

## Susciter et/ou modérer les passions : le débat sur la *catharsis* (1550-1630)

Enrica Zanin (Université de Strasbourg, IUF)

Quand les premiers humanistes, en découvrant la *Poétique*, y ont cherché une définition des effets du spectacle, ils ont dû être surpris, voire déçus, par l'ambiguïté des mots d'Aristote : « En représentant la pitié (*eleos*) et la frayeur (*fobos*), [la représentation] réalise une épuration (*catharsis*) de ce genre d'émotions »<sup>1</sup>.

À une première lecture, ce texte dit bien que le spectacle tragique suscite des émotions, mais une étude plus approfondie appelle nombre de questions, qui affleurent dans les commentaires de la Renaissance, et qui résistent souvent dans les analyses modernes<sup>2</sup> en suscitant un débat intense, que nous chercherons à analyser.

Première question : que fait la tragédie ? Pour certains traducteurs, comme Bernardo Segni, la tragédie opère une « purgation » des affects<sup>3</sup>, pour d'autres

---

<sup>1</sup> ARISTOTE, *Poétique*, éd. Roselyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT, Paris, Seuil, 1980, chap. 6, p. 53 [40b25].

<sup>2</sup> La *catharsis* a été largement étudiée par la critique, voir notamment : Stephen HALLIWELL, *Aristotle's Poetics*, Londres, Duckworth, 1986, p. 350 et suivantes ; Jean-Charles DARMON, dir., *Littérature et thérapeutique des passions : la catharsis en question*, Paris, Hermann, 2011. Voir aussi : Amélie OKSENBERG RORTY, *Essay on Aristotle's Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1992 ; Elisabeth S. BELFIORE, *Tragic Pleasure: Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton, Princeton University Press, 1992 ; Gregory Michael SIFAKIS, *Aristotle on the Function of Tragic Poetry*, Crète, Crete University Press, 2001. Une partie des réflexions contenues dans cet article a été publiée dans Enrica ZANIN, « catharsis », in Véronique LOCHERT, Marc VUILLERMOZ, Enrica ZANIN, dir., *Le Théâtre au miroir des langues*, Genève, Droz, 2019, p. 593-602.

<sup>3</sup> «*Espurgazione degli affetti non per via di narratione, ma per via di misericordia e di timore*» ; « La purgation des affects non par la narration, mais par la miséricorde et la crainte » (notre traduction), Bernardo SEGNI, *Rettorica e Poetica d'Aristotile tradotte di greco in lingua vulgare*, Florence, Torrentino, 1549, p. 171.

commentateurs, comme La Mesnardière, elle « sert à modérer » les passions<sup>4</sup>, ou bien encore, d'après Pinciano, elle réalise une « purification » des esprits<sup>5</sup>. Or, le choix de ces termes, pour traduire *catharsis*, n'est pas anodin : « purgation » laisse entendre que l'action de la tragédie est physiologique, alors que si la tragédie opère une « modération » ou une « purification », son action se situe sur le plan de la morale.

Le texte de la *Poétique* soulève une deuxième question : sur quelles passions agit la tragédie ? On a du mal à comprendre ce qu'entend Aristote par « ce genre d'émotions », ainsi qu'à définir le lien entre ces émotions, la frayeur et la pitié. Les théoriciens renaissants proposent deux interprétations : d'après Maggi et La Mesnardière, la représentation de la frayeur et de la pitié vient purifier la frayeur et la pitié des spectateurs, d'après Castelvetro et Pinciano, elle purifie les autres passions, comme la colère, l'avarice, la luxure. Antonio Riccoboni, dans son traité de 1585, reprend ces deux positions, sans savoir trancher pour l'une ou pour l'autre<sup>6</sup>.

Une troisième question, plus fondamentale encore, concerne le processus cathartique : comment est-il possible que, en éveillant les passions, on parvienne à les modérer, purger, purifier ?

---

<sup>4</sup> « Par l'imitation réelle des malheurs et des souffrances, [la représentation] produit par elle-même la Terreur et la Pitié, et qui sert à modérer ces deux mouvements de l'âme », Jules Pilet de LA MESNARDIÈRE, *La Poétique*, Paris, Sommaille, 1634, p. 8.

<sup>5</sup> « Para limpiar los animos de perturbaciones, por medio de misericordia y miedo » ; « afin de purifier les esprits des troubles, par la crainte et la pitié » (notre traduction) Alonso LOPEZ PINCIANO, *Philosophía antigua poética*, Madrid, Th. Junti, 1596, p. 332.

<sup>6</sup> « Praeterea vero ambigit Madius, quomodo per misericordiam et metum ipsa misericordia et ipse metus perpurgetur; et quoniam idem a se ipso non destruitur, intelligendum esse existimat, per misericordiam et metum alias perpurgari perturbationes, ut iram, cui depulsae succedit mansuetudo, et avaritiam qui expulsae succedit liberalitas, et luxuriam, cui dejecte succedit modestia et temperantia » ; « En vérité Maggi intervient dans la discussion sur comment par la miséricorde et la peur cette même miséricorde et cette peur seraient purgées ; et puisque le même ne détruit pas le même, il affirme qu'il faut comprendre que par la miséricorde et la peur sont purgées d'autres perturbations, comme la colère, qui évacuée laisse place à la mansuétude, et l'avarice qui expulsée laisse place à la libéralité, et la luxure, qui chassée laisse place à la modestie et à la tempérance » (notre traduction), Antonio RICCOBONI, *Poeticam Aristotelis per paraphrasim explicans et nonnullas Ludovici Castelvetrii captiones refellens*, Vicence, apud Perinum Bibliopolam, et Georgium Grecum socios, 1585, p. 30. Dans la suite du texte il propose une large exposition de la *catharsis*.

