

**LA *CATHARSIS* TRAGIQUE :
ÉVOLUTION D'UNE NOTION
DES ORIGINES AU CLASSICISME**

Philippe Simard

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de doctorat en Lettres françaises

Département des lettres françaises
Faculté des Arts
Université d'Ottawa

© Philippe Simard, Ottawa, Canada, 2007



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-49410-3
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-49410-3

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTCTORALES



uOttawa
L'Université canadienne
Canada's university

FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

Philippe Simard

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

Ph.D. (Lettres françaises)

GRADE / DEGREE

Département des lettres françaises

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

La Catharsis tragique : évolution d'une notion des origines au classicisme

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Dominique Lafon

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

Benoît Bolduc

Michel Fournier

Pierre Berthiaume

Pierre Kunstmann

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

Table des matières

Résumé de la thèse	v
Remerciements	vii
Abréviations	viii

INTRODUCTION	1
---------------------	----------

Première partie

LA CATHARSIS ou L'EFFET PSYCHAGOGIQUE DE LA TRAGÉDIE

Chapitre 1 – Tragédie grecque et *catharsis* : débats théorique et dramaturgique

A. <i>CATHARSIS, MIMÉISIS ET POLIS</i>	16
B. <i>CATHARSIS ET RHÉTORIQUE</i>	30
C. LA <i>CATHARSIS</i> : FONDEMENTS CULTURELS ET SPECTACULAIRES	40

Chapitre II – Les trois dimensions de la *catharsis* : interprétations modernes (XVI^e-XX^e siècle)

A. L'INTERPRÉTATION MORALE	66
B. L'APPORT DE LA PSYCHOLOGIE	76
C. L'APPORT DE LA PHILOGIE	83

Deuxième partie

DU MYSTÈRE À LA TRAGÉDIE ou LA NAISSANCE D'UN THÉÂTRE DE L'INDIVIDU

Chapitre I – L'héritage poétique du mystère, de l'édification à la cruauté

- | | |
|--|-----|
| A. LE MYSTÈRE : PLAISIR ET DÉVOTION | 102 |
| B. <i>CATHARSIS</i> ET VIOLENCE SCÉNIQUE | 116 |

Chapitre II – La tragédie aux XVI^e et XVII^e siècles : vers une atténuation de l'effet cathartique

- | | |
|---|-----|
| A. TRAGÉDIE HUMANISTE ET MONARCHIE :
REPRÉSENTATION ET POLITIQUE | 137 |
| B. LA CENSURE PAR LES RÈGLES | 154 |
| C. TRAGÉDIE OPTIMISTE : FOI ET LOGIQUE | 161 |

Troisième partie

LA REDÉFINITION DE LA *CATHARSIS* ou DE LA TRAGI-COMÉDIE À LA TRAGÉDIE PATHÉTIQUE

Chapitre I – Le théâtre comme révélateur du monde

- | | |
|--|-----|
| A. LE MÉTATHÉÂTRE SUR LA SCÈNE ÉLISABÉTHAINE
(1590-1600) | 180 |
| B. LA « TRAGÉDIE AU CHÂTEAU » :
LA <i>CATHARSIS</i> RÉFUTÉE | 192 |

Chapitre II – Le théâtre comme révélateur du théâtre

- | | |
|---|-----|
| A. APOLOGIE ET CRITIQUE DE L'ILLUSION
SUR LA SCÈNE FRANÇAISE (1635-1650) | 211 |
| B. LA <i>CATHARSIS</i> COMME UTOPIE | 226 |

Chapitre III – De la purgation à l'excitation des passions : l'effet de la tragédie classique

- | | |
|--|-----|
| A. VERS UNE TRAGÉDIE PATHÉTIQUE | 235 |
| B. CRAINTE ET PITIÉ DANS LA TRAGÉDIE CLASSIQUE | 245 |
| C. « EXCITER LES PASSIONS » : L'ANTI- <i>CATHARSIS</i> | 256 |

CONCLUSION 268

Bibliographie 285

RÉSUMÉ

La notion de *catharsis* est, depuis la renaissance de la tragédie au XVI^e siècle, au centre du discours sur l'effet du théâtre. Élaborée dans l'Antiquité par les sophistes grecs, elle a été intégrée dans la théorie dramaturgique par Aristote qui, dans la *Poétique*, en fait l'axe fondamental de la tragédie.

La notion de *catharsis*, en mettant en lumière la figure du spectateur, engage une théorie de la réception au théâtre : à ce titre, elle a permis à la dramaturgie émergente des XVI^e et XVII^e siècles de justifier l'existence et la pratique d'un genre fondé sur la mise en scène du mal et de la violence, en lui attribuant une vertu purificatrice ou purgative.

Par ailleurs, la notion de *catharsis*, en délimitant et en définissant les paramètres de l'expérience tragique, est à l'origine de la réflexion esthétique et poétique qui amènera progressivement la dramaturgie du XVII^e siècle à se libérer des normes morales et philosophiques du théâtre humaniste.

Or, cette évolution théorique et dramaturgique se donne d'abord à lire dans le *texte* des tragédies, suivant le principe que l'écriture dramatique, à travers les procédés de la rhétorique théâtrale, informe et détermine les modalités de la réception par le spectateur, et fixe par le fait même les bases du processus de la *catharsis*.

Le développement de la dramaturgie baroque, et l'émergence de la métathéâtralité qui en illustre et diffuse les principes théoriques, constitue l'étape clé de la reconfiguration de la représentation tragique au XVII^e siècle, suivant une interprétation de la fonction du théâtre qui la distingue définitivement de la poétique aristotélicienne et de ses fondements philosophiques.

L'abandon de la *catharsis* par les théoriciens du Classicisme constitue l'étape ultime d'une évolution qui a permis, d'une part, d'établir le spectateur comme figure centrale du théâtre, et qui a favorisé, d'autre part, la création d'une forme anti-cathartique de tragédie, entièrement vouée à la satisfaction des attentes spectaculaires du public, et fondée sur l'excitation de passions que le spectacle ne prétend plus purifier.

Merci à Ann, ma conjointe, complice et amie, pour son support indéfectible durant ces longues années de rédaction. Sans toi, je n'y serais jamais arrivé.

Merci à mon petit Gabriel, pour ses mimiques à la fois hilarantes et attendrissantes, qui m'ont plus d'une fois aidé à poursuivre mon travail.

Merci à Mme Dominique Lafon, pour ses judicieux conseils et ses colères propices. Votre aide me fut plus d'une fois salutaire et je vous en suis reconnaissant.

Merci à mes parents et amis pour leur soutien et leurs mots d'encouragement. Vous m'avez manqué.

ABRÉVIATIONS

Pour alléger le texte, les œuvres les plus fréquemment citées sont indiquées sous la forme abrégée suivante :

<i>P</i>	Aristote, <i>Poétique</i> ¹
<i>Rhét.</i>	Aristote, <i>Rhétorique</i>
<i>Pol.</i>	Aristote, <i>Politique</i>
<i>IC</i>	Corneille, <i>L'Illusion comique</i>
<i>ICEx</i>	Corneille, « Examen » de <i>L'Illusion comique</i>
<i>Rod.</i>	Corneille, <i>Rodogune</i>
<i>TD</i>	Corneille, <i>Trois Discours sur le poème dramatique</i>
<i>TD1</i>	Corneille, <i>Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique</i>
<i>TD2</i>	Corneille, <i>Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire</i>
<i>TD3</i>	Corneille, <i>Discours des trois unités, d'action, de jour, et de lieu</i>
<i>Agam.</i>	Eschyle, <i>Agamemnon</i>
<i>NT</i>	Nietzsche, <i>La Naissance de la tragédie</i>
<i>R</i>	Platon, <i>La République</i>
<i>Soph.</i>	Platon, <i>Le Sophiste</i>
<i>OCR</i>	Racine, <i>Œuvres complètes</i>
<i>And.</i>	Racine, <i>Andromaque</i>
<i>Phèd.</i>	Racine, <i>Phèdre</i>
<i>Aj.</i>	Sophocle, <i>Ajax</i>
<i>Phil.</i>	Sophocle, <i>Philoctète</i>
<i>Œd.</i>	Sophocle, <i>Œdipe Roi</i>
<i>Trach.</i>	Sophocle, <i>Les Trachiniennes</i>

¹ Pour les références complètes, voir la bibliographie.

INTRODUCTION

L'immense débat, soutenu dans d'innombrables livres, articles et opuscules, surtout en Allemagne, au sujet de ce qu'Aristote a voulu dire en employant les célèbres mots, au sixième chapitre de la *Poétique*, à savoir que la tragédie opère la purification des sentiments de pitié et de crainte, est l'une des disgrâces de l'intelligence humaine, un grotesque monument de stérilité.¹

John Morley, *Diderot*

Pourquoi la *catharsis*, cette insoluble énigme ? Parce que cette notion, élaborée aux origines même du théâtre pour en expliquer la nature et l'effet, et en justifier l'utilité publique, engage l'essentiel de cet art, soit le rapport entre les artisans de la représentation et le spectateur. Mais aussi parce que la notion cristallise l'efficacité inégalée de la tragédie dans la transmission des symboles qui fondent la culture, et qu'elle est donc essentielle à la compréhension du phénomène théâtral dans son ensemble, de ses principes comme de son fonctionnement.

La présente étude réactive la notion de *catharsis* au théâtre, en montrant que, parce qu'elle désigne une réalité consubstantielle à l'expérience tragique, elle constitue toujours un point de vue analytique pertinent. Même si les sciences modernes ont ajouté à la compréhension de la notion et du phénomène concret qu'elle désigne, il n'en demeure

¹ Cité dans F.L. Lucas, *Tragedy, Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics*, London, Hogarth Press, 1966 [1927], p. 35. Je traduis.

pas moins que la *catharsis* doit d'abord être envisagée là où elle révèle tout son pouvoir et sa complexité, soit dans la représentation tragique.

La *catharsis*, comme axe central de la tragédie, implique, sur les plans symbolique et politique, la vision de soi et du monde d'un peuple de spectateurs. Elle affirme, à la fois, le théâtre comme *espace de vérité* et la représentation comme *temps du chaos* ; elle considère aussi le spectacle tragique comme *expérience métaphysique* et donc comme événement signifiant, qui engage et éclaire le reste de l'existence comme le rapport de l'homme à l'univers.

Elle implique parallèlement, sur les plans poétique et esthétique, des procédés langagiers et dramatiques relevant de la *rhétorique théâtrale*, qui permettent d'orienter l'effet de la représentation dans le sens d'une transformation psychique et intellectuelle, ce qui sous-entend, d'une part, que le dramaturge prenne en considération le statut du spectateur (ses attentes, ses compétences analytiques, ses valeurs, ses idées, ses opinions, ses réactions antérieures, mais surtout son goût inné des *divertissements utiles*) ; et, d'autre part, que l'écriture dramatique s'appuie sur une conception du texte de la tragédie comme *partition* pouvant être réactivée et rejouée à l'infini, mais produisant systématiquement, du moins en théorie, le même effet.

Dès la Renaissance, la notion de *catharsis* a permis, suivant Aristote, de nommer et décrire l'*effet propre* de la tragédie sur le spectateur, et a servi d'assise philosophique au développement théorique et dramaturgique du théâtre à l'antique, en établissant notamment le statut du spectateur comme premier paramètre de l'écriture dramatique, et

en favorisant l'émergence d'une dramaturgie originale, adaptée au public contemporain, fonctionnant selon ses propres règles et suscitant ses propres effets.

Depuis le dernier quart du XX^e siècle, la question du spectateur et de son statut au théâtre a été largement étudiée.² On a voulu éclairer les circonstances de la réception face à des formes spectaculaires de plus en plus complexes et difficiles à appréhender, du moins suivant les normes traditionnelles de la dramaturgie d'inspiration aristotélicienne, parce que le discours y est généralement soumis à la *performance*. On s'est alors intéressé au spectateur comme *participant* au jeu théâtral et on a cherché à définir son rapport psychologique, intellectuel et moral à la représentation comme *événement spectaculaire*. Ainsi « l'émancipation de la scène par rapport au texte³ », nécessaire au développement de la *théâtralité*, a-t-elle permis d'enrichir la réflexion dramaturgique de tout le champ de la pratique scénique et chacun convient aujourd'hui qu'« on ne devrait jamais aborder la moindre question d'esthétique théâtrale sans s'installer auparavant, ne fût-ce que mentalement, face à la scène⁴ ».

Cependant, cette attention nouvelle accordée aux questions relatives à la mise en scène et au spectacle, a eu comme effet de dévaloriser progressivement le texte dramatique, devenu le symbole d'une tradition dramaturgique dépassée, voire rétrograde,

² Citons notamment : Anne Ubersfeld : *Lire le théâtre*, Éditions sociales, 1977 ; *L'école du spectateur*, Éditions sociales, 1981. Bernard Dort : *La Représentation émancipée*, Actes Sud, 1988 ; *Le Jeu du théâtre : le spectateur en dialogue*, P.O.L., 1995. Susan Bennett : *Theatre audiences : a theory of production and reception*, Routledge, 1997. Marie-Madeleine Mervant-Roux : *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, CNRS Éditions, 1998. Jean-Pierre Sarrazac : *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Circé, 2000. Florence Naugrette : *Le plaisir du spectateur de théâtre*, Éditions Bréal, 2002.

³ Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*, p. 55.

⁴ *Ibid.*, p. 53.

parce que limitant le développement du théâtre conçu comme art de la scène.⁵ On en est ainsi venu à considérer l'écriture de la pièce et l'événement théâtral proprement dit comme deux « moments » absolument distincts de la représentation, autrement dit comme deux phénomènes autonomes.

Or, la *perspective cathartique* que met de l'avant la présente étude offre un éclairage nouveau sur le lien entre le scriptural et le spectaculaire au théâtre, en supposant que le texte de la tragédie est le résultat et la manifestation d'une préconception du rapport entre le spectateur et l'objet de la représentation, et qu'il cristallise par conséquent une théorie de la réception, celle-ci relevant simultanément d'une tradition dramatique (serait-ce *a contrario*⁶) et d'une réflexion personnelle sur les enjeux de la représentation. Par ailleurs, cette perspective met en lumière, inscrite dans les mots et la structure mêmes de la pièce, la figure (plus ou moins) implicite du spectateur, comme l'affirmation de son *statut*.

Appliquée à un genre comme la tragédie, qui apparaît généralement à la critique comme un objet de nature avant tout littéraire, la *perspective cathartique* donne à la pièce écrite une profondeur nouvelle : en partant de l'hypothèse que la réception de la tragédie est informée, réglée et dirigée par le texte, elle concilie l'analyse discursive et dramatique traditionnelle, et l'analyse des modalités de la représentation, en permettant d'observer l'inscription, dans la structure et les discours dramatiques, d'une conception de la fonction de la représentation tragique, et partant de l'effet qu'elle doit susciter chez le spectateur.

⁵ « C'est la mise en scène qui est le théâtre, affirme Artaud en 1938, beaucoup plus que la pièce écrite et parlée », et cette leçon a été retenue par les artisans du théâtre contemporain. (Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1964 [1938], p. 60-61.)

⁶ Par exemple lorsqu'un dramaturge cherche à se distancer d'un certain théâtre ou à bouleverser certaines conventions dramatiques.

Retracer l'évolution de la *catharsis* dans la tragédie, c'est par conséquent proposer une interprétation de l'évolution esthétique de la dramaturgie tragique fondée sur le dialogue entre théorie et pratique, entre écriture dramatique et spectacle, entre dramaturge et spectateur. Or, une telle étude permet de renouveler la connaissance de la production dramatique des XVI^e et XVII^e siècles, parce qu'elle met en évidence, dans un constant va-et-vient entre les principes de la poétique aristotélicienne et la représentation telle qu'elle est inscrite dans le texte, une question plus ou moins approfondie jusqu'à maintenant, soit la réception du spectacle tragique par ses premiers spectateurs, et parallèlement celle de l'évolution du statut du spectateur de la Renaissance au Classicisme.

L'intérêt d'une telle étude est de fixer les paramètres d'une nouvelle approche du texte de la tragédie, qui permette de le considérer comme le point de jonction du poétique et du spectaculaire.

Cette approche impliquait que, dans un premier temps, soient reformulés les enjeux théoriques et dramaturgiques à l'origine de la *catharsis*, suivant l'hypothèse que la notion relève d'une longue tradition culturelle et philosophique que la tragédie antique a intégrée et transformée, et à laquelle Aristote a donné, dans la *Poétique*, une forme théorique définitive. Afin de situer le discours sur la *catharsis* dans son cadre politique et idéologique particulier, qui est celui de la démocratie athénienne, il importait de remonter à la source de la réflexion, perpétuée par la *Poétique*, relative à la nécessité politique et

sociale de la tempérance et de la vertu, en soulignant l'importance des notions d'*hybris* et d'*aïdos* dans l'élaboration de la dramaturgie tragique originelle.

Ce tableau préliminaire fixe déjà le rapport nécessaire entre l'action scripturale, qui s'appuie sur des principes poétiques et esthétiques éprouvés, et l'action réceptrice, qui repose quant à elle sur des critères plus difficiles à établir, en particulier en raison de l'évolution constante des attentes du spectateur, de la composition hétérogène du public, et de la méconnaissance des processus psychiques précis impliqués par la réception de l'objet théâtral. Il montre aussi la volonté des dramaturges et des philosophes d'instrumentaliser la tragédie pour en faire un *outil pédagogique* qui soit en conformité avec les valeurs et les idéaux de la Cité.

Cette assise théorique, et les exemples d'une *dramaturgie de la catharsis* tirés de la tragédie antique, constituent le point d'ancrage de notre démarche analytique proprement dite, qui consiste à observer, dans le texte des tragédies publiées aux XVI^e et XVII^e siècles, les tenants et aboutissants de l'intégration de la *catharsis* dans la théorie dramatique, tout en cherchant à valider l'hypothèse d'un glissement sémantique qui aurait éloigné la tragédie de ses enjeux philosophiques et esthétiques originels.

Bien qu'elle s'appuie sur la connaissance du contexte politique et idéologique dans lequel se développe la tragédie, la *perspective cathartique* n'est pas une approche *historique*, mais *esthétique* : en mettant en lumière les moments clés de l'histoire de la dramaturgie, elle cherche à souligner les étapes du développement de la théorie dramatique moderne, sans établir de frontière entre les genres et leurs diverses manifestations. Aussi, parce qu'elle se fonde d'abord sur l'analyse des matériaux et des procédés impliqués dans toute représentation théâtrale, qu'elle associe à une théorie de

l'effet et de la réception, cette démarche dépasse-t-elle le cadre chronologique et cherche-t-elle à mettre en parallèle des pratiques non contemporaines, mais qui peuvent s'éclairer les unes les autres. Elle offre notamment l'avantage de considérer le mystère de la Passion comme un genre théâtral proche, à maints égards, de la tragédie, et dont les principes *spectaculaires* ont pu favoriser l'émergence d'une dramaturgie originale, en rupture avec la tradition humaniste.

Dans un même mouvement, la mise en évidence du rapport problématique entre la tragédie et la monarchie a pu permettre de préciser les circonstances idéologiques et politiques de l'élaboration, au XVII^e siècle, des règles classiques, lesquelles, en censurant le discours tragique, ont orienté la dramaturgie dans le sens de l'optimisme et de la logique. La formulation d'une nouvelle interprétation dramaturgique de la *catharsis*, parallèlement au développement scénique (ou spectaculaire) de la tragédie, a laissé dans les textes une empreinte qui illustre le jeu multilatéral des apports entre la théorie, la scène et l'écriture dramatique, qui se confondent dans le dispositif du *théâtre dans le théâtre*, employé sur la scène baroque pour servir, entre autres, à diffuser les principes de la dramaturgie nouvelle.

En admettant l'hypothèse d'un glissement progressif du sens de la notion de *catharsis*, à la frontière des XVI^e et XVII^e siècles, il s'agira alors de décrire et de définir le processus psychique et cognitif engagé réellement par la tragédie classique, c'est-à-dire de déterminer son *effet propre*. La réflexion engagée par la récupération de la notion de *catharsis* débouche, à l'époque classique, sur l'éclatement des normes esthétiques traditionnelles et sur l'affirmation du théâtre comme système autonome, ne renvoyant qu'à lui-même et à ses propres paramètres. Il importe, par exemple, de mesurer les

conséquences de l'abandon du chœur sur le développement de la tragédie, en avançant l'hypothèse qu'il s'agit d'une étape essentielle dans la *libération* du genre, qui se développera continuellement par la suite dans le sens de l'*illusion* et de l'intégration de plus en plus marquée des figures du dérèglement passionnel.

Paradoxalement, cette émancipation de la tragédie du joug de la morale et de la philosophie semble se manifester ultimement par le rejet, dans la théorie du genre, du processus de la *catharsis* tel que le présente Aristote, et se confirmer par le développement d'une dramaturgie axée principalement sur la *satisfaction du spectateur* et qui renoncerait, par le fait même, à exercer sur le spectateur un effet psychagogique autre que le plaisir.

En somme, l'étude de la notion de *catharsis*, des origines au classicisme, offre un regard nouveau sur des courants, des auteurs et des œuvres largement connus et étudiés, tout en réévaluant leur signification historique et culturelle. Elle envisage l'évolution de la tragédie du point de vue du spectateur et permet ainsi de concilier la tendance critique contemporaine avec le point de vue dramatique et esthétique traditionnel.

Première partie

LA CATHARSIS ou L'EFFET PSYCHAGOGIQUE DE LA TRAGÉDIE

La *catharsis* est une notion difficile à définir avec précision, et ce parce qu'elle apparaît chez Aristote dans deux contextes sémantiques différents. D'abord, et majoritairement, suivant l'usage commun des hommes de science de l'époque⁷, dans un contexte *biomédical*, soit pour désigner alternativement la décharge séminale⁸, la décharge d'urine⁹, la décharge de l'enfantement¹⁰, et, dans la majorité des cas, la décharge menstruelle.¹¹ Le terme *catharsis* pourrait, à la rigueur, désigner n'importe quelle action physiologique où il y a expulsion (naturelle et prévisible) – d'un trop-plein de *quelque chose* dans le corps. Cependant, et c'est justement ce principe essentiel qu'Aristote récupère en employant le terme dans d'autres contextes, cette décharge provoque un état de vacuité et de disponibilité organique accompagné, paradoxalement, d'un certain sentiment de plénitude et d'accomplissement, bref, d'un certain *plaisir*. On voit ainsi s'établir, dans le domaine des phénomènes psychophysiologiques normaux,

⁷ Rappelons qu'Aristote était le fils d'un médecin.

⁸ Par ex. *Génération des Animaux*, II.7, 747a19.

⁹ Par ex. *Histoire des Animaux*, VI.18, 573a23.

¹⁰ Par ex. *Histoire des Animaux*, VI.20, 574b4.

¹¹ Par ex. *Génération des Animaux* : I.20, 728b3, 14 ; IV.5, 773b1 ; IV.6 775b5 ; *Histoire des Animaux* : VI.18, 573a2, a7 ; VI.28, 578b18 ; VII.2, 582b7, 30 ; VII.4, 584a8 ; VIII.11, 587b2, b30-33, 588a1.

naturels et universels, l'association qui fonde le processus cathartique, entre l'*action* de la décharge et le *sentiment* de la jouissance.

