne consulte la raison et ne juge des choses d'après des principes vrais et certains [...]. C'est ce qui fait qu'il y a très peu de personnes qui se soient mises en peine d'élaborer et d'étudier avec soin l'idée de la vraie beauté [...] mais dès qu'un objet caresse l'âme de je ne sais quelle volupté, on déclare aussitôt qu'il est beau. [...] Il faut donc [...] se rapprocher de la lumière de la raison, qui est une, certaine et simple, et avec son aide rechercher l'idée vraie et authentique de la beauté.

Ce texte remet en question le grand postulat des classiques, selon lequel le but de l'œuvre est le plaisir, "l'agrément": ni le "plaire et toucher" de Racine, ni le "plaire et instruire" ne sont plus ici de saison. Nicole substitue à l'hédonisme une véritable réflexion esthétique sur le Beau. Pour cela, il applique à l'esthétique la "méthode" cartésienne. Nous sommes aux antipodes de "la courte fureur" de La Mesnardière, tout autant que du "flux et reflux" de la passion que le père Rapin proposait pour décrire l'effet produit par la tragédie.

Vingt ans plus tard, le père Lamy propose une véritable stratégie de lecture qui permette d'échapper aux pièges tendus par le poème. Descartes souhaitait que l'homme se rende "comme maître et possesseur de la nature": Lamy recommande aux étudiants de se rendre comme maître et possesseur du texte. A la jouissance du texte (*frui*), il enjoint de substituer un *uti* raisonnable. Alors que les poètes tentent de bâtir une œuvre ensorcelante impliquant la dépossession de soi et la fusion du lecteur avec ce qu'il lit (l'identification), Lamy plaide pour le rétablissement de frontières infranchissables entre l'œuvre et son public, grâce à une lecture distanciée sous le contrôle de la raison, qui tient le texte sous bonne garde:

S'ils [les pédagogues] louent, par exemple, la peinture que fait Virgile dans son quatrième livre des transports de Didon, ils doivent faire remarquer que ce n'est pas cette reine qu'ils estiment: qu'au contraire ils en ont du mépris, et que jamais une Dame sage et honnête ne tombe dans de semblables malheurs, parce qu'elle a soin de tenir son cœur fermé à

tous les sentiments et à tous les mouvements qui ont des suites funestes. [...] Il est bon que les maîtres fassent remarquer ces endroits aux jeunes gens, pour les accoutumer à bien juger ce qu'ils lisent.⁸⁰

La grande poésie profane, celle des Tragiques et de Virgile, est ainsi devenue inoffensive: même la littérature de fiction, souvent condamnée par ces moralistes volontiers platoniciens, trouve ici son salut. Au spectateur passif, Lamy et Nicole substituent un lecteur actif et conquérant, armé pour résister aux sortilèges des poètes. Cette attitude volontaire de distanciation permettra la lecture critique et intelligente des poèmes et des pièces de théâtre. Ce rapport à l'œuvre littéraire, anti-baroque et anti-émotionnel, est caractéristique des augustiniens cartésiens, qui se méfiaient des premiers mouvements de notre âme corrompue. Peut-être assistons-nous à un moment de passage: le passage d'une littérature orale et spectaculaire à une littérature écrite; et la renaissance d'une réflexion sur le Beau, que le XVII^e siècle avait négligée. Bien sûr, la *représentation* dramatique ne sera jamais acceptée.

CONCLUSION

1) Métamorphoses d'un vieux débat

Jonas Barish⁸¹ estime que le préjugé anti-théâtral en Occident repose sur une constante, depuis Platon jusqu'à nos jours: la peur du fluide et du mouvement, l'aspiration à la stabilité et au repos. Il est vrai que les arguments des augustiniens, et d'Augustin lui-même, reprennent des thèses platoniciennes, en particulier de la *République* (livres III et X). Mais la critique des moralistes du XVII^e siècle n'est pas intemporelle: elle se fonde sur une compréhension précise de la doctrine contemporaine de la tragédie. De plus, l'anthropologie augustinienne fonctionne certes comme un vecteur du vieux fond platonicien, mais aussi comme un filtre du platonisme infléchi dans le sens d'une conception chrétienne de l'homme. Leur vision du monde rend ces moralistes particulièrement sensibles à la réalité et à la complexité du tragique, noyau d'ombre et de nuit vers lequel la tragédie fait signe, et que les théoriciens traitent parfois avec légèreté.

2) Une esthétique du spectateur

⁸⁰ Bernard Lamy, *op. cit.*, p. 225-226.

⁸¹ *The Anti-theatrical prejudice*, Berkeley et London, University of California Press, 1981.

Tony Gheeraert

On a beaucoup insisté sur la peinture des passions dans la littérature classique, mais en restant le plus souvent au niveau d'une *représentation* extérieure: or, dans l'esprit des théoriciens, la passion est d'abord conçue comme une *force* qu'il convient d'imprimer dans l'âme du spectateur. Lu comme esthétique du spectateur, le classicisme cesse d'être gouverné par les principes de l'ordre et de la raison, pour devenir l'art de la folie, de l'illusion et du trompe-l'œil. Le théâtre classique ne serait-il qu'une ultime et surprenante métamorphose de l'esthétique baroque⁸²?

En tous cas, c'est sous cet angle exclusivement passionnel que les augustiniens ont considéré le théâtre de leur temps, et c'est bien à ce *théâtre prétendu réformé* qu'ils s'en prennent. Ils reconnaissent avec les classiques que l'émotion esthétique se réduit à l'agitation de la passion hors de tout contrôle rationnel, mais s'empressent aussitôt de dénoncer la collusion impossible entre le *dulci* et l'*utile*.

3) Du plaisir au beau

Le point de départ de la querelle est exclusivement moral. Mais elle trouvent sa résolution et son dépassement sur le terrain de l'esthétique, dans la mesure où quelques détracteurs du théâtre particulièrement éclairés vont reposer le problème en des termes tous différents, abandonnant la notion de plaisir-passion au profit de celle de beau rationnel. Il est possible que cette réflexion marque une étape dans l'histoire de l'esthétique moderne et ouvre la voie aux grandes synthèses sur le Beau du XVIII^e siècle.

⁸² Cette interprétation s'inscrirait ainsi dans la perspective ouverte par Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque en Europe et en France*, Paris, P.U.F., 1995.