Ces questions ne trouvent pas de réponse définitive, et pourtant, au moment de l'essor moderne du théâtre, il paraît absolument crucial d'y répondre. C'est que la compréhension des passions suscitées par la scène définit la place et la légitimité du théâtre dans la cité : si l'action du théâtre sur les citoyens est mauvaise, il est nécessaire de bannir à tout prix les représentations publiques. Le débat sur la *catharsis* n'est pas seulement d'ordre poétique, mais son enjeu est d'abord politique. Nombreux sont en effet les censeurs qui reprennent à leur compte les critiques platonicienne<sup>7</sup> et augustinienne<sup>8</sup> des passions du théâtre pour en appeler à l'abolition pure et simple des spectacles<sup>9</sup>. Ils considèrent que les passions sont mauvaises, car elles entravent la volonté et l'entendement et briment la liberté du sujet ; ils affirment que l'action du théâtre est néfaste, car la représentation suscite les passions du public, sans lui apprendre à les contrôler ou à les moraliser<sup>10</sup>.

Si les poéticiens cherchent à expliquer la mécanique des passions au théâtre, c'est (aussi) pour répondre à ces critiques et pour légitimer le spectacle et les émotions qu'il suscite. C'est ainsi que Segni, Castelvetro et Riccoboni<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> « Et à l'égard des choses de l'amour, de la passion et de tout ce qui dans l'âme touche au désir, à la peine et au plaisir qui accompagnent, disons-nous, l'ensemble de notre activité, n'est-ce pas ici encore le même argument ? C'est l'imitation poétique qui produit en nous les effets de cette nature. Elle nourrit toutes ces choses en les irriguant, alors qu'il faudrait les assécher ; elle les installe de façon à nous diriger, alors qu'il faudrait les soumettre, pour que nous devenions meilleurs et plus heureux, et non pires et misérables », PLATON, *La République*, livre X, trad. Georges LEROUX, Paris, GF-Flammarion, 2004, p. 500 [606d].

<sup>8</sup> « J'étais alors si misérable que j'aimais à être touché de quelque douleur et en cherchais les sujets, n'y ayant aucunes actions des Comédiens 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 », AUGUSTIN, *Confessions*, III, 3, trad. d'Arnauld D'ANDILLY (1649), éd. Philippe SELLIER, Gallimard, 1993, p. 92.

<sup>9</sup> Voir par exemple : « Il est donc vrai que le but de la Comédie est d'émouvoir les passions, comme ceux qui ont écrit de la poétique en demeurent d'accord : et au contraire, tout le but de la Religion Chrétienne est de les calmer, de les abattre et de les détruire autant qu'on le peut en cette vie », Armand BOURBON DE CONTI, *Traité de la comédie et des spectacles*, Paris, Billaine, 1667, p. 45-46, accessible sur le site [obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/haine-theatre](http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/haine-theatre).

<sup>10</sup> Voir Emilio COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, (1904), rééd. José Luis SUÁREZ GARCÍA, Grenade, Universidad de Granada, 1997 ; Ferdinando TAVIANI et Ferruccio MAROTTI, éd., *La commedia dell'arte et la società barocca*, t. 1., Rome, Bulzoni, 1969 ; Clotilde THOURET, *Le Théâtre réinventé, la défense de la scène dans l'Europe de la première modernité*, présenté en vue de l'obtention de l'Habilitation à Diriger des Recherches, Université de Paris-Sorbonne, 2015 ; et plus largement les travaux effectués dans le cadre du projet *La Haine du Théâtre*, dirigé par François Lecerclé et Clotilde Thouret.

<sup>11</sup> « *La purgazione d'Aristotele, come si debba intendere, questo ha difficoltà non piccola, e non è dubbio che secondo lui la tragedia ci empie di passioni de queste due, di misericordia e di timore. Questo è il primo fine e*

s'appliquent à défendre la *catharsis* et affirment que le spectacle tragique est salutaire, car il ne se limite pas à susciter les passions, mais permet aussi de les « purger ». Pourtant, le caractère contradictoire de cette explication n'échappe pas à la critique : comment est-il possible que le théâtre puisse à la fois éveiller et modérer les passions ? Pour Saint-Évremond, cette tâche est paradoxale et impossible :

Aristote [a établi] une certaine purgation que personne jusqu'ici n'a entendue, et qu'il n'a pas bien comprise lui-même, à mon jugement : car y a-t-il rien de si ridicule que de former une science qui donne sûrement la maladie, pour en établir une autre qui travaille incertainement à la guérison ? Que de mettre la perturbation dans une âme, pour tâcher après de la calmer par les réflexions qu'on lui fait faire sur les honteux états où elle s'est trouvée ?<sup>12</sup>

La critique de Saint-Évremond paraît légitime : la *catharsis* semble impliquer une contradiction qu'il est difficile de justifier. Plus tard, d'autres conceptions du théâtre et de ses effets permettront de sortir de cette impasse théorique. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la théorie du plaisir esthétique concilie émotions et purgation, car si le spectacle suscite les passions, le caractère fictif de la représentation vient les modérer et les mettre à distance<sup>13</sup> ; au début du XX<sup>e</sup> siècle, la psychanalyse