Cette association reparaît chez Aristote lorsqu'il emploie le terme *catharsis* pour désigner, non pas une action innée, mais une action psychophysiologique *provoquée*, celle qui correspond à l'effet de certaines formes de *mimésis* sur l'âme des hommes. Dans ce cas le mot permet de nommer, *par analogie*, la réaction particulière de l'homme-spectateur à la représentation orgiaque du chaos, de l'ivresse, de la démesure, et par extension, du mal, de la douleur, de la violence et de la mort. L'occurrence la plus importante et la plus étudiée du mot *catharsis* apparaît justement dans un développement sur la *mimésis* musicale. La *catharsis* désigne ainsi, au livre VIII de la *Politique*, l'effet des chants 'orgiaques' sur des auditeurs de tempérament particulièrement émotif, c'est-à-dire sujets à l'enthousiasme (ou 'transport divin') :

... et nous voyons ces gens-là, sous l'effet des chants sacrés, après avoir eu recours à ces chants qui mettent l'âme hors d'elle-même, recouvrer leur calme comme sous l'action d'une 'cure médicale' ou d'une *catharsis*. (*Pol.*, 1341b-1342a, 273)¹²

Qu'est-ce donc que cette *catharsis*, dont l'effet est de ramener au calme l'âme *hors d'elle-même* ? Serait-ce une sorte de 'cure médicale' ? Et dans ce cas, à quels procédés dramaturgiques particuliers Aristote fait-il allusion ? Ou alors doit-on plutôt y voir une simple *image* chargée d'illustrer métaphoriquement un phénomène jamais jusque-là nommé *en soi* ? Comme pour admettre que l'ambiguïté de la notion rend ce questionnement légitime, Aristote s'empresse de préciser :

[C]e que nous entendons par *catharsis*, terme employé ici *en général*, (je souligne) nous en reparlerons plus clairement dans le traité sur la *Poétique* [...]. (*Pol.*, VII, 47)

¹² J'ai replacé dans la définition le mot « catharsis », car celui de « purgation », par lequel on le traduit habituellement, me semble témoigner d'une prise de position un peu hâtive à ce point de mon exposé.

Le lecteur moderne d'Aristote est en droit d'affirmer que ce manque apparent de rigueur tombe mal à propos... Certes, la notion de *catharsis* réapparaît au livre 6 de la *Poétique*, dans la définition que propose Aristote de la tragédie :

Donc la tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, [...] qui, suscitant pitié et crainte, opère la *catharsis* propre à pareilles émotions. (*P*, 1449 b, 87)¹³

Mais ici comme dans la *Politique*, aucune précision n'est apportée quant à la nature précise du phénomène que le mot désigne, bien que la *catharsis* joue dans cette définition le rôle de notion cardinale puisqu'elle renvoie logiquement à l'essence même (à l'*effet propre*) de la tragédie, et par extension à sa *fonction*. Même en combinant tous les passages où Aristote emploie le mot *catharsis*, rien ne permet de conclure hors de tout doute qu'il s'agit dans son esprit d'un phénomène moral, physiologique ou cognitif, ou de tout cela à la fois. Bref, le débat sur la signification de la *catharsis* 'selon Aristote' résulte en premier lieu de l'absence, dans toute l'œuvre connue du philosophe, de sa définition.

Cette absence peut s'expliquer, si l'on se fie à l'emploi qu'en fait Aristote dans les œuvres qui nous sont parvenues, par le fait que le phénomène était généralement connu, et la notion acceptée par les philosophes et les académiciens grecs : bien qu'il en nourrisse le projet au moment de l'écriture de la *Politique*, peut-être Aristote ne vit-il jamais la nécessité de définir la *catharsis in extenso*, parce que pour lui comme pour ses contemporains, la notion *allait de soi*.¹⁴ Chose sûre, pour définir ce qu'est la *catharsis* aristotélicienne, il ne faut pas se limiter au seul texte de la *Poétique*, mais fonder son

¹³ Je remplace encore une fois le mot 'purgation', qui rend compte d'un choix sémantique réducteur, par le mot 'catharsis', qui est celui employé par Aristote.

¹⁴ Ce que croit aussi Leon Golden : « The work may have been either a set of lecture notes or a document composed for a knowledgeable inner circle of students and scholars who did not require a complete exposition of Aristotle's thought ». - *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, Atlanta, Scholars Press, American Philological Association, coll. « American Classical Studies », no 29, 1992, p. 1.

interprétation sur le passage de la *Politique* évoqué plus haut, *et* chercher hors de l'œuvre d'Aristote, soit dans celle de ses prédécesseurs, les indices permettant de se rapprocher au plus près du sens que donne Aristote au mot *catharsis* lorsqu'il décrit l'effet de la tragédie sur le spectateur.

Cependant, il n'est pas essentiel à notre propos de parvenir à une interprétation définitive de la *catharsis* selon Aristote. L'énorme quantité de textes critiques traitant de la question prouve de toute façon que l'entreprise est vaine. Ce qui nous importe est l'*instrumentalisation* de la notion et la place qu'elle occupe dans la théorie dramatique depuis l'Antiquité, dans la mesure où elle renvoie à *l'effet général de la représentation tragique sur le spectateur*. On peut ainsi considérer la *catharsis* comme une version antique de la théorie de la réception développée dans le dernier quart du XX^e siècle : elle permet à Aristote de nommer et d'éclairer un phénomène déjà observé, mais qui n'avait jamais jusque-là été considéré comme consubstantiel à la tragédie – soit la purgation ou la purification de la psyché du spectateur sous l'effet de la représentation tragique –, qu'il est donc le premier à incorporer dans la théorie dramatique. La notion de *catharsis* permet, d'autre part, de fixer l'objectif esthétique (*l'effet propre*) que doit viser l'auteur tragique et d'établir les *techniques* permettant de l'atteindre. On voit donc que, dans ce débat sur la nature et l'utilité de la tragédie, l'enjeu est à la fois théorique et dramaturgique, dans la mesure où il ne suffit pas de démontrer que la *catharsis* est possible (et la tragédie bénéfique), mais qu'il faut en outre exposer les moyens concrets d'y parvenir.

CHAPITRE PREMIER

TRAGÉDIE GRECQUE ET *CATHARSIS* : DÉBATS THÉORIQUE ET DRAMATURGIQUE

Platon remarque, au chapitre X de *La République*, qu'aux yeux du public le meilleur poète épique ou tragique est celui qui parvient *le mieux* (ou *le plus*, ce qui est ici équivalent) à susciter au moyen de la représentation des émotions délectables :

Quand nous entendons Homère ou quelque autre poète tragique imiter un héros dans la douleur, qui, au milieu de ses lamentations, s'étend en une longue tirade, ou chante, ou se frappe la poitrine, nous ressentons, tu le sais, du plaisir, nous nous laissons à l'accompagner de notre sympathie, et dans notre enthousiasme nous louons comme un bon poète celui qui, au plus haut degré possible, a provoqué en nous de telles dispositions. (*Rép.*, 605d, 370-371)

Sympathie, plaisir, enthousiasme : ce sont les sentiments que le spectateur veut éprouver au théâtre ; c'est donc l'*effet* que le spectacle doit produire sur son *âme* pour qu'il se considère satisfait. Si l'on considère cette satisfaction du spectateur comme le *but* de la représentation théâtrale, le dramaturge doit se soumettre aux goûts du public, et chercher à plaire sans s'embarrasser de questions morales et philosophiques : l'essentiel est de proposer un spectacle qui, s'adressant à l'imagination, séduise, attache et transporte le spectateur hors de la réalité. Or, si le seul effet du théâtre est de nourrir l'imagination, un questionnement s'impose au philosophe qui réfléchit à la fonction du théâtre dans la Cité. Au-delà du plaisir, qui n'est pas en lui-même problématique, quelles sont les

conséquences réelles de cet abandon collectif au charme sensuel de la tragédie ? Peuvent-elles porter préjudice à la tempérance des citoyens et à l'harmonie de la Cité ?

Ce problème de la fonction du théâtre est envisagé différemment par Platon l'idéaliste et Aristote le pragmatique, et ce bien que tous deux s'intéressent également au bonheur et à la prospérité de la Cité. Tous deux constatent le pouvoir et l'influence de la représentation théâtrale, à la fois sur la personne du spectateur et sur l'ensemble du public. Platon, rappelons-le, a été témoin du rôle joué par Aristophane et sa comédie des *Nuées* dans le campagne de diffamation menée contre Socrate, et il sait que l'effet théâtral échappe en partie (dans sa « virulence », dirait Artaud) au contrôle des institutions (et des artisans du théâtre). La *relation théâtrale*, comme toute relation impliquant à la fois la communication et la stimulation, n'est pas unilatérale, mais suppose une action (la représentation) et une réaction (celle du spectateur). Or, confirme Shay Sayre et Cynthia King, qui se sont penchées sur la question de l'influence sociale des médias au XX^e siècle, le théâtre, comme tous les divertissements de nature mimétique, provoque une réaction à la fois physique, émotionnelle et psychologique qui varie d'un individu à l'autre et qui échappe en partie et au dramaturge et au spectateur.¹⁵ Platon voit dans cette impossibilité de mesurer et de prévoir l'effet réel de la tragédie la preuve de sa nature insidieuse : si, dans toute représentation, l'effet recherché par le spectateur (*sympathie, plaisir, enthousiasme*) n'est pas nécessairement le seul effet produit, et si le spectacle, comme toute « médecine », produit des « effets secondaires non intentionnels¹⁶ », il faut considérer la tragédie comme possiblement nuisible, bien qu'elle semble à première vue inoffensive. En somme, comme on ne sait quels sont ces

¹⁵ Shay Sayre et Cynthia King, *Entertainment and Society. Audiences, Trends, and Impacts*, Thousand Oaks/London/New Delhi, Sage Publications, 2003, p. 95-96.

¹⁶ *Ibidem*. (Je traduis « unintentional side effects »).

effets invisibles et imprévus du spectacle théâtral, ni dans quelle mesure ils sont susceptibles de nuire à l'harmonie et à la tempérance de la Cité, ni comment les contrôler, la *prudence* exige que le théâtre soit exclu des pratiques artistiques autorisées.

Aristote, quant à lui, est convaincu de la nécessité politique du plaisir et du divertissement organisé, et cherche à prouver qu'il est possible de fixer les paramètres d'une pratique théâtrale saine et profitable à la collectivité. Selon lui, le *plaisir*, si suspect aux yeux de Platon, qui y voit sans doute la manifestation de l'égoïsme (par opposition au *devoir*, marque de l'altruisme), « est un mouvement de l'âme [...], un retour total et sensible à l'état naturel » (*Rhé.*, 1369b, 119). Or, si les hommes tendent naturellement au plaisir, c'est que « tendre à son état de nature est dans la plupart des cas agréable » (*Rhé.*, 1370a, 119). Pour lier logiquement cette recherche naturelle du plaisir à la pratique de la *mimésis* théâtrale, il montre que l'imitation est un processus pédagogique inné chez l'homme. Il affirme, dans la *Poétique*, qu'« imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance », ce qui justifie que ceux-ci prennent plaisir à imiter – puisque que tout ce qui nous est naturel nous est aussi agréable. L'homme éprouve parallèlement un plaisir naturel à *admirer* une imitation, car « c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances » et qu'il continue ensuite à parfaire sa connaissance de lui-même et du monde. Or, renchérit-il, « apprendre est très agréable non seulement aux philosophes mais pareillement aussi aux autres hommes [...]. On se plaît à la vue des images parce qu'on apprend en les regardant et on déduit ce que représente chaque chose » (*P.*, 1448b, 82). Bref, les hommes tirent de la *mimésis* un double plaisir, à la fois cognitif et sensuel, qui en justifie tout à fait l'existence et la pratique : « apprendre et admirer sont le plus souvent agréables ; d'une part admirer implique désirer ; l'admirable

est par conséquent désirable ; d'autre part, apprendre, c'est revenir à l'état naturel » (*Rhé.*, 1371a, 123). On ne peut éliminer une institution comme la tragédie, croit Aristote, sous prétexte que les poètes ne mettent pas le genre au service de la morale et de l'harmonie collective ; il importe au contraire de démontrer que la *vraie* tragédie a des vertus qui la rendent indispensable à la Cité, et d'exiger des poètes qu'ils se conforment aux principes qui fondent le genre, sans sacrifier aux goûts du public pour les formes théâtrales vulgaires.

Il convient maintenant d'analyser plus exhaustivement la vision poétique de Platon, afin de mieux comprendre l'apport concret que constitue, dans la poétique tragique, la notion de *catharsis*.

A. CATHARSIS, MIMESIS ET POLIS

Le « dangereux effet » de la tragédie

Dans *La République*, au livre VII, Platon affirme que la constitution *idéale* qu'il échafaude ne vise pas à garantir le bonheur des individus. Au contraire, elle répond à la nécessité du bonheur collectif, auquel chacun doit travailler, quitte à renoncer à certaines libertés individuelles. Ainsi, dans la Cité platonicienne, sorte de préfiguration de l'utopie communiste, le défaut fondamental est-il l'égoïsme ou l'individualisme, qu'il relève de l'ignorance, de l'insouciance ou de l'égoïsme 'de classe' :

[...] la loi ne se préoccupe pas d'assurer un bonheur exceptionnel à une classe de citoyens, mais [...] elle s'efforce de réaliser le bonheur de la Cité tout entière, en unissant les citoyens par la persuasion ou la contrainte, et en les amenant à se faire part les uns aux autres des avantages que chaque classe peut amener à la

communauté ; et [...], si elle forme de tels hommes dans la Cité, ce n'est point pour les laisser libres de se tourner du côté qu'il leur plaît, mais pour les faire concourir à fortifier le lien de l'État. (*Rép.*, 519c-520c, 278)

Platon se méfie de la *liberté*, que symbolise à ses yeux la relation que le public entretient avec la tragédie ; il l'associe au plaisir de vivre en fonction de goûts *personnels*, et donc à une attitude qui ouvre la voie à l'intempérance et au vice. L'ordre et l'harmonie de la communauté sont les impératifs auxquels l'individu doit se soumettre, parce qu'ils fondent la Justice ; tout ce qui s'y oppose doit être mis au ban de la société. Cette question de la liberté du divertissement oblige par conséquent à considérer la place et la fonction du théâtre dans une perspective globale : c'est son effet sur la collectivité qu'il importe de mettre en évidence, le plaisir du spectateur constituant une donnée de moindre importance.

Mais quel forme de gouvernement garantira le respect de ces impératifs ? se demande Platon. Il se tourne alors vers la plus petite forme de gouvernement qui soit, l'âme humaine. Suivant la tradition métaphysique grecque, l'âme se compose de trois parties : la plus vile correspond aux besoins, aux désirs et aux pulsions physiques ; la médiane, au courage, à la colère et aux autres vertus policières et guerrières ; la plus élevée, à la raison, au jugement, à l'intelligence et à la sagesse. (*Rép.*, 440e-441e, 194) La Cité idéale est à l'image de l'âme vertueuse. Elle se divise donc en trois classes 'morales' dont chacune est associée à une forme de vertu : du peuple (partie concupiscible), qui forme la classe la plus nombreuse, on n'exige que le respect des lois et la tempérance physique, soit le contrôle des pulsions primaires (*éros* et *thanatos*) ; des gardiens, (partie irascible), beaucoup moins nombreux, on exige, outre la tempérance physique, le courage, qui se résume à la maîtrise en soi de la crainte et de la pitié ; des chefs, très largement

minoritaires, on exige, outre la tempérance physique et le courage, la sagesse, qui est la connaissance et la pratique de la Justice. Or, poursuit Platon, si le peuple renverse le pouvoir des chefs, ou encore si les gardiens s'emparent du pouvoir ; bref, si l'ordre hiérarchique idéal est bouleversé, c'est toute la Cité qui en souffre. De même, chez l'individu, si la raison ne gouverne pas les éléments irascible et concupiscible de l'âme, « c'est de là, dirons-nous, de ce trouble et de ce désordre, que naissent l'injustice, l'incontinence, la lâcheté, l'ignorance, et tous les vices en un mot » (*Rép.*, 443d-444d, 197). En somme, pour l'individu comme pour la Cité, la Justice ne peut s'établir qu'au prix de l'équilibre entre les trois parties de l'âme : « lorsque le chef et les deux sujets conviennent que la raison doit gouverner, et qu'il ne s'élève point de sédition contre elle » (*Rép.*, 441e-442d, 195). Tout ce qui alimente, excite, exacerbe les parties concupiscible ou irascible de l'âme (ainsi de la *mimésis* et du plaisir qui lui est associé) conduit à une forme d'injustice ; c'est pourquoi le théâtre doit être exclu de toute Cité dont l'idéal humain et politique est la Vertu.

La question de la pédagogie est au centre de cette logique de la tempérance, de l'ordre et de l'unité de la collectivité. Car l'enfant n'a pas le recul intellectuel que donne l'expérience et n'est donc pas en mesure de démêler lui-même la fiction de la réalité : incapable d'atteindre au *logos*, il ne peut prétendre à la sagesse, c'est-à-dire à la capacité de distinguer le juste de l'injuste, et il lui est impossible de déduire des images immorales véhiculées par la tragédie une leçon de vertu. La tragédie a donc sur lui un effet doublement pervers : la représentation du mal (de la violence et du crime) lui laisse irrémédiablement dans l'esprit l'empreinte de la perversion, qu'il confond avec l'héroïsme et la gloire. Platon se demande alors s'il est sage de « laisser[...]

négligemment les enfants écouter les premières fables venues, forgées par les premiers venus, et recevoir dans leurs âmes des opinions le plus souvent contraires à celles qu'ils doivent avoir, à notre avis, quand ils seront grands ? » (*Rép.*, 377b-378b, 127) La pédagogie idéale repose par conséquent sur l'exercice de la censure : le contenu et la forme de ce qui est représenté aux enfants dans le cadre de leur éducation doit être à la fois prédéterminé et contrôlé par les autorités de la Cité. Par ailleurs, les œuvres des poètes doivent faire l'objet d'une sélection rigoureuse, suivant des critères établis de manière à ce que l'enfant « reço[i]ve l'empreinte dont on veut le marquer » (*Rép.*, 376c-377b, 126). Comme de nombreux parents, éducateurs et critiques des médias du XXI^e siècle, qui s'inquiètent de l'influence de la fiction télévisuelle et cinématographique dans l'éducation des enfants, Platon met en lumière le danger de les laisser s'imprégner d'une représentation faussée du monde, celle que véhicule l'*Iliade*, par exemple, où des héros, jouets de dieux belliqueux, s'entr'égorgent pour une femme adultère :

Il ne faut pas dire devant un jeune auditeur qu'en commettant les pires crimes et en châtiant un père injuste de la plus cruelle façon, il ne fait rien d'extraordinaire et agit comme les premiers et les plus grands des dieux. Il faut encore éviter absolument [...] de dire que les dieux aux dieux font la guerre, se tendent des pièges et combattent entre eux – aussi bien cela n'est point vrai – si nous voulons que les futurs gardiens de la Cité regardent comme le comble de la honte de se quereller à la légère. (*Rép.*, 377b-378b, 127)

En d'autres termes, la fiction épique et tragique *ment* en présentant positivement le vice, et transmet ainsi une impression fausse du monde : elle laisse croire que la frontière séparant la fiction (les fantasmes) du réel est franchissable ; qu'il est permis, si la passion est grande et le crime profitable, de laisser libre cours à la violence des pulsions. Ainsi, résume le Socrate de *La République*, « les belles actions ne portent-elles pas à

l'acquisition de la vertu, et les honteuses à celles du vice ? » (*Rép.*, 444d-445c, 198) Voilà pourquoi Platon est d'avis qu'il faut former l'esprit des jeunes par des fables qui soient en conformité avec la réalité, et non par des « fables menteuses » (*Rép.*, 377b-378, 127) qui en donneront une idée injuste, qu'ils garderont-ils jusqu'à l'âge où ils seront amenés à prendre part au gouvernement de la Cité. Cette conception du rôle de la *mimésis* dans l'éducation est propre à l'utopie platonicienne : les sentiments qu'elle doit produire sont de l'ordre du Beau, du Vrai et du Juste ; elle doit permettre de transcender la matérialité du monde et conduire l'homme vers un *état esthétique* où la raison législatrice domine le corps pulsionnel. En somme, Platon ne condamne pas d'un bloc tout le théâtre, ou toute forme de *mimésis* : c'est la fable homérique qu'il exclut de la Cité, et par extension la fable tragique, car puisqu'elle ne peut contribuer à donner de la vertu une idée juste, elle est non seulement inutile, mais nuisible.

Dans les premiers siècles de notre ère, saint Augustin comme d'autres héritiers chrétiens de l'idéalisme platonicien, tel Tertullien, s'appuieront eux aussi sur ce principe que la représentation théâtrale, parce que son objet est la douleur humaine et son objectif le plaisir (et parce qu'elle flatte d'abord la sensualité et l'imagination), sème le désordre dans l'âme du spectateur. Dans les *Confessions*, il évoque sa jeunesse et sa propre expérience de spectateur, et se rappelle l'effet de *catalyseur des passions* qu'avait sur lui le théâtre. Il explique ce pouvoir de séduction de la tragédie par une fascination, paradoxale mais commune aux hommes, pour la douleur d'autrui et pour la pitié qu'elle suscite :

[...] dans ma misère, j'aimais à souffrir et je demandais qu'il y eût à souffrir : ainsi, au spectacle de l'infortune d'autrui, imaginaire et mimée, je prenais plus de plaisir au jeu de l'acteur,

et lui trouvais un charme plus puissant s'il m'arrachait des larmes.¹⁷

Pour saint Augustin, le vice fondamental de la tragédie est la nature ambiguë du plaisir qui naît du spectacle des malheurs et de la douleur de personnages fictifs : plaisir paradoxal puisque suscité par la représentation du mal, et d'autant plus suspect qu'il pousse le spectateur, soumis à une forme de tentation masochiste difficile à justifier, à en renouveler l'expérience :

Comment se fait-il qu'au théâtre l'homme veuille souffrir au spectacle de faits douloureux et tragiques, dont il ne voudrait pourtant nullement pâtir lui-même ? Et pourtant il veut pâtir de la souffrance qu'il en retire, comme spectateur, et c'est la souffrance même qui fait sa volupté. N'est-ce pas là étonnante insanité ? Car chacun est d'autant plus ému qu'il est, au regard de telles passions, moins sain. [...] Ce n'est pas à porter secours qu'est appelé le spectateur ; c'est seulement à souffrir qu'il est invité, et l'auteur de ces fictions imaginaires jouit d'autant plus de sa faveur qu'il le fait souffrir davantage : ces malheurs, tirés de l'Antiquité ou de la fiction pure, sont-ils traités sans que le spectateur en souffre, celui-ci quitte sa place : il est dégoûté, il critique ; mais qu'il en souffre, il reste là, attentif et réjouit.¹⁸

Or, ce plaisir proprement sensuel et égoïste corrompt le mouvement spontané de la compassion, qui est pur et désintéressé. Le spectateur peut certes éprouver, par identification, une partie de la douleur des personnages, et cette douleur, née de la miséricorde, est en soi une émotion noble. Mais la compassion ressentie au spectacle n'est possible que dans la mesure où le spectateur se reconnaît dans autrui souffrant ; elle est donc aussi, bien qu'indirectement, compassion du spectateur envers lui-même, c'est-à-dire envers sa propre douleur passée ou à venir. Aussi cette *délectable* sympathie éprouvée pour le héros et suscitée par la tragédie est-elle condamnable. Le spectateur dont saint Augustin dresse le portrait se montre 'voluptueusement passif' face à la

¹⁷ Saint Augustin, *Les Confessions*, III, p. 820.