---

*in questo con Platone conviene. Ma non si ferma e ne trova un altro più in là, il quale è la purgazione degli affetti mediante que' due; e questo è l'ultimo fine », « Comment comprendre la purgation selon Aristote n'est pas une mince affaire : il est certain que, d'après lui, la tragédie nous emplit de passions et notamment de ces deux : la crainte et la pitié. C'est là sa finalité première, et Platon en convient. Mais Aristote ne s'arrête pas là, et trouve une autre fin à la tragédie, qui consiste à purger les affects par ces deux passions, et c'est là sa fin ultime » (nous traduisons), Agnolo SEGNI, *Lezioni intorno alla poesia* (1573), in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, vol. 3, éd. Bernard WEINBERG, Bari, Laterza, 1972, p. 5-100, p. 76. Voir aussi Ludovico CASTELVETRO, *Poetica volgarizzata e sposta* (1570), éd. Walter ROMANI, Rome-Bari, Laterza, 1978, p. 77 *et passim* ; Antonio RICCOBONI, *Poeticam Aristotelis per paraphrasim explicans, op. cit.*, p. 31.*

<sup>12</sup> « De la tragédie ancienne et moderne » (1672), in Charles de SAINT-ÉVREMOND, *Œuvres mêlées*, éd. Luigi DE NARDIS, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1966, p. 189-190.

<sup>13</sup> Bernard Le BOUYER DE FONTENELLE, *Réflexions sur la poétique* (1742), in *Œuvres complètes*, Paris, Fayard, 1989, p. 133 ; David HUME, *Essais esthétiques* (1755), trad. Renée BOUVERESSE, Paris, GF-Flammarion, 2000, p. 113-118 ; Charles BATTEUX, *Premier Mémoire sur la Poétique d'Aristote* (1771), s. l., s. n., 1778, p. 57.

considère les passions théâtrales comme « thérapeutiques » et valorise la *catharsis* comme moyen de rejouer et d'évacuer la scène traumatique<sup>14</sup>. Mais, au moment de l'essor du théâtre, ces explications sont impossibles : le désir de susciter les passions paraît foncièrement opposé aux stratégies qui permettraient de les dominer. Pour les concilier, les théoriciens choisissent d'emprunter une autre voie : ils s'efforcent de moraliser les effets du théâtre.

### Moraliser les passions : le mot des théoriciens

Les théoriciens s'appliquent à démontrer que si le théâtre soulève les passions, c'est pour les moraliser. Stephen Halliwell, dans son essai sur la *Poétique*<sup>15</sup>, propose une typologie des interprétations de la *catharsis* qui permet de distinguer et de comprendre les analyses des commentateurs renaissants. Pour Robortello, la représentation des passions au théâtre est utile, car elle fortifie le spectateur :

Si quelqu'un me demande quelle est la doctrine d'Aristote sur la tragédie, je réponds qu'il estime que ces déclamations et spectacles purgent (*purgari*) de deux passions, à savoir la crainte et la pitié (*commiserationem et metum*). Lorsque les hommes assistent à ces déclamations, où ils entendent et ils voient des personnes qui parlent et qui font des choses qui se rapprochent beaucoup de la vérité, ils s'habituent à souffrir, à craindre et à avoir pitié (*assuescunt dolere, timere, commiserari*), de telle sorte que si quelque chose survient dans la vraie vie, ils souffrent moins et ont moins peur (*minus doleant, et timeant*)<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Voir Jakob BERNAYS (1858) cité dans Matthias LUSERKE, dir., *Die aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung in 19. und 20. Jahrhundert*, Hildesheim, Georg Olms, 1991, p. 362 (et plus largement tout ce volume) ; Sigmund FREUD, *Du mécanisme psychique des phénomènes hystériques* (1893), trad. Janine ALTOUNIAN et al., in *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Puf, 1989, p. 198 ; voir aussi les influences que cette théorie exerce sur le théâtre : Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double* (1935), in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 520-52 ; plus récemment, Edward BOND, *L'Énergie du sens*, vol. 2, *Poèmes essais*, éd. Jérôme HANKINS, trad. Georges BAS, Séverine MAGOIS et Jérôme HANKINS, Montpellier, Climats, 1998, p. 33.

<sup>15</sup> Stephen HALLIWELL, *Aristotle's Poetics*, Londres, Duckworth, 1986, p. 350 et suivantes.

<sup>16</sup> « *Quod si quis roget, qualis sit Aristotelis sententia de tragoedia. Respondeo, existimare illum, eius recitatione, et inspectione purgari perturbationes has duas, commiserationem et metum. Dum enim homines*

Le spectacle tragique « purge » la crainte et la pitié des spectateurs, parce que, en regardant l'imitation vraisemblable d'actions qui suscitent la pitié et la crainte, on s'habitue à avoir peur et à éprouver de la pitié, dans un contexte réglé et fictif. Le théâtre fonctionne dès lors comme une thérapie homéopathique (Halliwell), ou comme une salle d'entraînement : on s'exerce à pâtir, ou encore, on absorbe les passions à petites doses, pour que, le jour où l'on sera confronté aux passions dans la vie réelle, on sache mieux les maîtriser. Castelvetro<sup>17</sup> et Minturno<sup>18</sup> proposent une interprétation semblable des passions tragiques.

Pour Piccolomini, en revanche, la représentation des passions permet de les modérer :

De grandes discussions entre les commentateurs de la *Poétique* d'Aristote et d'autres savants qui l'étudient sont nées au sujet de ces mots d'Aristote en cette particule, où il dit que la tragédie, par la crainte (*timore*) et la compassion (*compassione*) doit purger et libérer (*purgare e liberare*) les esprits d'affects et perturbations semblables [...]. En voyant les sorts néfastes et les accidents malheureux (*casi acerbi, infelici accidenti*) [...] nous apprenons à modérer nos espoirs (*a moderare le nostre speranze*), et en raison de la vanité que nous voyons en ces choses, nous modérons (*temperiamo*) aussi nos joies, en considérant qu'elles sont précaires, et nous mitigeons la douleur (*mitighiam il dolore*) dans les malheurs, en voyant que toute sorte d'homme est victime de malheurs<sup>19</sup>.

---

*intersunt recitationibus, audiuntque, et cernunt personas loquentes et agentes ea, quae multum accedunt ad veritatem ipsam: assuescunt dolere, timere, commiserari: quo sit, ut cum aliquid ipsis humanitus acciderit, minus doleant, et timeant: necesse est enim prorsus, ut qui nunquam indoluerit ob aliquam calamitatem vehementius postea doleat, siquid adversi praeter spem acciderit* », Francesco ROBORTELLO, *In Librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Florence, 1548, p. 53, notre traduction.

<sup>17</sup> Ludovico CASTELVETRO, *Poetica vulgarizzata e sposta*, op. cit., p. 360.

<sup>18</sup> Antonio MINTURNO, *L'arte poetica* (1564), Naples, Gennaro Muzio, 1725, p. 77.

<sup>19</sup> « *Grandi contrasti tra gli spositori della poetica di Aristotele, e tra molte dotte persone, che fanno studi in essa hanno recato le parole d'Aristotele in questa particella, quando dice che la tragedia, col mezzo del timore, e della compassione, ha da purgare, e da liberare gli animi da somiglianti così fatti affetti e perturbazioni. [...]. Vedendo noi gli acerbi casi, e gli infelici accidenti [...] veniamo in veder queste cose, a moderar le nostre speranze, e per la vanità, che veggiamo in esse, temperiamo ancor le alleghrezze, considerando in quanta fragilità sian poste, mitighiamo il dolor nei mali, vedendo quanto facilmente ogni*

La vue de situations qui suscitent la peur et la compassion vient modérer notre peur, notre douleur, mais aussi nos joies et nos espérances. Nous croyons être les seuls à souffrir, et que nos peines sont exceptionnelles. Le spectacle tragique nous montre le contraire : tous les hommes (même les puissants) sont victimes des malheurs, et toutes nos joies sont précaires. Dès lors, nous modérons nos passions : nous souffrons moins, car nous apprenons que le malheur est le lot de tous, et nous relativisons nos espoirs et nos joies, car nous savons qu'ils sont fragiles. Le spectacle des passions, d'après Piccolomini, propose une leçon morale : plutôt que de chercher passionnément à fuir le malheur et à réaliser nos espérances, il vaut mieux apprendre à moins souffrir et à moins espérer. Une vision semblable des passions est proposée par Vettori<sup>20</sup>.

Pour Corneille, enfin, la représentation des passions permet de corriger les passions :

[La *Poétique*] donne assez d'ouverture pour trouver la manière dont se fait la purgation des passions dans la tragédie. La pitié d'un malheur où nous voyons tomber nos semblables nous porte à la crainte d'un pareil pour nous ; cette crainte, au désir de l'éviter, et ce désir, à **purger, modérer, rectifier, et même déraciner** en nous la passion qui plonge à nos yeux dans ce malheur les personnes que nous plaignons, par cette raison commune, mais naturelle et indubitable, que pour éviter l'effet il faut retrancher la cause<sup>21</sup>.

Pour Corneille, le spectacle tragique est le lieu d'une pédagogie : la vue du malheur suscite la crainte et la pitié, la crainte et la pitié éveillent en nous le désir d'éviter le malheur, et pour éviter le malheur, nous comprenons qu'il est nécessaire d'éviter les passions. La démonstration de Corneille semble couler de source, mais implique une certaine vision des passions et de leurs effets. Pour que sa pédagogie

---

*sorte d'huomo a i mali sia sottoposto* », Alessandro PICCOLOMINI, *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele*, Venise, Guarisco, 1572, p. 102, notre traduction.

<sup>20</sup> Pietro VETTORI, *Commentarii in primum librum Aristotelis de Arte poetarum*, Florence, in officina Iuntarum, Bernardi Filiorum, 1560, p. 56.

<sup>21</sup> Pierre CORNEILLE, *Discours de la tragédie* (1660), in *Œuvres complètes*, vol. 3, éd. Georges COUTON, Paris, Gallimard, 1987, p. 143 (nous soulignons).

fonctionne, il faut supposer que les passions soient la seule cause des malheurs, et que le public qui assiste au spectacle désire être amendé par ce qu'il voit, c'est-à-dire, qu'il porte d'emblée un regard moral sur la scène.