¹⁸ *Ibid.*, p. 817.

souffrance d'autrui, alors que celle-ci constitue un événement trop grave pour être donnée en spectacle.

Par ailleurs, à l'objectif fondamental d'harmonie politique et civique formulé par Platon dans *La République* pour justifier la *censure*, les théologiens chrétiens substitueront celui de la communion avec le divin : on passe ainsi du principe philosophique du contrôle de la sphère publique par les institutions politiques (avec comme idéaux : l'harmonie, la justice, la paix, la prospérité, la sécurité) au principe théologique du contrôle de la sphère du privé et de l'intime (du spirituel) par les institutions religieuses (avec comme idéaux : la foi, l'humilité, la pureté, l'obéissance, etc.). En somme, si pour le Platon de *La République* la vertu première est la soumission absolue aux intérêts de la Cité, pour saint Augustin et ses héritiers spirituels, elle consiste à se soumettre aux intérêts de Dieu, qui exigent le rejet du théâtre. On voit ainsi le discours sur le théâtre prendre le parti de la condamnation sans appel : la discussion est unilatérale, on ne prend le temps de juger ni de la technique ni de l'utilité possible d'un art qui, éloignant le croyant de Dieu, est donc contraire à la religion chrétienne.

En somme, dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, on observe la réduction du théâtre à une image globalement négative et, parallèlement, la simplification du discours critique à des principes moraux qui permettent essentiellement de le discréditer. Or, cette critique moralisante sera perpétuée en France par maint contempteur du théâtre, et ce particulièrement au XVII^e siècle. Ainsi Bossuet, membre de la Compagnie de Saint-Sacrement, rappelle-t-il dans ses *Maximes et réflexions sur la comédie* l'effet pernicieux du théâtre sur l'éducation des jeunes, plus précisément sur celle des jeunes filles, particulièrement sensibles aux images de l'amour :

Ce qu'on ne voit point dans le monde, ce que celles qui succombent à cette faiblesse y cachent avec tant de soin, une jeune fille le viendra apprendre à la comédie. Elle le verra, non plus dans les hommes à qui le monde permet tout, mais dans une fille qu'on montre comme modeste, comme pudique, comme vertueuse, en un mot dans une héroïne : cet aveu, dont on rougit dans le secret, est jugé digne d'être révélé au public, et d'emporter, comme une nouvelle merveille, l'applaudissement de tout le théâtre [...].¹⁹

Fénelon, dans son « Projet d'un traité sur la tragédie », qui constitue le VI^e chapitre de sa *Lettre à l'Académie* (1714), attire quant à lui l'attention sur le caractère ampoulé des discours qui emplissent la tragédie française, et sur la fadeur des passions qu'ils expriment. Cependant, il est convaincu que, vidée de ce qui la rend « languissante, fade et douceuse », et expurgée en particulier de l'amour profane et de la galanterie, si contraires à l'esprit antique, elle pourrait être profitable au spectateur :

Un tel spectacle pourrait être curieux, très vif, très rapide, très intéressant. Il ne serait point applaudi ; mais il saisirait, il ferait répandre les larmes, il ne laisserait pas respirer, il inspirerait l'amour des vertus et l'horreur des crimes, il entrerait fort utilement dans le dessein des meilleurs lois ; la religion même la plus pure n'en serait point alarmée ; on n'en retrancherait que de faux ornements qui blessent les règles.²⁰

Cette idée d'un mauvais emploi du théâtre est reprise par Jean-Jacques Rousseau dans sa *Lettre à M. d'Alembert sur son article Genève*²¹, où il réagit à un article de l'*Encyclopédie* dans lequel d'Alembert s'évertue – poussé dans ce sens par un Voltaire désireux d'accroître son public – à démontrer que la ville de Genève gagnerait à autoriser

¹⁹ Jacques-Bénigne Bossuet, *L'Œuvre de Bossuet*, Paris, Librairie Hachette, coll. « Classiques France », 1953 [1694], p. 88.

²⁰ François de Salignac de La Motte-Fénelon, *Lettre à l'Académie*, Paris, Librairie Larousse, coll. « Classiques Larousse », 1934 [1714], p. 49-52.

²¹ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert sur son article Genève*, in *Oeuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Dalibon, 1825 [1758], p. 441.

l'implantation d'un théâtre.²² Rousseau y reprend à son tour le discours platonicien sur l'effet de la tragédie, à savoir que l'exemple des grands et des héros, fussent-ils ignobles et méchants, a toujours plus de lustre, de prestige et d'influence que l'exemple des simples mortels ou des hommes du peuple, bourgeois ou paysans, fussent-ils vertueux et aimables :

Suivez la plupart des pièces du Théâtre-Français ; vous trouverez presque dans toutes des monstres abominables et des actions atroces, utiles, si l'on veut, à donner de l'intérêt aux pièces et de l'exercice aux vertus, mais dangereuses certainement en ce qu'elles accoutument les yeux du peuple à des horreurs qu'il ne devrait pas même connaître, et à des forfaits qu'il ne devrait pas supposer possibles.²³

Selon Rousseau, le théâtre, même lorsqu'il met en scène la vertu la plus sévère soutenue par les plus brillantes maximes, n'a pas pour effet d'inciter à la vertu car, paradoxalement, tout ce qui est représenté sur la scène apparaît (du moins au philosophe) dissocié du réel, par un effet de recul dû au fait que l'univers fictif n'a rien de commun avec le monde des spectateurs. La séparation scène/salle, en magnifiant les personnages et en leur conférant une aura héroïque, a pour résultat « de nous montrer la vertu comme un jeu de théâtre, bon pour amuser le public, mais qu'il y aurait de la folie à vouloir transporter sérieusement dans la société²⁴ ». Cependant, une part du public (comme l'enfant chez Platon) est quant à elle incapable de dissocier tout à fait le théâtre du réel, et tend à imiter les actions illustrées sur la scène, sans égard à leur moralité. Aussi,

²² « On a prétendu, et ce n'est pas sans raison, que d'Alembert n'avait parlé dans son article de Genève de l'avantage qu'il y aurait pour cette ville de permettre un théâtre dans son sein que pour complaire à Voltaire, qui ne voyait d'illustration que là où il y avait de la gloire dramatique. Un théâtre dans Genève était moins un besoin pour cette république que pour Voltaire : ses tragédies, applaudies au sein d'une cité qui avait vu naître dans ses murs un homme dont il avait la faiblesse d'être jaloux, étaient un triomphe qu'il eût voulu ajouter à sa gloire. Il se promettait de tempérer par ce moyen les mœurs de ces rigides formateurs. » P. R. Auguis, « Avant-Propos », in *Ibid.*, p. III.

²³ *Ibid.*, p. 49.

²⁴ *Ibid.*, p. 38.

demande-t-il, connaît-on jamais l'effet réel de la représentation théâtrale sur l'esprit des spectateurs ? S'ils remplissent les théâtres, ce n'est pas pour s'abreuver du spectacle de la vertu, mais plutôt parce qu'ils sont friands d'*amour*, car « les tableaux d'amour font toujours plus d'impression que les maximes de la sagesse²⁵ ». Or, sachant que « l'effet d'une tragédie est tout à fait indépendant de celui du dénouement²⁶ », n'est-il pas raisonnable de se méfier des conséquences morales, d'une part, et politiques, d'autre part, de ce divertissement public ? Et il rappelle le rôle joué par le théâtre athénien dans l'« affaire » Socrate :

L'exemple de l'ancienne Athènes, ville incomparablement plus peuplée que Genève, nous offre une leçon frappante : c'est au théâtre qu'on y prépara l'exil de plusieurs grands hommes et la mort de Socrate ; c'est par la fureur du théâtre qu'Athènes périt [...].²⁷

À peuple vicieux gouvernement vicieux : l'état politique de la Cité est à l'image de l'état moral des citoyens. Certes, admet Rousseau en faisant écho au Fénelon de la *Lettre à l'Académie*, le théâtre pourrait être utile, s'il parvenait à susciter chez le spectateur un goût réel pour l'humilité et la simplicité, qui sont des vertus morales et politiques,

mais ce nouveau genre, ayant besoin pour se soutenir des talents de l'auteur, périra nécessairement avec lui ; et ses successeurs, dépourvus des mêmes ressources, seront toujours forcés de revenir aux moyens communs d'intéresser et de plaire. Quels sont ces moyens parmi nous ? Des actions célèbres, de grands noms, de grands crimes, et de grandes vertus dans la tragédie ; le comique et le plaisant dans la comédie ; et toujours l'amour dans toutes deux. Je demande quel profit les mœurs peuvent tirer de tout cela.²⁸

²⁵ *Ibid.*, p. 85.

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibid.*, p. 193.

²⁸ *Ibid.*, p. 41.

Rousseau et les Encyclopédistes connaissent parfaitement les tenants et aboutissants du débat qui, depuis l'anathème lancé par les Pères de l'Église, oppose mondains et religieux sur la question de la *mimésis* théâtrale. La première conséquence de cette polémique, sur le plan critique, a été la stagnation de la réflexion sur l'effet du théâtre. Ainsi, affirme Rousseau d'entrée de jeu dans sa *Lettre à d'Alembert* : « Tout est problème encore sur les vrais effets du théâtre, parce que les disputes qu'il occasionne ne partageant que les gens de l'église et les gens du monde, chacun ne l'envisage que par ses préjugés²⁹. » En s'interrogeant sur l'utilité du théâtre *dans la Cité*, Rousseau veut redonner au débat sa portée philosophique : aussi cherche-t-il à occuper une position critique médiane, selon lui plus nuancée, et plus en accord avec le point de vue de Platon. Il a du moins le mérite de replacer la réflexion platonicienne sur la *mimésis*, que les Pères de l'Église ont détournée au profit de la doctrine chrétienne, dans son contexte politique originel.

La poétique aristotélicienne : l'effet bénéfique de la tragédie

Aristote approuve pour l'essentiel l'idéal pédagogique de Platon, et reconnaît en particulier la nécessité d'un contrôle institutionnel (d'une censure) exercé sur les discours véhiculés dans la Cité, de manière à s'assurer de leur *décence*³⁰. Cependant, Aristote s'en distingue en établissant comme principe que « l'instinct d'imitation est naturel en nous » (*P*, 1448b, 82) ; mais il ne s'attarde pas à établir précisément ce qu'il est juste ou injuste de représenter aux enfants, et se contente de préciser que ce rôle incombe au magistrats

²⁹ *Ibid.*, p. 22.

³⁰ « Ainsi donc, bannir totalement de la Cité l'indécence des propos, tel est, plus que tout, le devoir du législateur (car à parler facilement de choses indécentes, on est tout près de les faire), mais surtout en préserver les jeunes afin qu'ils ne disent ni n'entendent rien de pareil. » (*Pol.*, VII, 17, 110) Notons que cette notion de « décence » rappelle la « bienséance » du classicisme français.

(*Pol.*, VII, 109). L'exercice de la censure doit reposer sur le jugement des fonctionnaires de la Cité et non sur des règles permanentes et inflexibles établies par les philosophes. Par ailleurs, comme Platon, Aristote recommande de ne pas permettre à toute la population d'assister aux représentations théâtrales, et réitère en particulier la nécessité d'en interdire l'accès aux jeunes sans qu'une éducation appropriée, et reçue jusqu'à l'âge adulte, leur ait transmis les connaissances permettant d'interpréter adéquatement le contenu de la représentation, les rendant « tous insensibles aux dangereux effets de représentations de ce genre » (*Pol.*, VII, 111). Il reconnaît donc, à l'instar de Platon, l'effet durable, invisible et insidieux de la *mimésis* sur l'âme des jeunes :

Et le cas est le même dans nos relations avec les hommes et en face des choses : ce qui est premier, c'est toujours ce que nous affectionnons davantage. Aussi faut-il rendre étrangères aux jeunes toutes choses viles, et surtout toutes celles qui impliquent ou perversité ou malveillance. (*Pol.*, VII, 111)

Cependant, il s'intéresse aussi, et c'est là justement qu'il se distingue de Platon, à la fonction et à l'utilité du théâtre hors de la sphère de la pédagogie. D'abord, il ne croit pas que le bonheur de la Cité importe davantage que celui des citoyens : « La Cité tout entière, dit-il, ne saurait être heureuse quand la plupart de ses membres, ou tous, sont privés du bonheur » (*Pol.*, 1264b)³¹. Dans *La République*, Platon ne semblait guère se préoccuper du bien-être *psychologique* du peuple. Aristote voit précisément là le talon d'Achille de l'utopie platonicienne : comment exiger du peuple, alors que toute ambition politique ou militaire lui est refusée, qu'il soit assujéti, soumis et obéissant, et malgré tout heureux et serein ? Plus pragmatique que son maître, qui ne considère pas les divertissements populaires traditionnels comme étant utiles à la Cité, Aristote affirme : « chercher l'utile en tout ne sied absolument pas aux grandes âmes, ni aux hommes

³¹ Cité par Robert Baccou, in *Rép.*, note 210, p. 408.

libres » (*Pol.*, VIII, 32). Il faut par conséquent réserver au peuple des espaces de liberté pour qu'il puisse se distraire de son labeur quotidien, car un peuple délassé et diverti est un peuple content, ou du moins plus enclin à l'être. Il apparaît donc de première nécessité politique, conclut-il, d'offrir à la plèbe la jouissance de ce qui lui est agréable, puisque le plaisir ramène à l'état de nature, lequel est un état de bien-être. Or, parmi les choses agréables et qui permettent le délassement, il place au premier rang, comme la plupart de ses contemporains, la poésie, le théâtre, et les autres arts mimétiques. Bref, le premier bienfait, ou l'on pourrait dire la première vertu de la *mimésis*, dans l'esprit d'Aristote, est qu'elle soit

un moyen de passer noblement le temps dans le loisir, raison manifeste pour laquelle on l'a introduite : on la classe parmi ce qu'on estime être le noble passe-temps des hommes libres. (*Pol.*, VIII, 32)

Mais cette utilité première du théâtre ne peut constituer à elle seule un argument à opposer à l'idéalisme austère de Platon. Pour justifier son existence et surtout sa pratique, il faut que le théâtre ait plus à offrir que le simple plaisir, autrement dit qu'il possède des caractéristiques formelles et idéologiques qui en garantissent la décence et lui donnent même une vertu morale et politique certaine, « car à parler facilement de choses indécentes, on est tout près de les faire » (*Pol.*, VII, 110). L'homme ayant en lui la potentialité du mal, l'intégrité morale des citoyens doit être dans la Cité un souci constant : aussi doit-on logiquement éviter d'y représenter des êtres et des drames qui, séduisant les bas instincts, suscitent, par identification ou appropriation, le désir d'une action égoïste et immorale semblable :

[O]n doit tenir pour avilissant tout travail, tout art, tout enseignement qui aboutit à rendre le corps, l'âme ou l'intelligence

des hommes libres impropre à la pratique et aux actions vertueuses. (*Pol.*, VIII, 29-30)

La vertu (individuelle, comme collective) est l'impératif fondamental de l'homme comme de la Cité qui prétend au bonheur. Pour le bien de la collectivité, le *potentiel d'excès* de l'individu (i.e. sa capacité naturelle à accomplir une action vicieuse) doit être contenu et maîtrisé : l'épopée et le théâtre joueront justement ce rôle de censeurs des mœurs et du langage, ou alors seront totalement interdits. Pour convaincre les platoniciens de l'utilité de la tragédie, Aristote doit donc présenter des arguments d'ordre métaphysique et moral, et démontrer que ce genre de spectacle n'a pas *systématiquement* pour effet de pousser le spectateur vers l'action immorale. Au contraire, la tragédie (du moins une certaine forme de tragédie) aurait le pouvoir de transformer ce potentiel d'excès en énergie positive, et aurait par le fait même un effet tempérant. Ce processus paradoxal, il le nomme *catharsis*.

Ainsi se dessinent les deux grands points de vue philosophiques sur la représentation théâtrale, et en particulier sur la tragédie. Traversant les époques, leur antagonisme, ou leur difficile conciliation, a continuellement nourri et influencé le théâtre (et plus généralement la *poétique*), et ce jusqu'à nos jours. Alors que Platon situe la problématique sur le plan idéal et collectif (donc *moral*), Aristote ramène le débat dans le domaine de la réalité sensuelle et matérielle (donc *physique*) de l'individu. Cependant, bien que leurs points de vue diffèrent, ils se rejoignent dans la certitude qu'il se produit *quelque chose* durant la représentation tragique, et que le phénomène en question, parce qu'il dépasse l'évidence et est difficile à circonscrire, mérite réflexion et prudence.

B. CATHARSIS ET RHÉTORIQUE

Répondant au Platon de la *République*, et à ses attaques contre le *théâtre-mensonge*, Aristote met en valeur, dans la *Poétique*, un *théâtre-vérité*, où la représentation tragique est instrumentalisée au profit d'une certaine doctrine politique. Seulement, au contraire de Platon qui s'attarde à établir, parallèlement à son discours sur la *mimésis*, l'idéal moral et religieux auquel devrait se soumettre la tragédie, Aristote ne dit nulle part que le théâtre doit contribuer à la piété collective. Au contraire, il remplace cette idée religieuse par une idée psychosociologique, celle de la nécessité du délassement et du divertissement dans la Cité moderne. Si Aristote n'insiste pas sur les thèmes et les idées à véhiculer, c'est qu'ils ne sont pas essentiels à son propos : ce qu'il veut présenter est la structure et le fonctionnement d'un genre dramatique qui, en respectant certains principes poétiques consubstantiels au genre, a un effet psychagogique positif et répond ainsi aux exigences formulées par Platon. Aristote ne discute donc pas, dans la *Poétique*, du contenu idéologique de la tragédie : la *mécanique* de la *catharsis* (son fonctionnement) est l'unique objet de sa réflexion. Ce qu'il propose est avant tout une *forme*, la forme tragique, qui a son effet propre : la *catharsis*, et son plaisir propre : le plaisir tragique.

Lorsqu'on étudie la *catharsis* comme phénomène esthétique, il importe de distinguer, au sein de la relation théâtrale, la part de *communication* et la part de *stimulation*.³² Il y a communication dans la mesure où le théâtre fait appel aux ressources du langage, qu'il s'agisse de sons, de mots, de gestes, d'images, de symboles, pour transmettre, à travers une fable cohérente, un *message* qui peut être décodé à maints niveaux. Ainsi peut-on établir entre la fiction dramatique et la réalité de multiples rapports : religieux,

³² Voir André Helbo, *Les Mots et les Gestes*, 1983.

idéologique, politique, philosophique, moral, etc. La communication implique donc de la part du spectateur une appréhension cognitive de la *mimésis*. Mais il y a aussi, et simultanément, stimulation, dans la mesure où le théâtre met en scène le comportement et le destin de personnages auxquels le spectateur peut s'identifier, ce qui induit, d'une part, une réaction émotionnelle immédiate, laquelle est d'autant plus forte que la représentation est frappante ; et, d'autre part, une réaction psychique différée et difficilement quantifiable, par exemple une modification de la perception de soi et/ou du monde et par conséquent du *comportement* au sens large. La *catharsis*, en tant qu'expérience esthétique, résulte de l'équilibre entre communication et stimulation, qui sont donc les deux pôles de la relation théâtrale. Et c'est aussi dans ce rapport à la fois cognitif et émotionnel entre l'action représentée et le spectateur que se situe le *plaisir* dont parle Aristote dans la *Poétique* et dans la *Politique*. La *mimésis* impliquerait par conséquent, chez le spectateur, une attitude théorique ou cognitive, suivant laquelle il analyse, déduit et intègre ce qui est représenté comme autant de connaissances sur le réel d'où découle un savoir éthique (et ultimement politique) ; et une forme de *jouissance esthétique* suscitée par la représentation elle-même. Comme le remarque H. R. Jauss³³, Aristote a voulu dans la *Poétique* (1448 b) expliquer et justifier ce *plaisir* propre à l'expérience esthétique, plaisir qui pose pourtant un problème d'ordre moral lorsqu'il est suscité par la représentation (comme dans le cas d'une tragédie) d'objets qui semblent *a priori* devoir inspirer le dégoût :

[...] des êtres dont l'original fait peine à la vue, nous aimons à en contempler l'image exécutée avec la plus grande exactitude ; par exemple les formes des animaux les plus vils et des cadavres. [...]

³³ Hans Robert Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, Traduit de l'allemand par Michael Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. « Theory and History of Literature », vol. 3, 1982, 357 p.

On se plaît à la vue des images parce qu'on apprend en les regardant et on déduit ce que représente chaque chose, par exemple que cette figure c'est un tel. (*P*, 1448b, 82)

La poétique aristotélicienne implique qu'une part du plaisir mimétique vienne de l'*admiration*, purement sensuelle, de la perfection technique de l'œuvre d'art ; et une autre part de la *reconnaissance* du modèle représenté, c'est-à-dire la mise en parallèle de l'objet et de son référent. Ainsi, conclut Jauss, « in this explanation of aesthetic reception, a completely sensuous and a highly intellectual affect thus come together in aesthetic enjoyment³⁴ ». En d'autres termes, le plaisir suscité par la représentation d'objets normalement repoussants résulte à la fois du jugement admiratif que suscite la perfection technique de la représentation (*aesthesis*) et de l'intellectualisation (déduction analogique) de l'objet représenté (*anamnesis*). Mais cette explication de l'attraction paradoxale exercée par la représentation de ce qui, dans le réel, provoque la répulsion, ne permet pas de justifier totalement, sur le plan moral du moins, le plaisir qu'on peut ressentir à voir représentée, dans une tragédie, une action pathétique mettant aux prises des personnages marqués par la douleur et l'angoisse, action qui s'achève dans la mort ou la damnation. Cependant, l'expérience esthétique peut aussi, dans certains cas où la *mimésis* obéit à un ensemble déterminé de règles, être marquée par une relation plus profonde et complexe entre le spectateur et l'objet de la représentation, relation que la notion de *catharsis* cherche à circonscrire :

... the beholder can be affected by what is portrayed, he may identify with the acting persons, give rein to his own aroused passions, and feel pleasurably relieved by their release, as if he had experienced a *catharsis*.³⁵

³⁴ *Ibid.*, p. 23.