Heinsius croit aussi que la représentation des passions enseigne à les modérer, mais propose une interprétation qui écarte les fragilités de la vision de Corneille :

Aristote affirme que, dans la mesure où la principale activité de cette Muse est d'exciter les passions, elle doit donc avoir pour fin de les réguler et de les remettre en ordre. Les passions qui lui sont propres sont au nombre de deux : la compassion et l'horreur (*misericordia et horror*), en suscitant ces deux passions dans l'âme, elle maîtrise leur montée graduelle, et les fait ainsi rentrer dans l'ordre. C'est là ce que Aristote appelle « l'amendement » (*expiationem*) des passions ou des émotions à moins que l'on ne préfère parler de « purgation » (*purgationem*)<sup>22</sup>.

Heinsius hésite entre « amendement » et « purgation » tout comme il associe une vision morale et une vision physiologique de la *catharsis*. Le spectacle permet de modérer et de réguler les passions, non parce qu'il propose une leçon au spectateur, comme le supposait Corneille, mais parce qu'il suscite les passions du spectateur dans un contexte contrôlé (le théâtre), en absence de danger réel, qu'il lui laisse ainsi le temps et l'aise de comprendre le mécanisme passionnel et donc d'apprendre à le maîtriser.

Les théoriciens proposent ainsi trois stratégies de moralisation : ils affirment que le spectacle des passions permet de les fortifier, les modérer ou les réguler. Ils adoptent ainsi le point de vue des détracteurs du théâtre, pour qui les passions sont problématiques, mais ils défendent le travail des dramaturges, en affirmant que la représentation des passions peut être bénéfique pour la cité. Leurs interprétations

---

<sup>22</sup> « *Sequitur usus Tragoediae et finis. In concitandis igitur affectibus cum maxime versetur haec Musa, finem ejus esse, hos ipsos ut temperet, iterumque componat Aristoteles existimat. Affectus proprii illius sunt duo : Misericordia, et Horror. Quos ut excitat in animo, ita sensim efferentes sese, deprimit, quemadmodum oportet, et in ordinem sic cogit. Quod affectuum proinde expiationem, sive perturbationum, Aristoteles vocavit, nisi quis purgationem malit* », Daniel HEINSIUS, *De Tragoedia constitutione* (1611), éd. et trad. Anne DUPRAT, Genève, Droz, 2001, p. 124-125.



sont pourtant fragiles et discutables. Si le théâtre nous habitue à souffrir, il nous rend aussi insensibles au malheur d'autrui et donc incapables de compassion et de charité, comme l'affirmera, plus tard, Rousseau<sup>23</sup>. Si le théâtre sert à modérer nos aspirations et nos espérances, il se réduit à une école de la résignation, et nous rend incapables de voir, par de-là le hasard et la fortune, la possibilité d'une philosophie et d'une providence<sup>24</sup>. Encore, la tragédie ne peut pas nous apprendre à corriger les passions, car elle ne représente pas seulement le malheur de personnages aux passions mauvaises, mais également la souffrance injuste de personnages bons, des martyrs et des saints<sup>25</sup>. Enfin, apprendre le mécanisme des passions paraît inutile et hypocrite, si l'on considère, comme le fait Pierre Nicole<sup>26</sup>, que de toute façon les passions sont mauvaises.

Les interprétations proposées par les théoriciens ne semblent donc pas résoudre la polémique sur la légitimité des passions au théâtre, qui affecte directement le travail des dramaturges, les appelle à répondre et à proposer une réflexion sur la *catharsis* au cœur même du spectacle.

### **La preuve par la scène : il est possible de susciter et d'éclairer les passions**

Clotilde Thouret<sup>27</sup> a admirablement montré que les pièces de théâtre participent à sa défense, comme le feront, plus tard, les spectateurs<sup>28</sup>. En adoptant la même démarche, je voudrais analyser trois pièces qui mettent en scène les passions du spectacle et en proposent une théorie implicite. Ces trois tragédies sont issues de traditions dramatiques différentes et n'ont aucun point en commun, si ce n'est qu'elles mettent en scène comment, très concrètement devant nos yeux, le spectacle suscite les passions, sans prétendre par la suite les fortifier, les modérer

<sup>23</sup> Jean-Jacques ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert sur son article « Genève »* (1758), éd. M. LAUNAY, Paris, GF-Flammarion, 1967, p. 78-79.

<sup>24</sup> Pour une analyse de ce débat, voir E. ZANIN, *Fins tragiques*, Genève, Droz, 2014, chapitre 6 et 7.

<sup>25</sup> Voir Anne TEULADE, *Le Saint en scène. Un personnage paradoxal*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012, p. 128 et suivantes.

<sup>26</sup> Pierre NICOLE, *Traité de la comédie* (1678), éd. Laurent THIROUIN, Paris, Champion, 1998, p. 41-43.

<sup>27</sup> Voir C. THOURET, *op. cit.*, chap. III, 3.

<sup>28</sup> Voir à ce sujet *Naissance de la critique dramatique*, Lise MICHEL et Claude BOURQUI, dir., *Littératures classiques*, 89, 2016.

ou les réguler. Au contraire, dans ces pièces, l'expression des passions est bonne parce qu'elle éclaire et permet au spectateur d'aller plus loin, et de comprendre ce qui, sans l'action des passions, serait resté inerte et obscur.