³⁵ *Ibidem*

La mise en scène de la passion, par un processus d'identification et de sympathie propre à la *mimésis*, excite chez le spectateur des passions semblables, et cette excitation, qui est aussi 'relâchement' d'une énergie contenue et inconsciemment réprimée, provoque un soulagement à la fois psychologique et physique, ce que la psychologie moderne nomme *abréaction*.³⁶

Mais l'essentiel est que le spectateur goûte la représentation et s'en délecte. Pour Aristote, la première utilité du théâtre, comme d'ailleurs de toute forme de *mimésis*, est de constituer « un moyen de passer noblement le temps dans le loisir » (*Pol.*, VIII, 32). C'est dire que le *plaisir* est une dimension essentielle de l'expérience esthétique que constitue le spectacle théâtral. Sans plaisir, nul divertissement possible, et le théâtre perd alors toute son efficacité (son « charme » dirait Platon) et, du même coup, son intérêt. Bref, toute poétique théâtrale doit avoir pour objectif premier le plaisir du spectateur, ce qui n'implique en rien cependant qu'il s'agisse de l'effet ultimement recherché par le dramaturge. En effet, précise Aristote, le plaisir général suscité par le théâtre est concomitant d'un autre phénomène, celui-là plus difficile à mesurer ou à évaluer parce qu'étant d'ordre cognitif, soit celui de la *persuasion*. Ainsi le spectacle tragique fait-il naître chez le spectateur des passions (au sens de sentiments qui l'élèvent au-dessus de son état affectif et intellectuel normal), qui le disposent à une manipulation de son jugement :

La persuasion est produite par la disposition des auditeurs, quand le discours les amène à éprouver une passion ; car l'on ne rend pas les jugements de la même façon selon que l'on ressent peine ou plaisir, amitié ou haine. C'est, nous le répétons, le seul but où visent dans leurs techniques les auteurs actuels. (*Rhét.*, 1356a, 77)

³⁶ Cf. Dominique Barrucand, *La catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie de groupe*, Paris, Épi Éditeurs, coll. « Hommes et groupes », 1970, p. 47-48, 52-53.

Il suffit de relire les grands dramaturges grecs pour se convaincre que la rhétorique joue un rôle de premier plan dans la création des émotions tragiques d'une part, et dans la diffusion des idées, d'autre part. La forme tragique traditionnelle, conçue de manière à attacher émotionnellement et intellectuellement le spectateur à un récit qui lui parle de sa faiblesse et de sa vulnérabilité, donne ainsi au discours éthique un grand pouvoir de persuasion. Or, comme le fait voir Aristote, il faut voir là deux actions d'un même processus, d'un même système poétique qui consiste à susciter la passion d'abord, et ce faisant le plaisir qui lui est consubstantiel, pour mieux faire passer l'idée ou le message. Ainsi la perspective rhétorique met-elle en lumière dans les œuvres tragiques la recherche d'un effet qui transcende le simple plaisir de l'émotion et de l'abréaction et qui, beaucoup plus marquant, lui survit. Sans l'apport de la rhétorique, le plaisir du spectateur demeure élémentaire, c'est-à-dire qu'il se suffit à lui-même et se révèle finalement sans conséquence autre que la détente et le délasserement propres aux activités de loisir. Suivant cette logique du *double effet*, la pitié et la crainte, sentiments tragiques fondamentaux, constituent les paramètres passionnels d'une expérience esthétique qui dépasse de beaucoup le cadre limité du spectacle, et dont la double nature ne se révèle qu'après coup : « Les passions sont les causes qui font varier les hommes dans leurs jugements » (*Rhét.*, 1378a, 60).

La rhétorique ajoute à la *mimésis* une dimension référentielle qui pousse le spectateur à envisager la représentation suivant une *perspective esthétique* : soudain la représentation est mise en relation avec la vie réelle et concrète et de cette opposition réel/imaginaire, qui transforme l'objet représenté en objet esthétique, naissent des

émotions et des idées qui transcendent la cadre de la représentation.³⁷ C'est ainsi que, le plaisir ordinaire se transmuant en plaisir esthétique, la tragédie s'enrichit de dimensions sémantiques et affectives nouvelles : elle devient miroir du monde, de l'individu et de la Cité, et cette confrontation entre le monde et son double est source d'un plaisir plus profond (mais aussi plus ambigu et plus complexe) que celui de la pure contemplation ou de l'abandon orgiaque. Selon Jauss, le sophiste Gorgias, contemporain de Socrate, est le premier à avoir mis en évidence la dimension sensuelle du langage dans sa théorie de la force persuasive de la parole, laquelle « peut bannir la peur et la souffrance, susciter la joie et la compassion³⁸ ». Il s'est intéressé au plaisir esthétique qui accompagne chez l'auditeur les émotions suscitées par le discours et/ou la poésie, et a employé avant Aristote, pour expliquer l'effet rhétorique de la parole, l'analogie médicale de la *catharsis*. Mais Aristote et Gorgias ne partagent pas sur cette question le même point de vue :

... whereas Aristotle was primarily looking at the state of the viewer of a tragedy and the liberation of his mind as its goal, Gorgias was interested in the "preparation" of the listener of a speech and the transformation of his passionate interest into a new conviction which "irresistibly forms its soul as it pleases."³⁹

La position de Gorgias a l'avantage de mettre en lumière la fonction communicative de la *catharsis*. Ainsi, si elle apparaît dans la *Poétique* comme l'effet tragique ultime, autrement dit comme le but à atteindre, Gorgias y voit plutôt un *moyen* d'atteindre à un autre effet, plus concret mais aussi potentiellement plus pernicieux, soit la *persuasion* :

... the aesthetic enjoyment of one's own affects as they are stimulated by speech or poetry is the lure to let oneself be persuaded as one is swept along by pathos and then becomes

³⁷ H. R. Jauss, *op. cit.*, p. 31.

³⁸ Cité dans H. R. Jauss, *op. cit.*, p. 24. Je traduis.

³⁹ *Ibid.*, p. 25.

ethically calm (*excitare et remittere, movere et conciliare* in later terminology).⁴⁰

En d'autres termes, le plaisir suscité par l'expérience esthétique permettrait de masquer le travail sous-jacent de la rhétorique. Aussi, tout en montrant, exemples à l'appui, le pouvoir de persuasion que peut manifester le discours à travers le *pathos* et l'*ethos*, Gorgias attire-t-il l'attention sur ce que l'on peut appeler un *piège esthétique* : les outils de la rhétorique donnent au langage le pouvoir de manipuler les consciences tout en dissimulant cet effet sous le voile de l'émotion et du plaisir. C'est justement ce danger que souligne Platon dans la *République*, celui de laisser l'orateur ou le poète s'immiscer librement dans l'âme des citoyens, pour leur inspirer les émotions, les images et les idées de son choix. Aristote s'est peu penché sur cette question du danger de la *mimésis*, et sur sa possible influence corruptrice sur les mœurs et le jugement des citoyens ; il est sur ce point d'accord avec Platon et se contente de rappeler que la *mimésis* doit se conformer aux exigences de la *décence* et contribuer à la vertu. Le propos de la *Poétique* prouve qu'il tient pour acquis que la tragédie, *dans sa forme traditionnelle*, est moralement utile à la Cité. Mais le problème soulevé par Platon reste entier : comment s'assurer que le peuple ne soit perverti par les exemples de perversion représentés au théâtre ?

De fait, soulève Jauss en abondant dans le sens de Platon, on ne peut nier la possibilité que l'équilibre entre illusion et dénégarion propre à l'attitude esthétique, ce qu'il nomme l'*état de suspension*, ne soit éventuellement rompu, et que le spectateur ou l'auditeur ne soit pris dans les rets de l'image et/ou du langage. Alors peuvent se produire deux phénomènes : soit l'expérience esthétique se transforme, dans le cas de l'abolition complète de la distance esthétique, en une jouissance mystique et fusionnelle de l'objet

⁴⁰ *Ibidem*

représenté ; soit, dans le cas de l'abolition de la dimension référentielle, elle se transforme en une jouissance sensuelle et émotionnelle du moi par le moi – le théâtre, par exemple, jouant le rôle d'un miroir magnifiant où se contemple et s'admire le spectateur.

Dans l'hypothèse d'une rupture de l'équilibre esthétique (entre illusion et dénégation), la *catharsis* peut donc faciliter la mise en valeur de comportements et de discours prédéterminés. Appliquée au théâtre, la position rhétorique de Gorgias a l'avantage d'éclairer le rapport problématique entre communication (des idées) et stimulation (des émotions) au sein de la relation théâtrale, et de montrer que la *catharsis* ne peut être abordée, dans le cadre de notre étude, comme la fin (ou la fonction) du théâtre, mais plutôt comme le moyen, par le biais d'une stimulation des émotions qui est source de plaisir, d'exercer sur l'esprit du spectateur une influence certaine. C'est là que réside le pouvoir et l'efficacité rhétorique du langage :

... rhetoric can “present the unbelievable and unknown” and change a person’s beliefs. In trials, it can sway many “even if it is not truthful,” can affect the soul as poison can the body, be well-intentioned and charm the listener but also lead him into evil.⁴¹

Ce constat de l'effet potentiellement pernicieux de la rhétorique, celui d'orienter le jugement et de *changer les croyances* dans le sens voulu par l'orateur, rappelle les préventions de Platon contre l'épopée et la tragédie. La rhétorique, dans la tradition philosophique grecque, est un moyen utile de susciter et de nourrir chez les hommes les *désirs raisonnés*, à commencer par le goût de la vertu, du bien et du beau. « Sont raisonnés, explique Aristote, les désirs que l'on éprouve par suite d'une persuasion ; car il y a beaucoup de choses dont nous désirons le spectacle et l'acquisition, parce qu'on nous dit et qu'on nous a persuadés qu'elles sont agréables. » (*Rhét.*, 1369b, 119) Mais dans la

⁴¹ *Ibid.*, p. 35.

tragédie, le problème se pose différemment, car ce genre mimétique *total* a des caractéristiques qui le distinguent absolument de tous les autres, soit « la musique et le spectacle, qui sont des moyens très sûrs de produire le plaisir » (*P*, 1462a, 137). Dans la tragédie, en somme, et compte tenu du fait que la rhétorique s’y superpose à une forme, à une histoire et à des images exemplaires et frappantes qui possèdent leur propre pouvoir de persuasion, et que les images et les discours fusionnent pour ainsi dire dans la représentation, il apparaît encore plus difficile de prévoir et de contrôler l’effet global du spectacle. En réalité, si Aristote a su mettre en valeur le pouvoir cathartique de la *vraie* tragédie (qui est une forme *théorique*), il n’a pas su opposer à Platon un discours qui convainque de l’immunité du spectateur contre ce que nous avons appelé les « effets secondaires non intentionnels⁴² », dont la rhétorique serait la cause.

D’aucuns affirment que la *Poétique* n’est pas un ‘art poétique’ à proprement parler, c’est-à-dire un « système de règles », puisque qu’Aristote « décrit plus qu’il ne prescrit », et se contente d’« expliquer ce qui fait que telle œuvre singulière est une œuvre d’art⁴³ ». Or, nous venons de voir dans quel contexte culturel et idéologique se situe le discours d’Aristote sur la *mimésis* ; nous avons démontré que sa prise de position en faveur de la tragédie constitue en quelque sorte une réponse technique aux objections morales et politiques de Platon. Aristote, non moins convaincu que son illustre maître de la nécessité de la *décence* dans les arts mimétiques, est cependant d’avis que la tragédie a un pouvoir tempérant naturel, et qu’il s’agit simplement d’en contrôler le contenu et la forme pour en contrôler l’effet. La *Poétique* répond donc à un besoin philosophique plus qu’artistique, celui de présenter (aux philosophes comme aux poètes) le *modèle* de la tragédie conforme

⁴² S. Sayre et C. King, *op. cit.*, p. 95. (Je traduis)

⁴³ *P*, texte de couverture.

aux exigences de la Cité en matière de *mimésis*. Comment expliquer autrement l'intérêt d'Aristote, précepteur d'Alexandre le Grand, pour une matière aussi triviale que la poétique théâtrale ? La tragédie dont Aristote expose la structure idéale dans la *Poétique* est celle qui produit naturellement la pitié et la crainte et suscite une *catharsis*. Toute autre forme de tragédie est dévaluée parce que moins *utile*. N'est-ce pas là, sachant l'autorité dont jouit Aristote auprès de ses contemporains, une forme de prescription, indirecte sans doute, mais non moins envahissante, de la fonction du théâtre tragique dans la Cité ? On ne peut lire le discours esthétique d'Aristote sans y déceler une arrière-pensée (voire une *avant-pensée*) éthique. Dans l'esprit de ce philosophe, l'art doit toujours posséder une *utilité morale*. La notion de *catharsis* est donc ce qui distingue fondamentalement la poétique aristotélicienne du discours antithéâtral de Platon : elle est à la fois la justification et le cœur du système tragique que définit Aristote. Elle permet de fixer une poétique qui garantisse, en théorie, la création d'œuvres qui soient à la fois délectables pour le spectateur et utiles à la Cité. Par ailleurs, la récupération et la systématisation par Aristote de la conception psychagogique du théâtre, que cristallise la notion de *catharsis*, constitue la preuve de son attachement à la tradition tragique, et sa volonté de maintenir active l'idée héritée de l'époque de Périclès, de l'influence positive de la tragédie sur les mœurs individuelles et collectives.

C. LA CATHARSIS : FONDEMENTS CULTURELS ET SPECTACULAIRES

Hybris et aidôs

En se penchant sur l'effet de la *mimésis* et sa fonction dans la Cité, Platon et Aristote s'inscrivent dans la réflexion sur la place de la violence qui, entre les VI^e et IV^e siècles, se développe dans la société grecque. De fait, « les Grecs ont développé un système de civilisation visant en grande partie à réfréner la violence individuelle⁴⁴ », système dont la tragédie intègre les grands principes. Dès les temps archaïques émerge en Grèce l'idée que le *logos*, et par extension la musique et la poésie, permettent de « canaliser la violence » et de « temp[érer] les actes excessifs⁴⁵ ». Suivant Plutarque, Solon, archonte athénien du début du VI^e siècle, fait mettre ses lois en vers, afin que cette forme aide à leur mémorisation et exerce en même temps sur le lecteur ou l'auditeur « une action psychagogique⁴⁶ ».

La production tragique des V^e et IV^e siècles relève pour beaucoup de cette conception du langage et de la musique, et montre clairement que le processus de la *catharsis* est concomitant de l'expression de l'*hybris*. Le sens accordé à ce mot par la critique contemporaine a évolué dans les dernières décennies. On a longtemps pris pour acquis qu'il désignait « une démesure censée porter atteinte aux dieux⁴⁷ ». Cette première définition convient particulièrement à la tragédie attique parce qu'elle met en relation la

⁴⁴ N. Richer, « La violence dans les mondes grec et romain. Introduction », in *La violence dans les mondes grec et romain. Actes du colloque international (Paris, 2-4 mai 2002) réunis par Jean-Marie Bertrand*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire ancienne et médiévale », n° 80, 2005, p. 21.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁶ N. Richer, *loc. cit.*, p. 18.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 19.

faute humaine et la punition divine, *hybris* et *némésis*. Laissons à N. Richer le soin de la présenter plus en détail :

Cette définition se trouve par exemple formulée dans un manuel foncièrement honnête comme celui d'Édouard Will sur le V^e siècle grec⁴⁸ : « La notion de justice divine était née au cours de la crise archaïque, corollaire métaphysique de l'aspiration à la justice politique et sociale [...]. [Alors] avait été conçue l'idée que les dieux détestent et abattent tout ce qui est excessif ». La *némésis*, « juste rétribution due à la colère des dieux », sanctionnerait ce qui amène l'« homme [à] s'élever au-dessus de sa condition, [...] l'*hybris* ». Comprise comme insolence, démesure, défi, outrage, l'*hybris* entraînerait la jalousie, la malveillance irritée, le *phthonos* des dieux et, estime E. Will, « lorsqu'il est question de *phthonos* divin dans nos textes, l'*hybris* en est toujours la cause, même lorsqu'elle n'est pas nommée ».⁴⁹

Cependant, cette définition ne rend pas compte de certaines manifestations de l'*hybris* rapportées par la tradition épique, notamment dans l'œuvre d'Homère. Une relecture de la *Rhétorique* d'Aristote permet de formuler une définition plus en accord avec l'usage général du terme dans la tradition littéraire, judiciaire et philosophique grecque :

L'*hybris* est essentiellement l'attaque grave contre l'honneur de quelqu'un, qui est susceptible de provoquer de la honte, de mener à la colère et à des tentatives de revanche. L'*hybris* est souvent, mais en aucune façon nécessairement, un acte de violence ; c'est essentiellement un acte délibéré, et le motif typique pour infliger un tel déshonneur est le plaisir d'exprimer un sentiment de supériorité plutôt qu'une obligation, un besoin ou un désir de richesse. [...] L'*hybris* est donc le plus souvent attachée à des actes spécifiques ou à un comportement général dirigé contre les autres [...].⁵⁰

Le terme *hybris* permet de désigner des comportements fondés sur l'orgueil et la présomption, qui mettent en danger les rapports entre les hommes – et non pas entre les

⁴⁸ Édouard Will, « Destin et liberté », in *Le Monde grec et l'Orient*, I. *Le Ve siècle (510-403)*, Paris, 1972, p. 594-603

⁴⁹ N. Richer, *loc. cit.*, p. 19.

⁵⁰ N. Fisher, *Hybris. A study in the values of honour and shame in Ancient Greece*, Warminster, 1992, p. 1. Cité dans N. Richer, *loc. cit.*, p. 20.

dieux et les hommes. Cette définition plus pragmatique est pertinente dans le cadre de notre étude puisque, sur le plan poétique, elle autorise la tragédie à mettre en scène d'autres formes d'*hybris* que celles représentées dans le théâtre antique ; c'est précisément ce que l'on observe dans la tragédie classique française, où l'*hybris* (ce que l'on y nomme la *passion*) ne résulte pas de l'impiété et n'est pas punie par les dieux. Ce que l'on doit surtout retenir de cette définition globale de l'*hybris*, c'est que la notion permet de catégoriser un ensemble de comportements individuels qui nuisent à l'harmonie des rapports humains, et qui peuvent de ce fait avoir des conséquences néfastes pour l'ensemble de la communauté :

Même si elle est subie par un individu victime d'un autre (comme Achille bafoué par Agamemnon [dans *L'Iliade*]), l'*hybris* peut revêtir des aspects plus largement sociaux et politiques (elle peut conduire à l'instabilité d'une communauté), et elle revêt donc une importance cruciale dans la gestion quotidienne des communautés grecques.⁵¹

À la notion d'*hybris*, les Grecs opposent celle d'*aidôs*, qui se traduit généralement par 'retenue', mais qui englobe également les notions de maîtrise de soi, d'une part, de honte, de déshonneur d'autre part. Chez les personnages homériques, affirme Douglas I. Cairns, l'*aidôs* se manifeste par la conscience des attentes de la société envers l'individu, comme par l'intégration et le respect chez l'individu des valeurs collectives, « au point que s'en écarter est impensable⁵² ». Or, entre le VI^e siècle et le IV^e siècle se répand l'idée, d'abord formulée par Théognis de Mégare⁵³, que l'*aidôs* est transmissible par la pédagogie⁵⁴, idée progressivement intégrée par les auteurs tragiques et exprimée aussi par Platon dans le

⁵¹ N. Richer, *loc. cit.*, p. 20-21.

⁵² Douglas I. Cairns, *Aidôs. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford, 1993, p. 43-44.

⁵³ *Élégies*, I, 409-410.

⁵⁴ N. Richer, *loc. cit.*, p. 21.

Protagoras. Aussi l'*aidôs* telle qu'elle apparaît dans la tragédie se distingue-t-elle de l'*aidôs* des héros homériques. De fait, renchérit Cairns, « chez Homère, l'*aidôs* est toujours prospective », parce qu'elle revêt une dimension exemplaire ; alors que « chez les tragiques apparaît une *aidôs* rétrospective qui s'apparente à ce que nous appelons conscience et remords⁵⁵ ». Cette mutation de l'*aidôs* dans la littérature grecque coïncide historiquement avec l'émergence de la pensée démocratique. Dans ce contexte de transformation des institutions politiques, la transmission de l'*aidôs* se fait par le biais de la représentation d'une action héroïque où intervient l'*hybris*, d'une part, et du commentaire du chœur, d'autre part, qui oriente la réception du récit dans le sens d'une réflexion morale et philosophique.

L'idée que la tragédie puisse avoir un effet cathartique se manifeste précisément ici, entre la volonté de représenter les comportements néfastes de certaines figures mythiques ou historiques, et celle de transmettre une *aidôs* qui soit conforme aux exigences morales et philosophiques nouvelles de la Cité démocratique. Ainsi, en montrant des héros condamnés pour avoir laissé s'exprimer (ne serait-ce qu'un instant) la violence de leur passion, la tragédie enseigne-t-elle (autant qu'elle suscite) la tempérance. Le moyen de provoquer cette *catharsis* est la représentation d'un certain type d'action mettant en scène un certain type de personnage, pour établir avec le spectateur un rapport analogique fondé sur la *crainte* et la *pitié* : pitié, dans un geste naturel de sympathie ou d'humanité (*philanthropon*) pour cet autre, semblable à soi, puni des dieux pour avoir commis une faute ; crainte, de nature philosophique, d'une possible et éventuelle perte de contrôle et de son propre plongeon fatal dans l'*hybris*.

⁵⁵ D. I. Cairns, *loc. cit.*, p. 165-166.

En incluant la notion de *catharsis* dans sa définition de la tragédie, Aristote s'inscrit donc dans une tradition morale et philosophique de deux siècles antérieure à la *Poétique*. La conception psychagogique de l'effet et de la fonction de la tragédie n'est pas seulement entretenue par les philosophes ; les tragédiens eux-mêmes y adhèrent et incluent dans leurs œuvres une réflexion sur la place de la violence, et par conséquent sur la place de l'*hybris* et de l'*aidôs*, dans la Cité. La critique moderne considère généralement la *catharsis* comme une notion a-dramatique, tenant pour acquis que tout éclaircissement à son sujet doit résulter d'une enquête philologique et/ou philosophique, sans égard aux textes des tragédies. Mais le caractère abstrait et conjectural de ce genre d'investigation met en évidence la nécessité de l'élargir et d'y inclure, d'abord, le champ dramatique, auquel la *Poétique* d'Aristote fait maintes références. La tragédie du V^e siècle recèle une réflexion sur la *catharsis* qui prouve que les auteurs sont tout à fait conscients de cet effet particulier du genre, et qu'ils en maîtrisent en outre les techniques. Aristote, qui n'est le contemporain ni d'Eschyle, ni de Sophocle, ni d'Euripide⁵⁶ appartient à une génération de *lecteurs* de théâtre, pour qui les œuvres des grands dramaturges du V^e siècle sont déjà des classiques. Aussi ne fait-il aucun doute que le *texte* des chefs-d'œuvre tragiques a nourri sa réflexion sur la forme tragique idéale.

On a longtemps considéré la tragédie antique comme une forme théâtrale vouée à l'édification morale. Mais tout théâtre moral est caractérisé par une opposition claire entre figures positives et négatives, entre actions justes et injustes : le processus d'édification implique que le parti à prendre s'impose de lui-même au spectateur, et qu'il

⁵⁶ Aristote naît en 384, soit 72 ans après la mort d'Eschyle en 456, et 22 ans après celle de Sophocle et d'Euripide en 406.

n'y ait aucun doute quant au comportement que le dramaturge érige en modèle. Or, si les tragi-comédies baroques françaises correspondent à cette poétique de l'évidence morale, la tragédie antique, elle, oppose des forces, des volontés, qui résistent à la catégorisation.