Une interprétation singulière et implicite de la *catharsis* est proposée dans *Hamlet* (1599-1602). La pièce dans la pièce (*the Mousetrap*) qui se joue à l'acte III, suggère une interprétation de la *catharsis*. L'épisode est très connu et très étudié par la critique<sup>29</sup>. Hamlet demande aux comédiens de jouer une pantomime qui représente le meurtre du roi par Claudius, pour faire en sorte que ce dernier reconnaisse et avoue son crime. Et effectivement, à la vue du spectacle, le roi Claudius se lève (*Ophelia: the king rises*), il interrompt le spectacle, il demande qu'on allume les lumières (*King Claudius: give me some light: away!*). Hamlet commente : le roi a été pris par l'émotion, il est effrayé (*frighted*), il est touché (*stricken*), il veut pleurer (*weep*)<sup>30</sup>. Et effectivement, à la suite du spectacle, le roi se retire en solitude, il confesse son crime et son désir de prier<sup>31</sup>. Pris de colère, il décide aussi qu'Hamlet quitte la cour. La vue d'un spectacle funeste, donc, suscite et exaspère les passions et ne semble nullement apte à les modérer. Mais la pièce montre aussi que, si Claudius est touché par le spectacle, c'est qu'il est déjà sous l'emprise de passions mauvaises. Les autres personnages du public ne comprennent pas les raisons qui poussent le roi à quitter la salle. La pièce montre donc que le spectacle des passions n'est mauvais que pour ceux qui sont déjà habités par des passions mauvaises, mais qu'il n'excite aucune passion néfaste chez les autres spectateurs. Tout le stratagème mis en place par Hamlet est fondé sur cette compréhension de la *catharsis*. Avant le début de la pièce, il dit au roi : « *your majesty and we that have free souls, it touches us not: let the galled jade wince, our withers are unwrung* »<sup>32</sup>. Le spectacle des passions fonctionne donc comme un révélateur, et

<sup>29</sup> Voir notamment C. THOURET, *op. cit.*, p. 264, et Ellen MACKAY, *Persecution, Plague and Fire*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2011, p. 47-66.

<sup>30</sup> Citations de la scène III, 2 de William SHAKESPEARE, *Hamlet*, trad. François MAGUIN, Paris, Gallimard, 1995, p. 240.

<sup>31</sup> William SHAKESPEARE, *Hamlet, op. cit.*, III, 3, v. 35-37, p. 258.

<sup>32</sup> « Votre Majesté, et nous qui avons l'âme libre, cela ne nous touche pas. C'est la rosse écorchée qui bronche : nous avons le garrot intact », *ibid.*, p. 238.

permet de distinguer les « *free souls* » (les âmes libres) des âmes coupables et vicieuses. Les premières ne sont pas atteintes par les passions (« *it touches us not* »), les secondes en sont blessées, et cette blessure révèle et stigmatise leur caractère mauvais.

Une autre interprétation de la *catharsis* est proposée par *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou (1647), où la mise en scène d'une pièce dans la pièce conduit à une compréhension particulière des passions suscitées par le spectacle<sup>33</sup>. Genest, un acteur, représente devant l'empereur le sort d'Adrian, qui devient chrétien et meurt martyr. En jouant le rôle d'Adrian, Genest éprouve des passions : il est plein d'« ardeur » (v. 1243), d'« amour » (v. 1245), son âme est remplie de « sensibles flammes » (v. 1276) et consommée par le « feu » (v. 1279). Ces émotions sont suscitées par le spectacle : Genest adhère au rôle qu'il joue et finit par éprouver réellement les passions de son personnage. En ce sens, il confirme toutes les critiques qui pèsent sur la *catharsis* : oui, le spectacle est le lieu où s'expriment les passions et où les spectateurs adhèrent aux passions des personnages, sans savoir les modérer, parce que si le spectacle est feint, les passions qu'il soulève sont réelles et affectent la vie publique des spectateurs. Genest, donc, éprouve les passions d'Adrian : il se convertit, il proclame sa foi, il est torturé et martyrisé. La tragédie de Rotrou montre bien que si le spectacle éveille les passions, il ne permet nullement de les modérer. Mais elle dit aussi que le spectacle peut susciter des passions qui sont bonnes et qui peuvent purger les passions mauvaises. En effet, Genest dit avoir été « purgé » (v. 1328) sur la scène : pendant qu'il représentait Adrian, une « céleste main » l'a purifié de ses forfaits. En jouant un homme touché par l'amour divin, Genest est réellement touché par l'amour et tout son être en est purifié. La purification rituelle semble ici coïncider avec la purgation théâtrale. Le discours de l'Église sur les sacrements est ici utilisé pour parler du pouvoir de la représentation : la mise en scène des passions est bonne, parce qu'elle peut donner

---

<sup>33</sup> Voir au sujet de Genest, Guillaume NAVAUD, *Persona. Le théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare*, Genève, Droz, 2011 ; C. THOURET, *op. cit.*, p. 143 et suivantes ; E. ZANIN, « L'anecdote de saint Genest : pour une hagiographie du théâtre », in *Anecdotes dramatiques*, François LECERCLE, éd., Paris, PUPS, 2012, p. 275-290.

à vivre des passions salutaires (l'amour, l'ardeur), mais aussi parce que, par l'expérience des passions, elle peut purifier, c'est-à-dire éclairer, révéler. C'est en effet par l'expérience des passions du spectacle que Genest découvre la « vérité » (v. 1225) et « corrige » son rôle (v. 1309). La *catharsis* est donc bonne, non parce qu'elle modère les passions, mais parce que, par les passions, elle amène un éclaircissement ou une révélation qui rend le spectateur meilleur.

Une troisième interprétation de la *catharsis* paraît dans l'unique tragédie du Tasse, *Il re Torrismondo* (1587). Dans la dédicace de la pièce à Vincenzo Gonzaga, Torquato Tasso oppose deux lectures de la tragédie : d'un côté certains pensent que la tragédie est une composition grave (*gravissimo componimento*), c'est-à-dire une composition sérieuse, au style élevé, qui cherche le profit du spectateur ; de l'autre certains croient que la tragédie est pleine de passions (*affettuosissimo*), c'est-à-dire qu'elle est faite pour le plaisir et ne propose aucun exemple profitable, mais, au contraire, qu'elle risque de nuire au public et notamment aux jeunes spectateurs (*a giovinetti*)<sup>34</sup>. Or, d'après le Tasse, sa tragédie est à la fois grave et pleine d'affects : elle peut donc susciter les passions, éveiller le plaisir, et par là-même, être profitable.

Dans son *Discorso del poema eroico* (1594), il explique que l'expression des passions peut conduire vers le bien. Puisque « l'amour est beau (*bellissimo*), comme le dit Phèdre, dans Platon »<sup>35</sup>, alors « si la tragédie est grave (*gravissima*), elle a besoin que sa grande sévérité soit tempérée par les douceurs de l'amour »<sup>36</sup>. Tasse affirme que les passions ne sont pas mauvaises par nature, mais qu'elles peuvent conduire vers le bien, car « l'amour n'est pas seulement une passion et un mouvement de l'appétit sensible, mais un *habitus* très noble de la volonté, comme

<sup>34</sup> Torquato TASSO, *Il re Torrismondo, tragedia* (1587), éd. Vercingetorige MARTGONE, Parme, Guanda, 1993, p. 3.

<sup>35</sup> « *Bellissimo è l'amore, come stimò Fedro presso Platone* », Torquato TASSO, *Discorsi del poema eroico, in Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* (1594), éd. Luigi POMA, trad. Françoise GRAZIANI, Bari, Laterza, 1964, p. 58-259, Paris, Aubier, 1997, p. 104, et trad. p. 193.

<sup>36</sup> « *Se gravissima è la tragedia, niun'altra avrebbe maggior bisogno che la sua soverchia severità fosse temperata con la piacevolezza d'amore* », *ibid.*, p. 105.

l'a dit saint Thomas. Dès lors, l'amour sera une passion digne de louange chez les héros »<sup>37</sup>.

Sa tragédie semble manifester cette conception des passions tragiques. Torrismondo est un héros moyen : il n'excelle ni dans la vertu ni dans le vice, il commet une faute et tombe dans le malheur. Sa faute est d'être amoureux d'Alvida, qui est destinée à son ami Germondo, et de s'unir à elle, pour apprendre ensuite qu'il n'a pas seulement trahi la foi de Germondo, mais qu'il a aussi commis l'inceste, car Alvida est sa propre sœur. Torrismondo n'est pas mauvais, mais il a été aveuglé par la passion, a commis une faute dont il n'est pas entièrement responsable et dont il ne mesure pas la portée. Torrismondo, accablé par le malheur, se suicide à la fin de la pièce.

Or le dénouement du Tasse ne vient pas corriger les passions, comme le voudrait Corneille : il ne s'agit pas de montrer un personnage qui tombe dans le malheur à cause de la passion, pour inviter le spectateur à modérer ses propres sentiments. Au contraire, il s'agit pour le Tasse de montrer comment les passions peuvent élever les personnages et les conduire vers le bien<sup>38</sup>. Torrismondo n'est pas seulement accablé par le malheur de la reconnaissance, mais il est aussi tiraillé par deux sentiments élevés et contradictoires : l'amour qu'il éprouve pour Alvida et l'amitié qui le lie à Germondo. Il ne peut pas aimer Alvida sans renoncer à son amitié pour Germondo ; il ne peut pas rester fidèle à son ami sans blesser l'objet de son amour. Le dénouement de la tragédie met ainsi entre parenthèses la rétribution des amants au profit de l'exaltation de leur amour et de l'amitié indéfectible de Germondo. Les amours de Torrismondo et Alvida dureront éternellement, car Germondo demande que les amants soient ensevelis ensemble<sup>39</sup>, et l'amitié de deux princes sera à l'origine

<sup>37</sup> « *Ma se l'amore e non solo una passione ed un movimento de l'appetito sensitivo, ma uno abito nobilissimo de la volontà, come volle san Tomaso, l'amore sarà più lodevole ne gli eroi* », *ibid.*, p. 106.

<sup>38</sup> « *Col Torrismondo si muta nella sostanza l'idea di tragedia : si compie una rivoluzione, secondo cui il motore stesso dell'azione tragica è il sentimento, la forza viscerale delle passioni, non più il disegno divino che ci sovrasta. Voglio dire che la novità sta nel fatto non che si dia valore al sentimento, ma che si faccia del sentimento il motore dell'azione, e in particolare della scelta che è il gesto fondamentale dell'etica, e della tragedia* », Paola MASTROCOLA, « Tasso e la teoria della tragedia », in Walter MORETTI et LUIGI PEPE, éd., *Torquato Tasso e l'Università.*, Florence, Olschki, 1997, p. 284.