Ainsi, dans le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, n'est-ce pas Zeus qui, absent de la scène mais continuellement affirmé par le sujet lui-même, joue le rôle 'négatif' du persécuteur du Titan ami des hommes ? Peut-on parler ici d'une opposition fondamentale, de nature religieuse, entre le Bien et le Mal ? Il faudrait alors conclure que Zeus fût capable d'agir dans le sens du Mal, ce qui serait inconséquent avec tout le reste de l'œuvre d'Eschyle (et des autres tragédiens athéniens), où Zeus est systématiquement présenté comme le dieu de la Justice suprême. Or, le dieu tout-puissant de l'Olympe peut-il employer la violence pour faire souffrir et les dieux et les hommes, afin d'accomplir cette Justice ? La violence, loin d'être le fruit du Mal, est-elle le moyen choisi par Zeus pour maintenir l'équilibre et l'harmonie de l'univers ? Il semble que ce soit le cas, et qu'Eschyle ait intégré à la tragédie une vision archaïque de l'Olympe, en partie conforme à celle présentée par Homère dans l'*Iliade*. Dans cette épopée, on voit Zeus consentir à la destruction de Troie, ardemment désirée par Héra et Athéna, alors qu'il juge pourtant cette cité la plus digne de sa protection :

De toutes les cités qui, sous le soleil et le ciel
Resplendissant, abritent des mortels sur cette terre,
La plus chère à mon cœur était bien la sainte Ilion
Avec Priam le bon piquier et tous ceux qu'il commande.
Jamais mon autel n'a manqué d'un repas équitable,
De vin ni de fumet, qui sont notre apanage à nous. (*Iliad.*, IV, 76).

Si le cœur de Zeus est du côté d'Ilion, pourquoi cède-t-il à l'obsession guerrière d'Héra, et à son chantage ? C'est la nécessité de l'harmonie, de la tempérance et de l'équilibre chez les dieux eux-mêmes qui oblige Zeus à se plier aux volontés de son

irascible épouse : « j'ai pris sur moi, dit-il, contre moi-même, de te plaire ». Cette nécessité de l'*accord divin* prime sur le sort des mortels, et Zeus, irrité, le rappelle à Héra :

Fais comme tu l'entends, pourvu qu'un jour cette querelle
Ne devienne entre nous un grave sujet de discorde. (*Iliad.*, IV, 76)

Zeus est constamment occupé à peser (ce que symbolise sa balance d'or) le pour et le contre des actions divines, et cette position de juge suprême le place au-delà du bonheur et du malheur des hommes. C'est pourquoi il exige d'Héra, en échange de la destruction de Troie, qu'elle renonce à trois villes dont elle est la protectrice et qu'il pourra à son tour détruire selon son bon plaisir, ce à quoi elle consent, allant jusqu'à renoncer, ô paradoxe révélateur, aux cités de Ménélas et Agamemnon, ceux-là même qui servent le mieux son projet de détruire Troie :

Pour ne rien te celer, trois villes surtout me sont chères,
Ce sont Argos et Sparte, ainsi que la vaste Mycènes.
Détruis-les toutes trois, le jour qu'elles te déplairont.
Je ne me mets pas en travers pour te les disputer :
J'aurai beau refuser et faire obstacle à leur ruine,
Mon refus serait vain, car tu es bien plus fort que moi. (*Iliad.*, IV, 76)

On est loin ici de la vision judéo-chrétienne de la civilisation élue (ou du peuple élu) par un Dieu unique, en croisade contre l'impiété. Zeus et Héra sont tous deux prêts à sacrifier ceux des mortels qu'ils ont jusque-là protégés et défendus. L'Olympe, tel que le représente Homère, est un réservoir d'antagonismes cosmiques, les uns s'exprimant avec douceur ou violence tandis que d'autres demeurent latents : c'est une image du Cosmos comme ensemble complexe de forces contradictoires et complémentaires dont la constante alchimie échappe aux hommes, leur donnant l'impression qu'ils sont à la merci du Destin. Homère présente donc un univers où les dieux logent au-delà du Bien et du

Mal et veillent constamment, non sur le bonheur des mortels, mais sur le maintien de l'équilibre cosmique qui leur permet d'éviter la discorde, c'est-à-dire le Chaos. Cette prééminence de l'ordre cosmique sur le bonheur humain brouille d'avance toute analyse strictement morale de la tragédie, et incite à une interprétation du récit qui dépasse le dualisme primaire bien/mal, et tient compte de la *thémis* (l'exigence d'équilibre), qui dépasse les intérêts particuliers de l'homme et privilégie ceux de la Cité (voire du Cosmos).

On retrouve chez Eschyle cette même image d'un Zeus prêt à la violence. Mais le point de vue est celui des hommes, c'est-à-dire qu'il s'agit de donner un sens humain à la violence et à la souffrance qui marquent l'existence humaine. Dans l'*Agamemnon*, le chœur des vieillards d'Argos exprime ce que l'on peut considérer comme le principe clé du propos choral de son œuvre :

[Zeus] a ouvert aux hommes les voies de la prudence, en leur donnant pour loi : « souffrir pour comprendre. » Quand, en plein sommeil, sous le regard du cœur, suinte le douloureux remords, la sagesse en eux, malgré eux, pénètre. Et c'est bien là, je crois, violence bienfaisante des dieux assis à la barre céleste ! (*Agam.*, 264-265)

Eschyle exprime ainsi l'idée qu'à une certaine violence humaine, fruit de « la funeste démente aux dessins honteux » (*Agam.*, 266), c'est-à-dire ici l'ambition qui ne connaît pas de borne, s'oppose une autre violence, celle-là divine, et donc positive, réparatrice et juste. L'action criminelle à la source de cette plainte du chœur est le sacrifice d'Iphigénie, égorgée sur l'autel par son propre père :

Il osa, lui, sacrifier son enfant – pour aider une armée à reprendre une femme, ouvrir la mer à des vaisseaux ! (*Agam.*, 266)

Ce que le chœur fixe clairement, c'est une image horrifiante du monarque, marquée à grands traits sanglants par l'*hybris* et ses conséquences funestes. Le héros déchu de l'*Illiade* se voit jugé définitivement pour ses crimes, et mis au rang des êtres que les dieux abhorrent :

Le Ciel ne daigne avoir souci, dit-on, des mortels qui foulent aux pieds le respect des choses sacrées. [...] La Ruine se révèle fille des audaces interdites, chez ceux qui respirent un orgueil coupable, du jour où leur maison déborde d'opulence. [...] Nul rempart ne sauvera celui qui, enivré de sa richesse, a renversé l'auguste autel de la Justice : il périra. (Agam., 273)

Dans un même souffle, le chœur formule l'idéal *démocratique* d'une vie sans violence dans les limites de la liberté et de l'humilité :

Je veux que mon bonheur n'excite pas l'envie : puissé-je n'être, moi, ni destructeur de villes, ni esclave soumis aux caprices d'autrui ! (Agam., 274)

La Grèce du VIII^e siècle, celle qu'a connue Homère et dont l'*Illiade* est sans doute en grande partie le reflet, est une *société épique* : elle est prête à toutes les conquêtes, à toutes les violences guerrières pour amasser richesses, renommée et pouvoir ; elle est respectueuse, voire fière de ses rois, aime la guerre et la gloire qu'on y acquiert ; c'est une société pleine d'elle-même et de sa puissance, et désireuse d'affirmer cette puissance dans des expéditions qui sèment la destruction mais confirment son hégémonie méditerranéenne. Mais Homère, tout en glorifiant certains modèles de héros guerriers, cherche déjà à civiliser les hommes de son temps, à les amener vers l'*aidôs*, vers davantage de respect (envers les dieux mais aussi les hommes) et de tempérance : c'est dire que l'épopée participe de la *thémis*. Il y a en effet dans l'*Illiade* une réflexion importante sur les conséquences néfastes de l'orgueil et de l'ambition démesurés, de l'obstination dans l'erreur, de la colère aveugle, de la violence inutile.

La tragédie attique reprend cette réflexion, mais dans une vision *rétrospective* et *analytique* du passé mythique qui permet de confirmer, par l'*exemple tragique* mis en scène et commenté par le chœur, la fatalité du destin associé à la démesure. Cette *fatalité*, sa représentation, son image frappante, sont voulues et désirées par les Athéniens du V^e siècle comme pouvant seule garantir le succès de la démocratie. La tragédie, en ce sens, est l'affirmation d'un espoir, soit que la violence politique ne soit plus jamais acceptée ni tolérée, puisque cette forme d'*hybris* déplaît à Zeus, qui veille à l'équilibre du monde. Ainsi Prométhée, du point de vue de Zeus, en donnant le feu aux hommes, outre le bonheur de la chaleur et de la lumière, leur a-t-il aussi donné l'illusion du pouvoir et son corollaire fatal, le goût de la guerre et de la violence. Voilà pourquoi Prométhée, le bienfaiteur des hommes, a été condamné par Zeus à la torture éternelle : que nul ne suive son exemple !

Tout comme Prométhée, le héros eschyléen ne peut pas plaider l'innocence ou l'ignorance de la Loi. S'il a hésité un instant, comme Agamemnon avant d'égorger sa fille, il a voulu tout de même aller jusqu'au bout de sa liberté. Aussi est-il pleinement responsable de ses actes, contrairement au héros homérique qui pouvait affirmer, à l'instar d'Agamemnon faisant amende honorable à Achille et à l'armée achéenne :

Plus d'une fois les Achéens m'ont tenu ce langage
 Et s'en sont pris à moi. Pourtant je ne suis pas coupable.
 C'est Zeus, c'est le Destin, c'est la ténébreuse Erinye,
 Qui ont déposé dans mon âme une fatale erreur,
 Le jour où j'ai dépossédé Achille de sa part.
 Mais que pouvais-je faire ? le Ciel seul achève tout.
 Erreur est la fille de Zeus : c'est elle, la maudite,
 Qui nous fait tous errer. Ses pieds fins, sans toucher la terre,
 Ne font qu'effleurer, en marchant, les têtes des humains,
 Qu'elle accable de maux, les prenant tous dans ses filets.
 Un jour, elle égara Zeus en personne [...]. (*Iliad.*, XIX, 416)

Dans cette perspective, l'*erreur*, celle dans laquelle l'*hybris* plonge l'individu, n'est pas le fruit de la volonté humaine : Agamemnon ne se présente-t-il pas lui-même comme une victime ? Cette rhétorique ne peut être entendue et surtout approuvée que dans un cadre épique. La tragédie, comme la société grecque du V^e siècle, refuse quant à elle que ce langage puisse être celui d'un chef de peuple, encore moins celui d'un héros célébré. Homère sent déjà qu'il y a dans la figure d'Agamemnon la négation d'un certain idéal monarchique, et ce « roi des rois » symbolise pour tous les Grecs le roi égoïste, impie et cupide. Mais nulle part dans *Illiade* ne voit-on une quelconque allusion au sacrifice d'Iphigénie. Et si Agamemnon est représenté comme un être trop orgueilleux, on lui reconnaît cependant d'autres qualités, le courage, la force, la noblesse, la loyauté, qui en font un authentique héros.

La tragédie illustre la remise en question, dans la pensée grecque, de la conception archaïque de l'héroïsme, suivant laquelle la violence est voulue et aimée des dieux – conformément à une vision du Cosmos où l'homme est le simple instrument des dieux. Si cette vision épique (c'est-à-dire positive) de la violence politique, a servi à justifier d'innombrables conflits qui ont longtemps déchiré la Grèce, en plus de l'opposer systématiquement à ses voisins, les mentalités changent à Athènes au V^e siècle. L'essor du commerce panméditerranéen rend la paix à la fois nécessaire et profitable, plus profitable que la guerre. L'héroïsme archaïque est aux antipodes de cet ordre nouveau qui se nourrit d'échange et d'ouverture. Le héros tragique reflètera ces principes nouveaux sur lesquels se fonde la démocratie et que véhiculent ses institutions, à commencer par le théâtre. La tragédie non seulement renverse l'image traditionnelle du héros, mais la pervertit complètement, au point de mettre en scène des personnages dont la geste épique

déplaît aux Ciel. On entend dans la tragédie attique un écho qui redit sans cesse cette idée selon laquelle les dieux (et d'abord Zeus) abhorrent la démesure sous toutes ses formes, ainsi que le confirme l'Ombre de Darios dans *Les Perses* d'Eschyle :

La démesure en mûrissant produit l'épi de l'erreur, et la moisson qu'on en lève n'est faite que de larmes. Gardez ce châtement sans cesse dans les yeux ; souvenez-vous d'Athènes et de la Grèce, et qu'aucun de vous n'aille, méprisant son destin pour en convoiter d'autres, faire crouler un immense bonheur. Zeus est le vengeur désigné des pensées trop superbes et s'en fait rendre de terribles comptes. Puisque Xerxès est si pauvre de sens, que vos sages remontrances lui fassent donc la leçon, afin qu'il cesse d'offenser les dieux par une insolente audace.⁵⁷

Parallèlement, la Justice apparaît comme le principe fondamental sur lequel appuyer les fondations de la Cité nouvelle, car la Justice, qui est Harmonie, Équilibre et Mesure, implique toutes les autres valeurs, de l'honneur et de la droiture (être juste envers soi-même) au respect et à l'équité (être juste envers autrui) : « Ne laisse pas la violence triompher aujourd'hui de toi, et que ta haine n'aille pas jusqu'à fouler aux pieds le Droit » (*Aj.*, 177). La tragédie met en scène un Cosmos où règne des dieux qui punissent ou récompensent les hommes suivant leurs actions. Cette Justice qui châtie les crimes, mais aussi l'orgueil et l'impiété, garantit la Cité contre l'établissement définitif de la violence, du vice et de la tyrannie :

Mais toujours [...] la démesure ancienne, chez les méchants, fait naître une démesure neuve, tôt ou tard, quand est venu le jour marqué par une naissance nouvelle, et, avec elle, une divinité indomptable, invincible, impie, Até, cruelle aux maisons, qui a tous les traits de sa mère. La Justice cependant brille sous les toits enfumés et honore les vies pures. Mais, des palais semés d'or où commande une main souillée, elle détourne les regards, pour s'attacher à l'innocence, sans égard au pouvoir de l'or, à sa contrefaçon de gloire ; et c'est elle qui mène tout à son terme. (*Agam.*, 284)

⁵⁷ Eschyle, *Les Perses*, in *Tragédies complètes*, op. cit., p. 137.

En somme, le héros tragique ne peut pas affirmer son innocence et accuser de ses crimes les dieux tout-puissants. Ainsi, conscient de sa *responsabilité*, le héros sophocléen refuse de *nier* le réel, affronte avec une sérénité stoïque la cruauté de son destin, et en accord avec certains principes éthiques, accepte l'idée de sa propre mort, quitte à en hâter la venue : c'est Ajax se suicidant (*Ajax*), c'est Héraclès commandant qu'on lui dresse un bûcher (*Les Trachiniennes*), c'est Philoctète se résignant à mourir sous les griffes des fauves, c'est aussi Néoptolème s'opposant à Ulysse et à la volonté des chefs de l'armée grecque (*Philoctète*).

Ce dernier cas est particulièrement intéressant dans la mesure où le *Philoctète* est l'une des dernières tragédies de Sophocle : la fin en est heureuse et permet de montrer (et de démontrer) au spectateur que des rapports humains fondés sur l'honneur, le respect, le dialogue, la franchise et l'honnêteté génèrent naturellement la paix et l'entente, et sont par conséquent en conformité avec la volonté des dieux, contrairement aux mêmes rapports fondés sur la violence, la ruse et l'hypocrisie. Cette critique du *langage* de la tyrannie met en évidence les préoccupations morales et philosophiques de l'élite intellectuelle d'Athènes dans la deuxième moitié du V^e siècle : le rationalisme, dont le fer de lance est la dialectique, c'est-à-dire l'art de convaincre sans se jouer de la naïveté ou de l'ignorance des auditeurs, impose ses exigences de rigueur, de droiture, de logique. Chez Sophocle, la volonté de mettre en scène les figures nouvelles de l'héroïsme est très nette. Dans *Les Trachiniennes*, entre l'*hybris* amoureux de Déjanire et la colère inextinguible d'Héraclès se trouve la figure d'Hyllos, le fils vertueux et obéissant ; dans le *Philoctète*, Néoptolème apparaît aussi comme la figure du héros tempéré, entre le machiavélisme colérique d'Ulysse, et le désespoir morbide de Philoctète.

Mettre en scène des personnages exemplaires sur les plans éthique et philosophique, c'est opposer clairement au héros épique, guerrier soumis à l'empire de sa *colère*, un autre modèle, celui du guerrier vertueux, jaloux de son honneur et de sa réputation, et prêt à mourir plutôt que d'accomplir une action injuste. Dans le *Philoctète*, cette opposition est claire. On entend ainsi Ulysse exprimer l'idée que la perfidie et la ruse sont tolérables, voire même légitimes lorsqu'elles permettent d'œuvrer dans le sens de l'intérêt collectif :

Tu dois par ton langage capter l'âme de Philoctète, dit-il à Néoptolème. [...] Eh bien ! voilà justement à quoi il faut t'ingénier : à lui dérober ses traits infailibles. Je sais et fort bien, que ton sang ne te dispose guère à parler ce langage, pas plus qu'à tendre des pièges. La victoire pourtant est douce à obtenir. Sache prendre sur toi. Nous ferons montre d'honnêteté plus tard. Cette fois, prête-toi à moi pour un court instant – un jour au plus – d'effronterie. Après quoi, tout le reste de la vie, tu pourras te faire appeler le plus scrupuleux des mortels. (*Philoc.*, 299-300)

À cette rhétorique machiavélique s'oppose d'abord l'incrédulité puis le refus catégorique de Néoptolème : « Pourquoi user de ruse au lieu de le convaincre ? » demande-t-il, opposant ainsi la duplicité à la droiture du dialogue. « Il ne t'entendra pas, répond Ulysse, et par la violence tu n'obtiendras rien » (*Philoc.*, 300-301). Peu à peu, Ulysse le gagne à ses raisons : « C'est bien ; j'agirai donc en laissant tout scrupule » (*Philoc.*, 300-301). L'action du *Philoctète* oppose de façon quasi-schématique la vérité (comme vertu) et le mensonge (comme vice) ; mais ce combat est aussi celui de l'honneur et de l'infamie. L'héroïsme de Néoptolème est celui du refus ; il tient dans ce qu'il résiste à la corruption que lui imposent les discours captieux d'Ulysse :

Chaque fois que l'on a besoin de telle ou telle espèce d'hommes, affirme ce dernier, je suis de l'espèce qu'il faut ; et si l'on a quelque jour à choisir parmi des justes et des probes, tu ne découvriras personne de plus scrupuleux que moi. Néanmoins je suis ainsi fait que j'entends l'emporter toujours. (*Philoc.*, 332)

Néoptolème, ce ‘nouveau guerrier’, se trouve ainsi confronté dès sa première aventure héroïque à la rhétorique abusive de la tyrannie. Sophocle met en scène le dilemme éthique fondamental entre la facilité de l’action vile et déshonorante, d’une part, et la difficulté de l’action vertueuse, d’autre part. Et si Néoptolème paraît se soumettre un instant à la volonté des ses chefs, il fait rapidement volte-face et retrouve, avec son aplomb, le désir d’opposer sa *conscience* à la volonté générale :

NÉOPTOLÈME : Je m’en vais réparer la faute que j’ai faite...

ULYSSE : Oh ! l’étrange propos. Et quelle est cette faute ?

NÉOPTOLÈME : De t’avoir obéi, à toi et à l’armée.

ULYSSE : Et qu’as-tu donc fait que tu ne dusses faire ?

NÉOPTOLÈME : J’ai triomphé par ruse et fourberie infâmes.

ULYSSE : De qui ?... Oh ! voudrais-tu devenir un rebelle ?

NÉOPTOLÈME : Un rebelle ? non pas. Mais au fils de Péas...

ULYSSE : Que comptes-tu faire ? La crainte me prend.

NÉOPTOLÈME : ... de qui je tiens cet arc, eh bien ! à mon tour...

ULYSSE : O Zeus, que veux-tu dire ? Songes-tu à le rendre ?

NÉOPTOLÈME : Oui, car je l’ai sans droit grâce à une infamie.

(*Philoc.*, 337)

Ce discours sur l’emploi du langage dans les relations humaines, sociales et politiques illustre la tension, dans la Cité, entre la volonté de puissance et l’ambition politique, d’une part, et l’honneur, le respect du droit et le souci de la justice, d’autre part. À la ruse, Néoptolème substitue le dialogue, et s’il faudra l’intervention impromptue d’Héraclès pour finalement convaincre Philoctète de revenir au combat, cette intervention céleste apparaît comme la confirmation de la validité du raisonnement et des arguments du jeune héros. Ce dilemme, atypique dans la tragédie eschyléenne et sophocléenne, se résout par un choix qui engage la tragédie dans la voie de la *moralité* : Néoptolème choisit l’honneur et se déclare prêt à en assumer la conséquence, fût-ce la mort. La sanction de ce choix par Héraclès, figure-type de l’héroïsme grec, cristallise en quelque sorte la figure

du jeune guerrier vertueux et humble comme nouvel idéal héroïque. Le dénouement heureux concourt à cet effet édifiant : la franchise a triomphé de la ruse et l'univers s'en porte mieux.

En somme, les poètes tragiques conçoivent la tragédie comme un genre *didactique*, servant de véhicule à une pensée éthique et politique diamétralement opposée à celle exprimée par l'épopée homérique. Il s'agit de pousser le spectateur à réfléchir aux conséquences de ses propres actes et à remettre en question la manière dont il envisage son rapport au monde et aux hommes. Mais selon Aristote, la *vraie* tragédie, la tragédie *cathartique*, est incompatible avec le dénouement heureux qui caractérise le *Philoctète*. La tragédie doit avant tout amener le spectateur à vivre une expérience émotionnelle qui le transforme et imprime dans son esprit la *crainte philosophique*, qui est le sentiment que les malheurs du héros pourraient être les siens s'il commettait les mêmes erreurs. Aussi ne s'agit-il pas simplement d'instruire ; il faut aussi agir sur l'âme du spectateur pour que, *malgré lui*, il sorte bouleversé et *purifié* du théâtre.

Le théâtre grec offre plusieurs exemples de cette forme tragique, particulièrement chez Sophocle. L'*Ajax* nous intéresse en particulier parce que le poète y inclut une mise en abyme de la représentation théâtrale qui éclaire sa conception de la fonction et de l'effet de la tragédie.

La catharsis selon Sophocle

On connaît l'admiration qu'Aristote voue à Sophocle et la très haute estime dans laquelle il tient son œuvre. Mais on n'a pas considéré les tragédies de ce poète comme la source possible de la conception aristotélicienne de l'effet cathartique du théâtre. Or, dans

l'*Ajax*, Sophocle représente clairement, dans une scène de nature métathéâtrale, le phénomène même auquel le philosophe fait allusion lorsqu'il emploie le mot *catharsis*. Si cet exemple est connu de la critique, il n'a pas été mis en relation directe avec Aristote, de manière à mettre en évidence les fondements *spectaculaires* qui sous-tendent et illustrent les idées formulées dans la *Poétique*.

Rappelons le contexte de cette tragédie : Ajax, suite au refus de l'armée grecque de lui accorder les armes d'Achille, a sombré dans la démence et a cherché à massacrer ses rivaux de nuit. Mais Athéna l'en a empêché, en faisant dévier la rage du héros sur un troupeau de moutons. Lorsqu'il entre en scène, Ajax est toujours en état d'*hybris*. L'action commence lorsque Ulysse, hésitant devant la porte de la baraque d'Ajax, est interpellé par Athéna, qui l'invite à demeurer près d'elle pour assister au spectacle de la démence du héros déchu :

ATHÉNA : (*Elle se penche vers l'entrée de la baraque et elle élève la voix*) Hé là, toi ! toi qui lies dans le dos les bras de tes captifs, sors donc ; c'est toi que j'appelle, Ajax, entends ton nom et viens devant ta porte.

ULYSSE : Non, qu'il reste chez lui ! c'est assez, par les dieux.

ATHÉNA : Mais que redoutes-tu ? N'est-ce donc pas un homme ?

ULYSSE : Et même un ennemi, qui le demeure encore.

ATHÉNA : Eh bien ! quoi de plus doux : rire d'un ennemi ?

ULYSSE : Il me suffit à moi de le savoir chez lui.

ATHÉNA : As-tu donc peur de voir un dément bien en face ?

ULYSSE : S'il était sain d'esprit, je n'aurais point de peur.

ATHÉNA : Même tout près de lui, il ne te verra pas.

ULYSSE : Comment ? ne voit-il plus avec les mêmes yeux ?

ATHÉNA : Je voilerai ses yeux, fussent-ils grands ouverts.

ULYSSE : Il n'est rien d'impossible quand un dieu s'y emploie.

ATHÉNA : Demeure sans rien dire, reste comme tu es.

ULYSSE : Je reste – et voudrais bien être plutôt ailleurs.

ATHÉNA : Holà, Ajax ! voilà deux fois que je t'appelle. As-tu si peu d'égards pour ton alliée ?

(*La porte s'ouvre. Ajax paraît, une épée sanglante à la main.*)
(*Aj.*, 138)

Athéna apparaît ici comme le *metteur en scène* d'une représentation qu'elle destine exclusivement, dans le cadre du récit, à Ulysse, qui se voit par conséquent amené à jouer le rôle d'un spectateur qui pourra *voir sans être vu*, ce qui lui assure la distance essentielle à l'exercice du jugement. Car si Athéna veut qu'Ulysse voie dans quel état lamentable se trouve Ajax, ce n'est pas pour en rire, mais pour qu'il s'imprègne de l'exemple frappant de l'*hybris* dans lequel peut s'abîmer l'homme orgueilleux :

(La porte se referme sur Ajax.)

ATHÉNA : Tu vois, Ulysse, la puissance des dieux. Personne montrait-il jamais plus de prudence ? plus de bravoure aussi au moment d'agir ?

ULYSSE : Personne que je sache. (*Aj.*, 139)

La réaction d'Ulysse devant le spectacle de l'effondrement de son ennemi est, elle aussi, exemplaire. De fait, les sentiments qu'il éprouve sont précisément ceux qu'Aristote identifie comme consubstantiels à l'expérience de la tragédie. Il manifeste d'abord de la *pitié*, dans un élan de sympathie naturelle qui prouve sa noblesse d'âme et son *humanité* :

Le malheureux a beau être mon ennemi, j'ai pitié de lui quand je le vois ainsi plier sous un désastre. (*Aj.*, 139)

Suivant Aristote, la pitié « a pour objet l'homme malheureux sans le mériter »; c'est dire que le héros au centre de l'action tragique est un « homme qui sans être éminemment vertueux et juste, tombe dans le malheur non à raison de sa méchanceté et de sa perversité mais à la suite de l'une ou l'autre erreur qu'il a commise » (*P.*, 1453a, 100). Ajax correspond précisément à ce portrait du héros tragique : voici en effet un personnage dont les qualités exceptionnelles laissaient jadis présager un destin heureux, ce qui rend sa chute d'autant plus pathétique (ou pitoyable) et exemplaire.

Ce que les dieux reprochent à Ajax est de s'être cru *libre* d'agir sans leur consentement, et ce dans son propre intérêt. L'*erreur* s'est emparé de son jugement,

lorsqu'il a affirmé d'abord son droit aux armes d'Achille ; puis, dans un mouvement nourri par l'*hybris*, lorsqu'il s'est autorisé à punir de sa propre main le refus des Grecs, qu'il jugeait être de l'insolence à son endroit. La pitié naît chez Ulysse de la comparaison entre ce que fut jadis Ajax, et ce qu'il est devenu depuis, et du fait que son infortune paraisse être le fruit d'une âme corrompue par l'orgueil – et non le résultat (mérité) de l'action consciente et délibérée d'une âme 'méchante' ou 'perverse'. Le spectacle agissant comme le miroir de l'existence humaine, Ulysse s'approprie cet *exemple tragique* et en tire pour lui-même une leçon. Il prend conscience de la petitesse et de la faiblesse de l'homme face aux puissances (aux dieux) qui gouvernent l'univers :

Et, en fait, c'est à moi plus qu'à lui que je pense. Je vois bien que nous ne sommes, nous tous qui vivons ici, rien de plus que des fantômes ou que des ombres légères. (*Aj.*, 139-140)

Ce qu'il exprime ici indirectement est la *crainte*, qui a pour objet, toujours suivant Aristote, « l'homme semblable à nous » (*P*, 1453a, 100). Dans le contexte de la tragédie, la crainte du spectateur est d'abord celle de connaître un destin semblable à celui du héros. Le spectacle de la déchéance d'Ajax illustre la manière dont les dieux punissent l'insolence des hommes, et doit donc servir de leçon pour l'avenir :

ATHÉNA : Imprègne-toi de ce spectacle, et garde-toi bien à ton tour d'émettre à l'égard des dieux une parole insolente. Ne va pas non plus te gonfler d'orgueil, si tu tires quelque avantage ou de ta force ou d'un amas d'amples richesses. Un jour suffit pour faire monter ou descendre toutes les infortunes humaines. Les dieux aiment les sages, ils ont les méchants en horreur.
(*Athéna disparaît. Ulysse s'éloigne...*) (*Aj.*, 140)

Ulysse, et à travers lui le spectateur réel, a été le témoin d'une action qui l'a ému, dans un mouvement d'identification naturel chez l'homme, et dont il tire pour lui-même un enseignement. Bref, la représentation tragique a eu sur le spectateur un effet

psychagogique certain, renforçant la crainte et le respect qu'il doit nourrir à l'égard des dieux. C'est précisément cet effet qu'Aristote nomme *catharsis*, ainsi que l'a compris et résumé Corneille :

Ainsi la pitié embrasse l'intérêt de la personne que nous voyons souffrir, la crainte qui la suit regarde le nôtre [...]. 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, pour cette raison commune, mais naturelle et indubitable, que pour éviter l'effet il faut retrancher la cause.
(TD2, 95-96)

Dans la *Poétique*, Aristote affirme que le but des poètes tragiques « est de susciter l'émotion tragique et le sentiment d'humanité » (P, 1456a, 113). L'extrait de l'*Ajax* montre, concrètement, à quels procédés dramaturgiques précis ce principe renvoie. Sophocle illustre très clairement dans cette pièce la fonction tempérante du théâtre : le spectacle permet de rappeler au spectateur, par le truchement d'un exemple frappant, le respect qu'il doit aux dieux, sa petitesse et sa faiblesse face à l'immensité insondable du Cosmos, de même que l'instabilité des choses humaines ; il agit sur son âme comme le souvenir sur l'oubli, ou la conscience sur l'insouciance. Le discours d'Athéna donne un sens aux émotions ambivalentes d'Ulysse devant le spectacle tragique, et, théoriquement du moins, à celles du spectateur réel, dont le personnage est le double. Sophocle oriente ainsi l'expérience tragique dans le sens de la prévention, de l'avertissement, de l'*aïdos* : il rappelle, par la bouche de la déesse, la hiérarchie qui préside aux rapports entre les hommes et les dieux, et du même souffle la fatalité associée à l'*hybris*.

La tragédie du V^e siècle réitère dans son ensemble cette démonstration de l'*hybris* : le pire chez l'homme, et à plus forte raison chez l'homme de pouvoir, n'est pas l'intempérance manifestée à l'endroit des autres, à travers l'ambition machiavélique, la colère inextinguible, ou la cupidité inassouvissable, mais l'*orgueil démesuré*, qui n'est pas une faute envers l'humanité, mais envers les dieux. Que les hommes soient orgueilleux ne constitue pas, aux yeux des Grecs, un problème fondamental – comme ce le sera pour les chrétiens : la colère moralement juste est pour eux, suivant leur culture guerrière, une vertu. La faute réside plutôt dans l'excès d'orgueil, qui se manifeste invariablement par l'irrespect et l'insolence face à l'Olympe. À une époque de remise en question du rapport entre l'humain et le divin, la tragédie montre une Cité qui s'approprie les figures divines et la mythologie pour transmettre une image du monde et véhiculer une idéologie conforme à ses aspirations démocratiques : désormais, les dieux, qui veillent au respect de la Justice cosmique, ne protègent et ne favorisent que les hommes et les Cités qui manifestent la piété et l'humilité les plus parfaites. Les principes divins d'équilibre, d'ordre, de mesure, de beauté, de justice et d'harmonie, mais aussi de piété et d'humilité, se transforment chez l'homme-spectateur en vertus : la tragédie est un genre éthique qui convient à une société profondément morale, et qui considère toujours avec gravité le problème essentiel et permanent de la justice politique et sociale.

CHAPITRE II

LES TROIS DIMENSIONS DE LA *CATHARSIS* : INTERPRÉTATIONS MODERNES (XVI^e-XX^e siècle)

À l'aube du XVI^e siècle, en Italie comme en France, le théâtre antique n'est étudié que par une poignée d'humanistes versés dans les lettres grecques et qui ne se préoccupent pas encore de le traduire. La tragédie est alors envisagée sous un angle strictement littéraire, et c'est l'*Ars Poetica* d'Horace qui fait autorité en matière de poétique, aux côtés d'auteurs moins essentiels et aujourd'hui peu étudiés, tel Diomède. Et si Aristote est un auteur connu et apprécié dans d'autres domaines du savoir (la *Politique* et la *Rhétorique*, par exemple, sont largement commentées et étudiées au Moyen Âge), sa *Poétique* est méconnue, et cette situation remonterait à l'Antiquité romaine⁵⁸, qui n'a pas transmis d'intérêt particulier pour le traité. Or, comment expliquer que, au milieu du XVI^e siècle, la *Poétique* soit (presque *soudainement*) devenue la référence en matière de poétique, et qu'elle ait su conserver durant les deux siècles suivants l'incontestable autorité qu'on lui connaît ?

Dans la première moitié du XVI^e siècle, en Italie, on assiste, après plus de mille ans d'oubli, à la renaissance de la tragédie comme genre enseigné et pratiqué. Daniel Javitch

⁵⁸ E. N. Tigerstedt, « Observations on the Reception of the Aristotelian Poetics in the Latin West », in *Studies in the Renaissance*, New York, The Renaissance Society of America, Vol. XV, 1968, p. 7.

a mis en lumière⁵⁹ les étapes de cette réapparition de la tragédie au *Cinquecento*. D'abord, par le biais d'allusions et de références fréquentes au corpus tragique chez les auteurs de l'Antiquité grecque et latine, et tout particulièrement chez Aristote, les humanistes de la Renaissance italienne découvrent le prestige immense dont a joui ce genre durant l'Antiquité, et en conçoivent un intérêt grandissant. Par ailleurs, ils peuvent déjà voir tout autour d'eux, dans les ruines imposantes des théâtres et amphithéâtres érigés dans la plupart des villes anciennes, la preuve architecturale de l'importance de la tragédie dans l'Antiquité. Cependant, le fait que les humanistes du XVI^e siècle connaissent la place privilégiée qu'elle occupe dans la culture antique n'explique pas à lui seul la résurgence de la tragédie. En effet, les lettrés italiens du XV^e siècle sont déjà au fait de cette réalité de l'histoire littéraire. Mais faute d'un accès direct aux textes, pour la plupart non traduits en latin, ils n'ont de la tragédie qu'une idée trop partielle pour en apprécier toute la valeur, pour en enseigner les principes ou pour en proposer une critique judicieuse. Et justement, explique Javitch, « c'est principalement la redécouverte des textes de la tragédie grecque à partir du XIV^e siècle, et par conséquent une meilleure compréhension de la signification des œuvres de Sophocle et Euripide, et dans une certaine mesure d'Eschyle, qui a redonné à la tragédie le prestige qu'elle avait perdu depuis l'Antiquité⁶⁰ ».

À une époque où le théâtre religieux est perçu dans les cercles humanistes comme un divertissement vulgaire et indigne de figurer parmi les divertissements princiers, on

⁵⁹ Dans deux articles parus séparément : D. Javitch, « The Emergence of Poetic Genre Theory in the Sixteenth Century », dans *Modern Language Quarterly*, University of Washington, Vol. 59, no 2, June 1998, p. 139-169. / D. Javitch, « On the Rise of Genre-specific Poetics in the Sixteenth Century », dans Ø. Andersen & J. Haarberg (éd.), *Making Sense of Aristotle, Essays in Poetics*, London, Gerald Duckworth & Co., 2001, p. 127-144.

⁶⁰ D. Javitch, « On the Rise of Genre-specific Poetics... », p. 132. Je traduis.

découvre dans la tragédie antique un genre à nul autre comparable (pas même à l'épopée, alors jugée comme le premier des genres) sur le plan de la *gravité*, de la *noblesse* et de *l'utilité*.⁶¹ Désireux de transmettre à la littérature en langue vernaculaire ne serait-ce qu'une partie du prestige dont jouit la poésie antique, ils jugent nécessaire de restaurer *le plus sérieux des genres*. En France, cet intérêt pour un genre *grave* capable d'élever la littérature nationale vers de nouveaux sommets, d'une part, et de rendre compte de la *tragédie* du monde, d'autre part, sera alimenté par la catastrophe politique et sociale des Guerres de religion, qui présente une analogie aussi évidente que saisissante avec le théâtre tragique, ainsi qu'en témoigne Garnier par le sous-titre de sa *Porcie*, publiée en 1568 : « Tragédie française, représentant la cruelle et sanglante saison des guerres Civiles de Rome : propre et convenable pour y voir dépeinte la calamité de ce temps⁶² ». Par ailleurs, l'humanisme protestant, notamment à travers la réflexion théorique d'un La Taille, a contribué lui aussi à propager l'intérêt pour un divertissement réglé, éprouvé et approuvé par les Anciens, et en accord avec l'austérité morale que s'imposent alors certaines cours princières : ce genre lui offrait un espace où exprimer sa foi et condamner les persécutions dont étaient victimes les adeptes de la religion réformée.

Or, si les éventuels auteurs de comédies peuvent se tourner vers l'œuvre de Térence comme vers un modèle unanimement reconnu, il n'existe pas, dans les premières décennies du XVI^e siècle, de consensus quant au modèle à observer pour la tragédie. Car contrairement à l'idée reçue selon laquelle l'*Œdipe Roi* de Sophocle a été le parangon de

⁶¹ La tragédie, aux dires d'un aristocrate humaniste comme La Taille, « est un genre de poésie non vulgaire, mais autant élégant, beau et excellent qu'il est possible ». Jean de la Taille, « De l'Art de la Tragédie », préface à *Saul le Furieux, Tragédie prise de la Bible, Faicte selon l'art & à la mode des vieux Auteurs Tragiques*, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, Première Série, Vol. 4 (1568-1573), coll. « Théâtre français de la Renaissance », 1986, p. 206.

⁶² Robert Garnier, *Porcie*, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, *op. cit.*, Vol. 4, p. 21.

la production tragique dès le début du XVI^e siècle, ce n'est qu'à partir des années 1560 que cette tragédie a progressivement acquis ce statut, malgré l'admiration que lui manifeste Aristote.⁶³ Par ailleurs, dans la première moitié du XVI^e siècle, les discours sur la poétique qui exercent une réelle influence ont un caractère général, ne concernent pas particulièrement tel ou tel genre, mais formulent des principes très larges. Dans le traité intitulé *De Arte Poetica* (1527), par exemple, Vida présente Virgile comme *le* poète à imiter, peu importe le genre. Bien que l'on connaisse les différences générales entre l'épopée, la tragédie, la comédie et les diverses formes lyriques, il n'existe pas à l'époque, hormis la *Poétique* d'Aristote, de discours consacrés aux caractéristiques précises des divers genres, à leurs effets, ni aux *techniques* qui leur sont associées. L'*Ars Poetica* d'Horace, dont l'influence souveraine sur la poésie s'étend largement au-delà de la première moitié du siècle, ne contient aucune définition claire ni de la tragédie ni de la comédie et demeure laconique quant aux techniques qui leur sont propres, bien qu'y soient formulés certains principes généraux relatifs au *drame* et à la satire. Et on peut penser, à l'instar de Javitch, que c'est justement la brièveté et le caractère général de l'*Ars Poetica* qui expliquent, du moins en partie, sa pérennité et son influence à travers tout le Moyen Âge et la Renaissance ; les principes d'unité, d'ordre, de régularité, de moralité et de décorum qui y sont établis, transcendent les genres et les pratiques particulières.⁶⁴ Or, pour parvenir à créer, dans la langue nationale, des tragédies conformes aux modèles antiques, il fallait d'abord en comprendre les procédés. La *Poétique* d'Aristote, contrairement aux traités qui circulaient jusque-là, proposait non seulement une définition claire de la tragédie et de ses exigences formelles et thématiques, mais précisait aussi

⁶³ D. Javitch, « On the Rise of Genre-specific Poetics... », p. 133.

⁶⁴ D. Javitch, « The Emergence of Poetic Genre Theory ... », p. 141.

l'*effet* qu'elle devait produire ; c'est-à-dire qu'elle formulait une *théorie* de la réception (cristallisée par la notion de *catharsis*) dont le premier principe était l'efficacité (et partant l'utilité) de la représentation. À partir du moment où la dramaturgie naissante a cherché à intégrer les principes techniques qui lui permettraient de créer des tragédies originales, la *Poétique* est rapidement devenue la référence fondamentale.⁶⁵

Cependant, la notion de *catharsis*, centrale dans la définition aristotélicienne de la tragédie, n'a pas été comprise ni par conséquent intégrée dans la théorie poétique de la Renaissance, sinon comme un équivalent de l'*utile dulci* horatien, principe auquel on accordait unanimement un sens *moral*. Cette systématique interprétation de la *catharsis* comme processus moral a fait en sorte que le discours sur la notion s'est continuellement limité à des observations générales sur la fonction édicatrice de la tragédie, sans considérer l'effet concret et immédiat du spectacle sur le spectateur. La *catharsis*, et cela est vrai aussi pour le théâtre classique, est demeurée pour les poètes une *idée* dont on a méconnu les fondements spectaculaires réels. C'est pourquoi l'intérêt pour le phénomène est demeuré essentiellement théorique, et ce jusqu'au XX^e siècle, la question étant de déterminer ce que signifiait la *catharsis* selon Aristote, plutôt que de chercher à en voir les manifestations dans les œuvres tragiques de l'Antiquité. Le résultat de cette réduction du phénomène à des considérations extérieures à la dramaturgie a néanmoins permis au discours sur la *catharsis* de s'enrichir, surtout à partir du XIX^e siècle, du point de vue d'autres domaines du savoir, comme la psychologie et la philologie, qui ont intégré la notion et ont permis de faire valoir la nature complexe et multidimensionnelle du phénomène.

⁶⁵ *Ibid.*, 147.

Il convient maintenant de se pencher sur les principales interprétations moderne de la *catharsis*, depuis la Renaissance, dans la mesure où, à l'écart du théâtre et de sa réalité poétique et esthétique, elles permettent de considérer la question de l'effet de la tragédie sur les plans moral, psychologique et intellectuel. Il s'agira parallèlement de mesurer les limites de ces interprétations, c'est-à-dire de considérer dans quelle mesure elles reflètent la réalité *spectaculaire* de la tragédie.

A. L'INTERPRÉTATION MORALE

Pour bien saisir l'interprétation strictement morale que les premiers exégètes modernes font de la notion de *catharsis*, il faut prendre en considération l'influence profonde du néoplatonisme dans les milieux humanistes européens, au moment même où renaît la tragédie. Suivant une longue tradition antithéâtrale alimentée par les Pères de l'Église et leurs héritiers médiévaux, on n'a cessé de présenter le théâtre comme une activité inconciliable avec la piété et la vertu. Au Moyen Âge, sous l'influence du réformisme qui se répand en Europe de l'Ouest, le clergé français prend progressivement parti contre les mystères et autres représentations publiques d'épisodes bibliques, dont le faste et le gigantisme paraissent en désaccord avec leur fonction évangélisatrice originelle. Suite à son interdiction à Paris en 1453, tout projet de réhabilitation du théâtre doit répondre en premier lieu aux objections de l'orthodoxie religieuse qui, à l'instar de saint Augustin, avance comme argument fondamental l'*immoralité* des spectacles.

Les poètes humanistes trouvent dans la *Poétique* un argument de poids à opposer aux détracteurs du théâtre : la notion de *catharsis* leur permet en effet d'affirmer, comme

Aristote face aux accusations de Platon, l'effet tempérant de la tragédie, et par conséquent son utilité morale. La notion de *catharsis* leur permet de faire valoir que la représentation théâtrale, *au-delà des apparences*, peut offrir un bénéfice *caché*, ou du moins non immédiatement perceptible, sorte de vertu immanente à la tragédie et qui en fait un *moyen* particulièrement efficace (parce que suscitant *aussi* le plaisir) de contribuer à la propagation du Bien et de la Vertu dans la communauté.

Cependant, faute de bien connaître le théâtre tragique grec, les premiers théoriciens modernes du théâtre, sous l'influence combinée d'Horace et du théâtre religieux médiéval, réduisent le phénomène de la *catharsis* au seul procédé d'*édification morale*. La plus ancienne mention en français de cet effet particulier de la tragédie apparaît justement dans la traduction de l'*Art poétique* d'Horace par Jacques Peletier du Mans (1541), où est établie la corrélation entre l'édification du spectateur et le discours du chœur qui, en commentant régulièrement l'action, doit en orienter la réception :

Le Chœur soit du parti de l'acteur,
 Et de vertu virile protecteur,
 Et ne propose entre les actes rien
 Qui ne profite et convienne très bien :
 Départe aux bons faveur perpétuelle,
 Et aux amis amitiés mutuelle :
 Des courroucés refreine la fureur,
 Et aime ceux qui ont vice en horreur :
 Voire louant frugalité de table
 Voire louant justice profitable,
 Civiles lois, Paix qui tient tout ouvert
 En sûreté : tienne un secret couvert :
 Prie les Dieux qu'aux affligés fortune
 Propice soit, et aux fiers importune.⁶⁶

⁶⁶ Jacques Peletier du Mans, *L'Art poétique d'Horace, traduit en vers françois par Jacques Peletier du Mans* (extraits), in P. Leblanc, *Les écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Nizet, 1972, p. 39-40. Je modernise l'orthographe.