<sup>39</sup> « *Perché questo è de' morti onore estremo, / Benché invitti re, famosi in arme, / Sia tomba l'Universo, e'l Cielo albergo* », *ibid.*, p. 222 et ensuite « *Germondo: Deh, quindi Torrismondo e quindi Alvida, / Quindi vera*

d'un règne de paix, car Germondo promet à la mère de Torrismondo de gouverner dans la paix<sup>40</sup>. Le spectacle des passions, pour le Tasse, n'est pas le lieu d'une modération des passions mais, bien au contraire, celui de l'exaltation des passions. Les passions sont véritablement un lieu de purification, parce que l'amour rend les personnages meilleurs. Le spectateur, au dénouement de la pièce, au lieu de déplorer le malheur des héros et d'apprendre à modérer (Piccolomini) ou à corriger (Corneille) ses passions, est appelé à admirer Torrismondo et Alvida, comme le font les autres personnages, qui reconnaissent la valeur de l'amour, en dépit du sort funeste des héros, et désirent, à leur tour, l'émuler.

### Éclaircir par les passions

Les théoriciens et les dramaturges de la première modernité ne semblent pas parvenir à dénouer le paradoxe de la *catharsis* : est-il possible que le spectacle tragique éveille et en même temps purifie ou modère les passions ? Il paraît difficile de répondre à cette question en moralisant la *catharsis*, parce qu'il est ardu de concilier d'un côté le plaisir du spectateur, de l'autre le souci de le moraliser et de réguler. En d'autres termes, on a du mal à imaginer un spectateur qui veuille à la fois éprouver des passions et qui cherche activement à les modérer et à les normaliser. La moralisation de la *catharsis* semble produire un double discours, que l'on retrouve dans la posture du censeur qui déplore l'immoralité des spectacles mais se précipite à la comédie, ou encore chez le spectateur hypocrite qui aime les passions du théâtre mais s'empresse aussitôt de les condamner. Or ce type de spectateur existe, du moins si l'on prend au sérieux les nombreux textes du XVII<sup>e</sup> siècle qui en dressent le portrait<sup>41</sup>.

---

*amicizia e quindi vero amore, / Fanno de gli occhi miei duo larghi fonti / D'amarissimo pianto, e 'l core albergo / D'infiniti sospiri », ibid., p. 236-237*

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Voir notamment le personnage de Climène dans *La Critique de l'École des Femmes* de Molière, ou encore les occurrences de « comédie » dans le dictionnaire de Furetière, étudiées dans l'article de E. ZANIN, « Les choses du théâtre dans les premiers dictionnaires italiens, français et espagnols », in Anne CAYUELA et Marc VUILLERMOZ, éd., *Les Mots et les Choses du théâtre*, Genève, Droz, 2017, p. 95-110.

Ce double discours est intenable dans les pièces de théâtre parce que le dispositif dramatique cherche explicitement à plaire au public. Dès lors, pour justifier leur démarche, les dramaturges doivent aller plus loin. C'est ainsi que l'on trouve dans les pièces une vision de la *catharsis* qui semble résoudre les impasses de la théorie. La *catharsis* y est présentée comme un révélateur, à la fois sur le plan moral, parce que la représentation pousse le spectateur à prendre conscience de la nature des passions qui l'habitent, et sur le plan politique, parce que la réaction du public permet de reconnaître ceux qui sont habités par des passions mauvaises. La *catharsis* est présentée dans les pièces comme le lieu d'un éclaircissement : par l'expérience des passions les spectateurs parviennent à une plus grande connaissance de la vérité et du bien. Cette lecture de la *catharsis* comme éclaircissement rappelle les interprétations récentes de philosophes comme Martha Nussbaum, qui défendent la valeur cognitive des émotions<sup>42</sup>. Car probablement, pour pouvoir concilier souci éthique et plaisir du spectacle, il est nécessaire de penser que l'expérience des passions, par le plaisir qu'elles suscitent, peut devenir le lieu d'une connaissance.

---

<sup>42</sup> « Nous pouvons affirmer sans hésitation que le sens de « éclaircir » (*clearing up*) et de « clarification » (*clarification*) est l'un des sens les plus appropriés et des plus importants pour définir la *catharsis*, même dans un contexte médical et rituel. [...] Je considère ainsi que la tragédie contribue au travail humain d'auto-compréhension (*human self-understanding*), justement par l'exploration de ce qui suscite la pitié et la peur. La tragédie mène ce travail d'exploration en nous poussant à réagir par ces mêmes émotions. En effets, ces réponses émotionnelles font partie de la reconnaissance et de la compréhension des conditions et des limites contingentes de nos aspirations au bonheur. [...] *catharsis* ne signifie pas « clarification intellectuelle », mais simplement « clarification ». Pour Aristote en effet, la clarification a lieu par la réponse émotionnelle, tout comme, dans *Antigone*, l'apprentissage de Créon se fait par la souffrance qu'il éprouve suite à la mort de son fils. De même, quand nous regardons un personnage tragique, ce ne sont pas nos pensées, mais notre réponse émotionnelle qui nous mène à la compréhension de ce que sont les valeurs. Les émotions peuvent parfois fausser le jugement, mais peuvent aussi, comme dans le cas de Créon, nous faire accéder à un niveau plus vrai et plus profond de nous-mêmes, à des valeurs et à des engagements qui ont été dissimulés derrière le mur défensif de l'ambition ou de la rationalisation », Martha C. NUSSBAUM, *The Fragility of Goodness, Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 390-391, notre traduction.