Au milieu du XVI^e siècle, cette édification morale est systématiquement toujours présentée comme l'utilité fondamentale du spectacle tragique. Ainsi, affirme Jacques Grévin au lecteur de sa tragédie *César* (1561), « [l]e profit que tu peux en recevoir est[-il] de te garder de pareilles aventures qui sont advenues en icelles [histoires tragiques] par la mégarde d'aucuns, par la simplicité des autres, par l'astuce des plus rusés⁶⁷ ». La tragédie a donc une fonction *exemplaire*, et a comme effet, sinon de tempérer le spectateur, du moins de l'inciter à la prudence, c'est-à-dire d'atténuer en lui la velléité du vice, en lui montrant le destin funeste de personnages vicieux. Aussi est-elle communément confondue avec la moralité, comme en fait fois cette définition de Lazare de Baïf en 1537: « Tragédie est une moralité composée de grandes calamités, meurtres et adversités survenus aux nobles et excellents personnages⁶⁸ ». Mais c'est Bochetel, dans l'épître à François 1^{er} qui précède sa traduction de l'*Hécube* d'Euripide (1544), qui exprime le plus clairement cette conception primitive de l'effet de la tragédie sur le spectateur :

[C]ar à ces fins [les tragédies] ont-elles été premièrement inventées, pour remonter aux rois et grands seigneurs l'incertitude et lubrique instabilité des choses temporelles : afin qu'ils n'aient confiance qu'en la seule vertu. Ce qu'ils peuvent voir et entendre par les grands inconvénients, misères et calamités qui autrefois sont advenus à ceux qui ont été en fortune semblable : car ce sont les propres arguments des tragédies [...] pour ce que ce ne sont que pleurs, captivités, ruines et désolations de grands princes, et quelquefois des plus vertueux. Ce qui sert aux successeurs : afin qu'en prospérité ils ne s'élèvent pas trop, et provoquent malheur en abusant de leur fortune [...].⁶⁹

Cette conception de l'effet de la tragédie comme *édification morale* est en accord avec le discours que tiennent les personnages dans la scène de l'*Ajax* de Sophocle

⁶⁷ Jacques Grévin, « Brief Discours pour l'intelligence de ce théâtre », in *César*, Genève, Librairie Droz, coll. « Textes littéraires français », 1971, p. 94.

⁶⁸ Lazare de Baïf, « Diffinition de tragedie », in P. Leblanc, *op. cit.*, p. 94. Je modernise l'orthographe.

⁶⁹ Bochetel, « Au roy mon souverain seigneur », in P. Leblanc, *op. cit.*, p. 98-99. Je modernise l'orthographe.

précédemment étudiée. Du spectacle de la démence du héros éponyme, Ulysse tire pour lui-même une leçon sur la petitesse et la faiblesse des hommes qui prouve l'efficacité de la représentation (*Aj.*, 139-140). La réplique d'Athéna à cet aveu confirme que le but de ce « spectacle » dont elle a voulu qu'Ulysse soit le témoin privilégié était de le prévenir contre la tentation de l'orgueil et de l'arrogance face aux dieux qui règlent la « fortune » des hommes (*Aj.*, 140). En somme, comme on le voit illustré dans la protase de l'*Ajax*, la tragédie a bel et bien une fonction d'édification, puisqu'elle incite à la prudence et à la vertu, les dieux ayant « les méchants en horreur » (*Aj.*, 140).

Cependant, dans son épître, Bochetel ne précise pas la nature de la relation qui, en amont de l'édification morale, unit le spectateur à l'objet de la tragédie : la *relation sympathique*, essentielle à la *catharsis*, échappe d'abord aux poéticiens comme aux traducteurs des œuvres antiques, bien qu'elle soit clairement (quoique brièvement) évoquée par Horace dans l'*Ars poetica* – et reprise par Peletier du Mans dans sa traduction :

Ce n'est assez qu'un Poème soit luisant
 En mots exquis, s'il n'est doux et plaisant
 Si bien qu'il puisse émouvoir le désir
 De l'auditeur à son gré et plaisir,
 Les écoutants sont provoqués à ris
 En voyant rire, et se montrent marris
 Du deuil d'autrui. Si tu veux que je pleure,
 Premier te faut lamenter, et à l'heure
 Bien me poindra la douleur qui te point.⁷⁰

Or, ce qu'affirme surtout ce passage, c'est le rôle essentiel de la rhétorique dans la transmission des émotions dramatiques. Le discours des personnages, traduit Peletier, non seulement sera approprié à l'action, mais sera « doux et plaisant », pour charmer et ainsi mieux « émouvoir le désir / De l'auditeur à son gré et plaisir ». Ce principe horatien, que

⁷⁰ Jacques Peletier du Mans, *op. cit.*, p. 36-37.

l'émotion tragique doit naître du discours (et non de l'action), exercera une profonde influence sur la production tragique du XVI^e siècle, à laquelle on reproche aujourd'hui d'être sentencieuse et a-dramatique : la dramaturgie de la Renaissance conçoit la tragédie comme *discours* et son effet comme un produit de la rhétorique (ou de la persuasion), ce qui laisse dans l'ombre la question (pourtant essentielle) de l'effet de la représentation *per se*, c'est-à-dire sans égard au discours.

Cette interprétation strictement langagière de l'effet de la *mimésis* témoigne de la nature essentiellement littéraire de la poésie dramatique dans la culture romaine du I^{er} siècle, comme dans la culture européenne du XVI^e. Ainsi Horace déclare-t-il dans son *Ars poetica*, à propos de la réception de l'ouvrage poétique : « Tous les suffrages vont à celui qui mêle l'utile à l'agréable en charmant *le lecteur* (je souligne) en même temps qu'il l'instruit⁷¹ ». Dans l'esprit de ce poète, du moins pouvons-nous le déduire de ce qui précède, la poésie se lit plus qu'elle ne se représente, et le *drame* lui-même importe moins que les discours qu'il provoque et alimente. L'essentiel, prétend-il, est de proposer au lecteur un langage qui soit conforme aux principes de la morale platonicienne :

Pour bien écrire, le principe, la source, c'est la morale. Son fond pourra t'être indiqué par les traités socratiques et les mots viendront suivre volontiers ce fond ainsi ménagé d'avance.⁷²

Cependant, si Aristote fixe comme principe dans la *Poétique* que l'effet naturel de la tragédie est de susciter les sentiments de la pitié et de la crainte, et si Sophocle avant lui a cherché à illustrer ce principe dans l'*Ajax*, nulle part Horace (ni Peletier d'ailleurs) n'approfondit cette question de la dimension émotionnelle de l'expérience tragique telle que la vit le spectateur. Et si Peletier convient que les personnages de la tragédie peuvent

⁷¹ Horace, *Art poétique*, Bruxelles, Revue d'Études latines, coll. « Latomus », vol. VII, 1951, p. 26.

⁷² *Ibid.*, p. 36.

« navrer les cœurs et pensements / Des spectateurs par leurs gémissements », il ne relève pas la synergie entre émotion et raison sur laquelle repose la relation spéculaire qui s'établit entre le spectateur et la représentation tragique. En d'autres mots, Horace et Peletier ne s'intéressent pas à l'effet de la tragédie *pendant* la représentation ; ils se contentent d'insister sur le caractère moral de la représentation et sur le rôle du discours dans l'édification du spectateur.

Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, la plupart des théoriciens de l'art dramatique concevront le théâtre comme un genre voué à l'édification morale. Ainsi, convient Diderot en 1757, dans une formule toute simple et générale qui montre bien que l'idée relève de la tradition plus que d'une méditation personnelle, l'objet de la poésie dramatique est-il « d'inspirer aux hommes l'amour de la vertu, l'horreur du vice⁷³ ». Il précisera l'année suivante sa pensée, dans *De la Poésie dramatique* : « Quelquefois, j'ai pensé qu'on discuterait au théâtre les points de morale les plus importants, et cela sans nuire à la marche violente et rapide de l'action dramatique⁷⁴ ». Ce projet dramatique met en lumière la difficulté de concilier au théâtre l'édification morale, qui exige un certain détachement émotionnel de la part du spectateur, et la production des émotions (le *pathos*) qui seules peuvent attacher à l'action et qui constituent par le fait même le premier objectif de la représentation.

D'autres dramaturges, avant Diderot, ont fait valoir que l'action pathétique est ce qui distingue la tragédie des autres formes dramatiques, et ont voulu démontrer, à travers la notion de *catharsis*, que la passion suscitée par la représentation tragique n'était pas

⁷³ Denis Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, in *Œuvres esthétiques de Diderot*, Paris, Garnier Frères, 1968, p. 152.

⁷⁴ Denis Diderot, *De la poésie dramatique*, in *Œuvres esthétiques de Diderot*, p. 197.

contraire à l'exercice de la vertu. La traduction par Peletier de l'*Art poétique* est déjà en soi l'affirmation, face aux détracteurs du théâtre, de l'utilité morale de la poésie dramatique à l'antique. Mais si la poétique humaniste s'est d'abord nourrie presque exclusivement des principes formulés par Horace, c'est la *Poétique* d'Aristote qui, dans le dernier quart du siècle, devient le texte-phare de la nouvelle dramaturgie. Aristote insiste quant à lui sur la nécessité de susciter chez le spectateur la pitié et la crainte, qu'il définit comme les émotions *sine qua non* de la *catharsis*. Sous l'influence de la *Poétique*, on observe donc un changement de perspective important chez les théoriciens de la fin de la Renaissance, qui mettent désormais l'accent sur la corrélation entre l'objet de la représentation tragique et l'impact émotionnel que cette représentation doit avoir sur le spectateur. Ainsi, suivant La Taille dans son *Art de la Tragédie* (1572) :

Son vrai sujet ne traite que de piteuses ruines des grands seigneurs, que des inconstances de Fortune, que bannissements, guerres, pestes, famines, captivités, exécrables cruautés des tyrans, et bref, que de larmes et misères extrêmes, et non point de choses qui arrivent tous les jours naturellement et par raison commune, comme d'un qui mourrait de sa propre mort, d'un qui serait tué de son ennemi, ou d'un qui serait condamné à mourir par les lois, et pour ses démérites : car tout cela n'émouvrait pas aisément, et à peine m'arracherait-il une larme de l'œil, vu que la vraie et seule intention d'une tragédie est d'émouvoir et de poindre merveilleusement les affections d'un chacun, car il faut que le sujet en soit si pitoyable et poignant de soi, qu'étant même en bref et nûment dit, engendre en nous quelque passion [...].⁷⁵

La Taille ne parle pas ici directement de la *catharsis*, et s'il évoque la pitié comme émotion tragique, il passe sous silence la crainte ; il ne s'avance pas non plus jusqu'à représenter le profit moral ou psychique que le spectateur peut retirer de l'expérience émotionnelle que génère la tragédie. Mais du moins comprend-il mieux que ses prédécesseurs que l'émotion, que la « passion » est consubstantielle au spectacle tragique.

⁷⁵ Jean de la Taille, *op. cit.*, p. 206-207.

Saint Augustin s'interrogeait déjà sur le pouvoir qu'a la tragédie de communiquer une « souffrance délectable ». ⁷⁶ En regard de la doctrine augustinienne, la prédominance du *pathos* dans la tragédie en constitue la tare essentielle : la fonction même du spectacle tragique est de donner l'occasion de jouir de la souffrance d'autrui et, par un jeu de miroir qui flatte le spectateur, de la sienne propre. Cette conception augustinienne de la représentation sera récupérée et transmise par la philosophie chrétienne, de la Renaissance jusqu'au XVIII^e siècle, alimentée notamment par l'intelligence grave et austère d'un Blaise Pascal :

Tous les grands divertissements sont dangereux pour la vie chrétienne ; mais entre tous ceux que le monde a inventés, il n'y en n'a point qui soit plus à craindre que la comédie. C'est une représentation si naturelle et si délicate des passions, qu'elle 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 ; sa violence plaît à notre amour propre, qui forme aussitôt un désir de causer les mêmes effets, que l'on voit si bien représentés ; et l'on se fait en même temps une conscience fondée sur l'honnêteté des sentiments qu'on y voit, qui ôtent la crainte des âmes pures, qui s'imaginent que ce n'est pas blesser la pureté, d'aimer d'un amour qui leur semble si sage. ⁷⁷

Suivant la morale augustinienne, les passions détournent l'homme de ses responsabilités envers Dieu, et, le plongeant dans le vice, le condamnent à la douleur. Aussi faut-il les réprimer, les éteindre et éviter tout spectacle, toute activité qui suscitent ou excitent des émotions de cette nature. Par conséquent, le plaisir suscité par la tragédie est contraire à la vertu, puisque les sentiments naturels de la pitié et de la crainte ne sont pas, dans la vie réelle, des émotions moralement justifiables, à moins d'être orientées exclusivement vers un objet extérieur à soi : ainsi la pitié, si elle est pitié de soi-même,

⁷⁶ Saint Augustin, *op. cit.*, III, p. 817.

⁷⁷ Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « classique », 1962, fragment 108, p. 112.

résulte-t-elle d'une mollesse sentimentale excessive, et la crainte, si elle est crainte pour soi, est-elle l'expression d'un égotisme condamnable.

C'est en réponse à cette argumentation augustinienne que certains critiques des XVII^e et XVIII^e siècles, dont Lessing, proposent une interprétation de la *catharsis* qui, tout en s'éloignant ostensiblement d'Aristote et de Sophocle, et de la réalité du théâtre, cherche à se concilier l'opinion religieuse. On affirme que la tragédie, via la *catharsis*, purge le spectateur des émotions narcissiques qu'elle suscite en lui, en lui permettant de les éprouver et de les exprimer, grâce au mécanisme de l'*identification*, et ce dans un mouvement de compassion naturel et pur. Les émotions suscitées chez le spectateur par la tragédie se trouveraient à la fin 'purifiées', c'est-à-dire que d'émotions égoïstes elles auraient été 'sublimées' en émotions désintéressées.⁷⁸ Vue sous cet angle, la tragédie aurait pour effet d'orienter l'expression des sentiments passionnels vers « des objets socialement valorisés⁷⁹ », et de contribuer à la tempérance morale et émotionnelle et du spectateur.

Lessing est sans doute l'un des derniers grands théoriciens du théâtre à avoir soutenu avec vigueur cette interprétation 'non aristotélicienne' de la *catharsis*. Dans son *Hamburgische Dramaturgie* (1767-68), il propose une définition de la tragédie qui présente la *catharsis* comme une 'neutralisation' des passions :

Since, to be brief, this purification consists in nothing other than the metamorphosis of the passions into virtues, and since according to our philosopher every virtue stands between two extremes, it follows that tragedy, if it is to change our pity into a virtue, must be capable of purifying us of both extremes of pity ; and the same is true of fear. Tragic pity must purify the soul not only of the man who feels too much pity but also of the man who

⁷⁸ F. L. Lucas, *Tragedy, Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics*, London, The Hogarth Press, 1966, p. 37.

⁷⁹ Extrait de la définition du mot « sublimation », dans *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, 1993.

feels too little. Tragic fear must purify the soul not only of the man who fears no evil but also of the man who fears any evil, however remote or improbable. Thus where fear is concerned tragic fear must guide the man who feels too much and the man who feels too little ; and where pity is concerned tragic pity must do the same.⁸⁰

Cependant, cette interprétation de la *catharsis* laisse de côté une part essentielle du processus, qui est la participation intellectuelle du spectateur, pourtant clairement illustrée dans l'*Ajax* et mise en évidence dans la *Poétique*. Lessing semble croire que le seul fait d'assister au spectacle tragique a comme effet de purifier le spectateur, c'est-à-dire, pour employer ses propres termes, à « métamorphoser ses passions en vertus ». Ce pouvoir transcendant attribué à la tragédie établit la *catharsis* comme un phénomène *occulte*, ce qui cadre mal avec le processus *concret* représenté par Sophocle, lequel s'appuie sur des mécanismes psychologiques relativement simples, comme l'identification et la sympathie.

Retenons que toute conception de l'effet de la tragédie comme *purgation des passions* reflète l'influence profonde de la philosophie chrétienne sur les premiers essais modernes de théorie du théâtre. Suivant la vision traditionnelle du monde et de l'homme que le christianisme (et en particulier l'augustinisme) véhicule, le spectateur n'échapperait jamais à sa condition de pécheur-né, et aspirerait toute sa vie durant au salut. La tragédie, dans cette dialectique du bien et du mal, servirait à guider l'homme sur chemin de la vertu. Or, une telle interprétation de l'effet du spectacle tragique laisse dans l'ombre des aspects essentiels de la *catharsis*, à commencer par le lien psychoaffectif qui caractérise la relation du spectateur avec l'objet de la représentation. Si la morale permet

⁸⁰ Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, éd. Fricke, n° 78, pp. 332-3. Cité dans Bernays, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung der Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, Breslau, 1857 (aussi publié sous le titre *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama*), Berlin, 1880, p. 155.

de réfléchir à la fonction générale de la tragédie dans la société, elle ne permet pas d'appréhender le processus même de la *catharsis* tel qu'il se manifeste *pendant* la représentation, et de montrer *comment* la représentation affecte le spectateur. Ce sera le travail de la psychologie d'éclairer cette dimension psychique du phénomène.

B. L'APPORT DE LA PSYCHOLOGIE

En 1857, dans un article capital intitulé « Aristotle on the Effect of Tragedy⁸¹ », le philologue allemand Jakob Bernays propose une définition de la *catharsis* qui réactualise la notion et, se distanciant tout à fait de la morale, met en lumière la 'face cachée' du phénomène. S'appuyant sur le fait que le terme *catharsis* est avant tout une métaphore empruntée au monde médical, il définit celle-ci comme une 'purgation des *émotions*', à ne pas confondre avec la 'purgation des *passions*' : la notion de passion, dans la culture chrétienne, a un sens connoté proprement moral, tandis que la notion d'émotion est neutre et renvoie au simple fait d'être 'ému', sans implication de qualité, d'intensité ou de durée.

Pour comprendre ce que signifie la *catharsis*, et faute d'une définition satisfaisante dans la *Poétique*, il faudrait suivant Bernays s'en remettre au seul passage de son oeuvre où Aristote s'attarde à *décrire* le processus, soit au VIII^e livre de la *Politique*. La *catharsis* dont parle Aristote dans ce texte est celle produite par les chants orgiastiques sur les célébrants, dans les rites dionysiaques :

[C]ertains individus ont une réceptivité particulière pour cette sorte d'émotion [l'*enthousiasme*] et nous voyons ces gens-là, sous l'effet des chants sacrés, après avoir eu recours à ces chants qui

⁸¹ J. Bernays, *op. cit.* Il n'existe pas, à ma connaissance, de traduction française de ce texte. Pour la référence du texte original, voir note précédente.

mettent l'âme hors d'elle-même, recouvrer leur calme comme sous l'action d'une *cure médicale* ou d'une *catharsis*. [...] Aussi est-ce sur des modes et des mélodies de cette sorte qu'il faut faire concourir les professionnels de la musique de théâtre [...].(*Pol.*, 1341b, 47-48)

Aristote communique ici des observations faites durant des cérémonies religieuses à caractère orgiaque, chez « certains individus » manifestant « une réceptivité particulière » aux émotions transmises par la musique, laquelle, et Aristote y revient à plusieurs reprises dans la *Politique*⁸², a le pouvoir de modifier l'état émotionnel de l'auditeur. Ce qu'il analyse dans ce passage est plus précisément le pouvoir particulier des *chants sacrés*, celui d'élever l'auditeur le plus sensible jusqu'à un état d'exaltation (ou *enthousiasme*), suivi par un relâchement émotionnel accompagné de plaisir. Or, l'hypothèse avancée par Bernays est que, décrivant l'effet cathartique de la musique sacrée, Aristote décrit en réalité un *processus thérapeutique*, celui de l'élimination ou de l'allègement de la *maladie* par un *procédé médical*. Partant du principe que l'effet des chants sacrés doit être exactement le même que l'effet la tragédie, il faudrait conclure que la *catharsis* tragique ne peut désigner autre chose qu'un phénomène *psychopathologique* :

Katharsis is a term transferred from the physical to the emotional sphere, and used of the sort of treatment of an oppressed person which seeks not to alter or to subjugate the oppressive element but to arouse it and draw it out, and thus to achieve some sort of relief for the oppressed.⁸³

Dans ce même passage de la *Politique*, Aristote associe de façon indirecte l'*effet des chants sacrés* sur la psyché humaine, qu'il nomme *catharsis*, à celui de la tragédie, affirmant : « C'est précisément le même effet que doivent nécessairement éprouver les gens enclins à la pitié ou sujets à la crainte et les tempéraments émotifs en général, et les

⁸² Par exemple, VIII, 5, p. 267-9. Aristote reprend en fait un lieu commun déjà exprimé par Platon dans la *République*.

⁸³ J. Bernays, *op. cit.*, p. 160.

autres dans la mesure où ces émotions peuvent affecter chacun d'eux ; et pour tous se produit une sorte de *catharsis* et un soulagement mêlé de plaisir » (*Pol.*, 1341b, 47-48). Cependant, le phénomène implique davantage qu'un effet thérapeutique : en plus de rétablir en quelque sorte l'équilibre émotionnel ou psychique du spectateur, elle transforme par surcroît *positivement* son humeur et le place dans un état d'être agréable. Comme après une décharge vitale, le retour au calme correspond à une sorte de régénération psychoaffective. Par ailleurs, outre qu'il y a possiblement, dans l'esprit d'Aristote, identité entre l'effet cathartique de la musique orgiaque et l'effet cathartique de la tragédie, il faut retenir de cet extrait de la *Politique* qu'il y a divers degrés dans l'expérience de la *catharsis* : « les gens enclins à la pitié ou sujets à la crainte, affirme Aristote, et les tempéraments émotifs en général » sont plus susceptibles de vivre une *catharsis* que les personnes moins émotives ou moins sensibles, et ce bien que *tous* les spectateurs puissent expérimenter le phénomène, « dans la mesure où ces émotions peuvent affecter chacun d'eux ». Peu importe l'intensité de l'expérience, « pour tous se produit une sorte de *catharsis* et un soulagement mêlé de plaisir ».

Comme nous l'avons évoqué, Bernays croit que le processus cathartique décrit dans la *Politique* est *précisément* le même que celui à l'œuvre durant le spectacle tragique : l'âme du spectateur serait élevée par la représentation jusqu'à un état émotionnel plus ou moins comparable, selon la réceptivité propre à chaque spectateur, à l'enthousiasme suscité par les chants sacrés, et cet état d'exaltation temporaire serait couronné (comme lors d'une décharge séminale) par un relâchement de la tension émotionnelle conduisant à un état de bien-être (marqué par le *calme* et le sentiment de *plaisir*). Cette interprétation du phénomène a plus tard été intégrée par la psychanalyse (Freud était d'ailleurs le

genre de Bernays, ce qui prouve que certaines idées étaient ‘dans l’air’) et étudiée sous le nom d’*abréaction* : « Brusque libération émotionnelle ; réaction d’extériorisation par laquelle un sujet se libère d’un refoulement affectif⁸⁴ ». Ainsi, la tragédie, suivant l’explication de la psychologie moderne, en représentant des situations passionnelles et conflictuelles universelles, aurait-elle l’effet de ramener à la conscience du spectateur des émotions refoulées associées à quelque expérience traumatique, et leur résurgence progressive, selon un mouvement paroxysmique, serait suivie d’une décharge provoquant leur élimination.

L’interprétation psychopathologique a l’intérêt de situer le phénomène cathartique non plus sur le plan moral, mais plutôt sur le plan psychologique. À l’état de pécheur-né qui caractérise l’être humain dans la pensée chrétienne, elle substitue, selon la formule psychanalytique, « un état psychoaffectif conflictuel refoulé⁸⁵ ». Elle offre par ailleurs l’avantage d’observer le phénomène cathartique en amont de la prise de conscience morale, c’est-à-dire durant la représentation, et non uniquement dans son effet cognitif différé, qu’il soit moral ou non. Cependant, l’interprétation psychopathologique renvoie une image agonique de la vie psychique de l’individu, et donc du spectateur : la psyché humaine serait un réservoir obscur d’émotions d’origine traumatique qui, s’accumulant, générerait chez lui des comportements déviants. On sent presque encore ici poindre, derrière les premières tentatives d’explications scientifiques de la *catharsis*, les derniers rayons de la morale judéo-chrétienne.

⁸⁴ *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, 1993.

⁸⁵ D. Barrucand, *op. cit.*, p. 9.

L'avantage et la valeur de l'interprétation psychopathologique de la *catharsis* est qu'elle s'appuie sur des observations cliniques et sur les hypothèses qui en découlent. Elle présuppose qu'il est possible de ramener un individu, via un procédé hypnotique (qui pourrait bien être le théâtre), dans l'état émotionnel précis où s'est produit le traumatisme psychique à la source d'une éventuelle psychopathologie. Autrement dit, cette interprétation annonce l'avènement de la psychanalyse et le développement de la thérapie par la représentation.

De fait, dans les décennies suivant la publication de son article, les idées de Bernays sur la *catharsis* seront développées et appliquées cliniquement par Breuer et Freud, sous la forme d'une « technique cathartique » permettant de soigner (ou du moins d'observer sans *a priori* moraux) des patients atteints d'une *maladie psychique*, travaux dont ils exposeront plus tard les résultats dans *Studien über Hysterie* (1895). On comprendra mieux le sens que Freud donne à la notion de *catharsis* si l'on se penche sur le « procédé thérapeutique » auquel il soumet ses patients et qui implique l'*hypnose* :

Le procédé thérapeutique reposait sur l'élargissement du conscient qui se produit dans l'hypnose et présupposait l'aptitude du malade à être hypnotisé. Son but était de supprimer les symptômes morbides et [nous] y parven[ions] en replaçant le patient dans l'état psychique où le symptôme était apparu pour la première fois. Des souvenirs, des pensées et des impulsions qui ne se trouvaient plus dans le conscient resurgissaient alors et une fois que les malades les avaient révélés, avec d'intenses manifestations émotives, à leur médecin, le symptôme se trouvait vaincu et son retour, empêché. Dans [notre] travail commun, [nous] expliqu[ions] l'efficacité thérapeutique d[u] traitement par la décharge de l'affect jusqu'à ce moment 'étouffé' et qui était lié à l'acte psychique repoussé (« abréaction »).⁸⁶

⁸⁶ S. Freud, *La technique psychanalytique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de Psychanalyse », 1970, p. 1-2.

La technique cathartique présuppose chez le patient un état psychopathologique résultant de la surabondance d'émotions traumatiques refoulées ; sous hypnose, le patient est ramené à un état émotionnel similaire à celui où se sont exprimés les premiers symptômes du traumatisme ; puis après « d'intenses manifestations émotives » marquées par le *resurgissement* dans le conscient « des souvenirs, des pensées et des impulsions » refoulées, non seulement le patient se trouve-t-il alors « guéri », mais la « décharge de l'affect » a pour résultat d'*empêcher* la réapparition du symptôme.

L'interprétation psychopathologique de la *catharsis* implique que la tragédie ait sur le spectateur un *pouvoir hypnotique* comparable à celui de la musique sacrée. Aristote précise dans la *Politique* que ceux dont il analyse le *cas* sont « certains individus [...] enclins à la pitié ou sujet à la crainte et les tempéraments émotifs en général » (*Pol.*, 1341b, 47-48). Et s'il précise que « les autres », c'est-à-dire les tempéraments moins émotifs, peuvent aussi expérimenter une *catharsis*, il sous-entend qu'ils en ressentiront les effets avec moins d'intensité. On comprend de cette remarque d'Aristote que la sensibilité du spectateur à la tragédie repose sur son tempérament : plus l'individu est émotif, plus il sera enclin à entrer dans un état de transe hypnotique, et plus l'expérience cathartique sera intense (et profitable). Or, il est clair que la majorité des spectateurs de la tragédie n'entreront pas dans cet état de transe hypnotique décrit par Aristote dans la *Politique*, comme d'ailleurs la plupart des patients que Freud et Breuer ont soumis à la technique cathartique.

Il s'agit là d'une limite évidente de l'interprétation psychopathologique : la *catharsis* ne s'appliquerait qu'à quelques spectateurs. Pourtant, Aristote dit que « pour tous se produit une sorte de *catharsis* et un soulagement mêlé de plaisir ». Cependant, Freud

suppose qu'il y a chez tous les patients une part de *refoulé* qu'il doit pouvoir faire surgir sans hypnose, et développe la *technique psychanalytique* :

Cette sorte de séance se passe à la manière d'un entretien entre deux personnes en état de veille dont l'une se voit épargner tout effort musculaire, toute impression sensorielle, capables de détourner son attention de sa propre activité psychique. [...] Dans le récit même de la maladie se découvrent dans la mémoire certaines lacunes : des faits réels ont été oubliés [...]. [On] conclut de cette expérience que les amnésies résultent d'un processus qu'[on] a appelé *refoulement* et dont [on] attribue la cause à des sentiments de déplaisir. Les forces psychiques qui ont amené le refoulement sont, d'après [nous], perceptibles dans la *résistance* qui s'oppose à la réapparition du souvenir.⁸⁷

Revenant au théâtre, nous pouvons formuler l'hypothèse que cette résistance de l'inconscient à l'expression du refoulé est précisément ce que la tragédie parvient à briser chez le commun des spectateurs. Les émotions tragiques agiraient ainsi sur le spectateur comme les déclencheurs d'un processus psychique correspondant globalement à la remontée dans le conscient d'émotions refoulées. Cette interprétation psychanalytique permet d'observer le phénomène de la *catharsis* en amont de l'interprétation thérapeutique de Bernays, puisqu'elle montre le spectateur au moment où, devant le spectacle tragique, remontent en lui des souvenirs informes et, avec eux, des émotions inattendues qui transforment son rapport cognitif à la représentation et le rendent particulièrement sensible au discours tragique. Ainsi, à considérer l'Ulysse de l'*Ajax* comme le double du spectateur réel, peut-on voir en lui la manifestation de l'effet psychologique du théâtre : plein du sentiment de sa vulnérabilité et de sa faiblesse, il est naturellement intéressé par l'avertissement que lui donne Athéna. La représentation tragique ranime en lui une mémoire émotionnelle (ou *traumatique*) qui le force à

⁸⁷ *Ibid.*, p. 3-4.

s'identifier à l'objet représenté et à reconnaître que le discours tragique lui est personnellement adressé.

De même, face à Ajax déchu, et face à Ulysse et Athéna (qui sont les premiers spectateurs du drame), le spectateur réel comprend que l'ensemble de la représentation n'a de sens que pour lui. Mais s'il peut partager les émotions ressenties par Ulysse, il est douteux que le spectacle tragique ait globalement sur lui un effet émotionnel identique en qualité et en intensité à ce qu'expérimente le personnage, puisque à la différence d'Ulysse, le spectateur sait que le spectacle est fictif et qu'il est donc à prendre au second degré. En d'autres termes, il n'est pas abusif de penser que, dans l'expérience cathartique, la raison ou le *conscient* joue un rôle beaucoup plus essentiel que celui que lui attribuent Bernays et Freud.

C. L'APPORT DE LA PHILOGIE

Il est pertinent, contrairement à la majorité des théoriciens qui se sont penchés sur la notion, de chercher en dehors de l'œuvre d'Aristote les outils sémantiques permettant d'éclairer le phénomène complexe de la *catharsis*. On sait par exemple que l'emploi de la métaphore de la purgation dans un contexte philosophique n'est pas propre à Aristote, mais qu'elle était alors d'un usage commun chez les philosophes, surtout pour illustrer le phénomène de la transe religieuse, évoqué dans la *Politique*. En témoigne un passage du *Sophiste* de Platon auquel la critique contemporaine fait peu référence, qui peut nous

aider à mieux saisir la façon dont Aristote a instrumentalisé une notion « générale »⁸⁸, et surtout à voir quelle transformation de sens il lui a fait subir en l'intégrant dans sa *Poétique*. Notons que ce passage a d'abord été relevé par L. Golden dans un article intitulé « Aristotle on Tragic and Comic Mimesis⁸⁹ », qui l'analyse succinctement et sans référence au théâtre. L'interprétation nouvelle que nous en proposons ici est non seulement plus exhaustive que celle de Golden, elle est aussi en accord avec l'expérience concrète de la tragédie.

Dans ce dialogue, Platon tente de déterminer quel type de *purification* (*catharmos*) « permet de supprimer ce qu'il y a de mauvais dans l'âme⁹⁰ ». Il en distingue deux sortes, soit celle qui concerne le corps, et celle qui concerne l'âme et la pensée. En fait, deux maux peuvent affecter l'âme, soit la *perversion* et l'*ignorance*. Or, si « la justice punitive est la technique la plus naturellement convenable dans les cas de démesure, injustice, lâcheté », le remède contre l'ignorance ne peut être que « l'enseignement ».⁹¹ Selon l'Étranger du dialogue, il existe une forme d'ignorance qui surpasse toutes les autres formes réunies : « Celle qui nous fait croire que nous possédons le savoir quand, en réalité, nous en sommes dépourvus ». Cette idée que l'ignorance la plus grave est *celle qui s'ignore* est récurrente dans l'œuvre de Platon⁹², et elle est toujours présentée comme un vice majeur de l'âme, car c'est de cette ignorance « que viennent toutes les erreurs

⁸⁸ Aristote, *Politique*, *op. cit.*, VIII, p. 47-48. Aristote affirme employer le terme *catharsis* « en général », ce qui met en lumière la polysémie et la maniabilité de la notion.

⁸⁹ Leon Golden, *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, Atlanta, Scholars Press, American Philological Association : American Classical Studies, n° 29, 1992, 115 p.

⁹⁰ Platon, *Le Sophiste*, Paris, Gf-Flammarion, 1993, 227c, p. 101.

⁹¹ *Ibid.*, 229a, p. 105.

⁹² Cf. *Ménon* (84 c) et *Apologie de Socrate* (21 d). Dans ce dernier texte on peut entendre Socrate affirmer à propos d'un homme qui se croit savant : « Je suis plus savant que cet homme-là. En effet, il est à craindre que nous ne sachions ni l'un ni l'autre rien qui vaille la peine, mais, tandis que, lui, s'imagine qu'il sait quelque chose alors qu'il ne sait rien, moi qui effectivement ne sais rien, je ne vais pas m'imaginer que je sais quelque chose. » (Platon, *Apologie de Socrate*, Paris, Flammarion, 1997, p. 92)

contre lesquelles trébuche notre pensée⁹³ ». Ayant déterminé que seul « l'enseignement par le discours » permet d'être « délivré » de cette forme d'ignorance, Platon montre que la méthode pédagogique traditionnelle de l'*admonestation*, qui consiste « soit à réprimander sévèrement, soit à persuader doucement », efficace lorsqu'il s'agit d'éduquer des enfants, offre des résultats médiocres sur l'homme dont l'esprit est déjà formé, étant donné que « toute ignorance est involontaire, et [que] celui qui croit être sage ne voudra rien apprendre sur ce qu'il pense déjà connaître⁹⁴ ». La méthode qu'il considère la plus appropriée à l'éducation de l'homme 'ignorant' est la *réfutation*. Pour bien marquer l'importance de cette opération dialectique qui permet de 'libérer la pensée' de ce qui la corrompt, il ajoute :

... la réfutation est la plus importante et la plus juste des purifications, et [...] il faut dire, en même temps, que celui qui n'est pas réfuté, même s'il est le Grand Roi, restera impur et conservera inculte et enlaidie ce qui devrait être la chose la plus pure et la meilleure pour celui qui aspire au véritable bonheur.⁹⁵

Cette réfutation se fait en trois temps : d'abord l'*interrogation*, qui permet de mettre en évidence le raisonnement de l'individu ; puis l'*examen* de ce raisonnement, afin d'y déceler d'éventuelles erreurs logiques ; enfin la *révélation* ou la divulgation des contradictions, qui viennent invalider les opinions en cause. On n'aurait ici que la simple description d'une stratégie pédagogique propre à la sophistique, si Platon n'y ajoutait la description de l'*effet* de cette réfutation sur les individus qui découvrent la vanité de leurs opinions :

Alors, les interlocuteurs, voyant cela, se mettent en colère contre eux-mêmes, et deviennent plus doux face aux autres. Ils se libèrent ainsi des solides et prétentieuses opinions qu'ils avaient

⁹³ Platon, *Le Sophiste*, 229c, p. 106.

⁹⁴ *Ibid.*, 229a-230a, p. 107.

⁹⁵ *Ibid.*, 230d-230e, p. 108-109.

d'eux-mêmes, libération qui est très agréable pour celui qui écoute, et fondement solide pour celui qui la subit.⁹⁶

Plusieurs éléments sont à retenir dans cette définition de la *purification* de la pensée par le discours. D'abord, qu'elle se manifeste par un adoucissement du caractère de l'individu soumis à la réfutation : la prise de conscience de l'erreur, qui s'accompagne du sentiment de la honte, force à la réévaluation de soi et du rapport à l'autre, laquelle conduit à davantage d'humilité. Ainsi, l'âme purifiée « ne croira à l'avenir savoir que ce qu'elle sait, et non davantage », processus analogue, sur le plan intellectuel, à la purgation physique que les médecins font subir aux malades avant de les nourrir.⁹⁷ Outre cette transformation intellectuelle positive de l'individu à travers la réfutation, ce passage affirme que « celui qui écoute », c'est-à-dire tout *spectateur* éventuel d'une réfutation, tire un certain *plaisir* de cette « libération » de l'esprit de l'autre, soit par pure sympathie, soit, et c'est ce qui est plus logique, parce que le spectateur en tire un enseignement pour lui-même.

Suivant le point de vue de Golden, que nous reprenons en partie, il faut assimiler la *catharsis* telle que la conçoit Aristote au procédé de purification intellectuelle défini par Platon. Cependant, Golden ne s'est pas penché sur l'œuvre de Sophocle, à l'instar d'ailleurs de tous les autres chercheurs qui se sont intéressés à la question. Pourtant, le passage du *Sophiste* que nous avons analysé met en lumière (et confirme) la dimension intellectuelle du processus illustré dans l'*Ajax*. La *catharsis* désignerait ainsi un phénomène dépassant les limites fixées par la réaction d'Ulysse devant le spectacle tragique auquel il assiste. Car le spectateur réel a une vision beaucoup plus globale de l'action que le personnage : non seulement est-il témoin de la démence d'Ajax, mais il le

⁹⁶ *Ibid.*, 230b–230c, p. 108.

⁹⁷ *Ibid.*, 230c, p. 108.

voit aussi, et surtout, reprendre conscience après l'extase destructrice, et, dans tout l'éclat de sa lucidité nouvelle, embrasser stoïquement la mort à travers le suicide. Alors qu'Ulysse ne sera pas témoin de cette métamorphose *in extremis* du héros, le spectateur, lui, pourra en apprécier toutes les étapes, clairement marquées dans le texte. D'abord, un messager ayant connu Ajax plus jeune peut témoigner de son arrogance infinie lorsqu'il s'embarqua pour Troie :

Ajax s'est montré insensé le jour, où, quittant sa demeure, il entendait son père lui donner de sages avis. « Mon fils, lui disait ce père, au combat souhaite la victoire, mais toujours la victoire avec l'aide d'un dieu. » Et lui, insolemment, follement, de répondre : « Avec l'aide d'un dieu, père, cette victoire, même un homme de rien la pourrait obtenir. C'est sans les dieux que, pour ma part, je suis bien sûr de ramener la gloire ». Voilà déjà comment il se vantait. Une autre fois encore, comme la divine Athéna l'invitait à tourner son bras meurtrier du côté de l'ennemi, il lui fait cette réponse effrayante, inouïe : « Va assister, maîtresse, les autres Argiens, ce n'est pas où je suis que le front craquera ». C'est par de tels propos qu'il s'est attiré la colère implacable de la déesse : ses pensers ne sont pas d'un homme. (*Aj.*, 158-159)

Revenant à lui après l'épisode de sa folie meurtrière, Ajax constate avec honte et remords son erreur (et sa déchéance) et, comme le dit Platon à propos du résultat de la réfutation, se met « en colère contre lui-même », se rappelant surtout ce qu'il doit à son père. Il ne lui reste alors qu'à réfléchir aux moyens de réparer cette erreur, ou du moins de sauver l'honneur :

Et maintenant que faire ? Manifestement les dieux m'ont en haine; l'armée des Grecs m'exècre ; je suis odieux à la Troade entière, à ces plaines mêmes que j'ai sous les yeux. Vais-je donc, pour rentrer chez moi, quitter cette flotte au repos, laisser seuls les Atrides, et repasser l'Égée ? Quel spectacle offrirai-je ainsi, le jour où je paraîtrai devant mon père Télamon ? Supportera-t-il ma vue, si je me montre à lui, sans que rien me distingue, sans ce prix de la vaillance dont il eut, lui, jadis la noble et glorieuse couronne? Non, l'idée est intolérable... Faut-il alors que j'aïlle

vers les défenses des Troyens me mesurer seul à seul avec chacun d'eux et, après quelque haut fait, succomber pour en finir ? Mais ce serait là sans doute combler de joie les Atrides. Impossible ! Il me faut bien plutôt trouver une entreprise qui prouve à mon vieux père que, né de lui, je ne suis pas sans cœur. [...] Ou vivre noblement ou noblement périr, voilà la règle pour qui est d'un bon sang. C'est tout. J'ai dit ce que j'avais à dire. (*Aj.*, 149-150)

Le spectateur ne peut être que frappé par cette complète métamorphose du personnage : non seulement Ajax a-t-il repris le contrôle de son esprit, mais son discours exprimera désormais la conscience parfaite des principes éthiques qui doivent guider l'homme qui désire « vivre noblement ». Le contraste entre la démence du personnage, qui inaugure l'action, et la raison *purifiée* qu'il manifeste par la suite, illustre nettement l'expérience de la *purification de l'esprit* à laquelle Athéna le soumet : témoin de son propre malheur, Ajax est dorénavant *détrompé* et sait maintenant que l'homme ne peut espérer un destin favorable s'il ne s'allie d'abord les dieux et ne se plie humblement à leur volonté :

Aussi, dans l'avenir, je saurai céder aux dieux, j'apprendrai à rendre hommage aux Atrides. Ce sont nos chefs, il faut leur céder, point de doute ! Les puissances les plus terribles cèdent aux droits reconnus. [...] Et nous ne saurions pas, nous, être raisonnables ?... (*Aj.*, 156)

La réaction d'Ajax à sa disgrâce est en accord avec le caractère excessif du personnage : son suicide mettra un terme à l'agonie de sa conscience humiliée. Quant au spectateur, il est témoin de la transformation émotionnelle et cognitive du héros, d'un état initial d'*hybris* (et donc d'ignorance et d'insouciance) à un état de tempérance, de froide lucidité et de crainte ; il peut constater par le fait même le pouvoir de révélation de l'image frappante, en ce sens qu'Ajax est forcé par Athéna de se regarder et de se connaître tel qu'il est, c'est-à-dire, pour reprendre les étapes de la *réfutation* formulées

par Platon dans le *Sophiste*, de s'interroger lui-même, d'examiner ses propres opinions, et de pousser cette autocritique jusqu'à la *révélation* de son erreur de jugement.

L'interprétation *intellectuelle* de la *catharsis* met en évidence, dans l'*Ajax* comme dans la tragédie grecque en général, la relation essentiellement dialectique et 'critique' que la tragédie établit entre le spectateur et l'objet de la représentation. Le théâtre tragique apparaît ainsi comme l'espace public d'une *réfutation* par l'exemple des opinions erronées de l'individu-spectateur quant à son propre destin. Et c'est précisément le rôle de la crainte de placer le spectateur dans une position qui l'oblige, dans un mouvement naturel d'appropriation du sens de la fiction, à embrasser d'un même regard ses désirs, ses ambitions, sa faiblesse, les lois et les exigences de la piété. Et c'est précisément cette fonction civique et philosophique de la crainte qu'illustre le propos de Ménélas lorsque, refusant à Ajax une sépulture conforme aux rites grecs, il affirme :

Jamais les lois dans un État ne seraient admises ainsi qu'il le faut, si la crainte ne régnait pas ; et jamais plus une armée ne ferait montre de sage discipline, sans un rempart de crainte et de respect. Un homme doit savoir que, quand même il aurait stature de géant, il n'en peut pas moins succomber à un mal de rien. Celui qui garde dans son cœur crainte et vergogne à la fois, celui-là, sois-en sûr, porte son salut en lui. Crois bien que le pays où l'on peut à sa guise étaler son insolence et faire tout ce que l'on veut, même avec des vents favorables, finit par aller au fond. Qu'en moi règne toujours une crainte accordée aux événements ; et n'allons pas nous figurer qu'en faisant ce qui nous plaît nous n'aurons jamais en revanche à subir rien qui nous déplaît. (*Aj.*, 168-169)

Le discours de Ménélas fait habilement glisser le problème de la tempérance et de la vertu, de l'individu à la collectivité. La tragédie se présente ainsi, non seulement comme l'espace de l'expérience individuelle de la *catharsis*, mais comme le lieu de la critique publique des mythes fondateurs, dont la fonction politique première est de condamner

l'arrogance des hommes de pouvoir comme des peuples puissants, et de lier cette arrogance à l'image du héros châtié pour avoir méprisé les dieux. C'est de cette intellectualisation des événements représentés que dépendraient, suivant Golden, les émotions tragiques de la pitié et de la crainte :

An intellectual critique of what is happening and why it is happening must occur before we can feel pity and fear : pity based on our recognition that the misfortune suffered by the characters is, at least to some extent, undeserved ; fear that arises with recognition that this misfortune is happening to someone much like ourselves. Thus, intellectual clarification is as necessary a prerequisite to the making of moral judgments as it is to effecting a psychotherapeutic cure.⁹⁸

L'interprétation intellectuelle de la *catharsis* a donc le mérite de montrer que, durant la représentation d'une tragédie, la pitié et la crainte naissent de l'intellectualisation de l'objet représenté. Autrement dit, elle montre que le *logos* précède et détermine le *pathos* dans la relation du spectateur à l'objet tragique. Elle a par ailleurs l'avantage de concilier et d'intégrer les points de vue moral et psychopathologique présentés par ses prédécesseurs :

It recognizes the powerful role emotional motivation and emotional response play in tragedy ; it accepts the centrality of ethical issues in many tragedies and the fact that some kind of ethical training can result from a confrontation with such issues in dramatic form ; and it fully acknowledges the possibility of a therapeutic effect as a result of the encounter with tragic *mimesis*. It requires however, that we understand that central to all of our experiences with tragedy and other literary genres is an act of intellectual insight elicited by verbal stimuli.⁹⁹

Par rapport à l'interprétation psychoaffective, l'intérêt du point de vue intellectuel réside en grande partie dans le fait qu'il écarte l'*a priori* (à saveur judéo-chrétienne) de l'état pathologique du spectateur. Dans une vision nettement moderne et optimiste de

⁹⁸ Golden, *op. cit.*, p. 34.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 39.

l'homme, elle présente le spectateur de la tragédie comme un individu avant tout libre et rationnel, qui entretient avec l'objet tragique une relation d'abord cognitive et analytique, c'est-à-dire *langagière*, et ce même s'il sera possiblement ému par la représentation, et en retirera éventuellement une idée morale. Mais le plaisir que le spectateur recherche et qu'il sait tirer du spectacle tragique doit certainement être *d'abord* de nature intellectuelle. La conception intellectuelle de la *catharsis* rétablit en outre l'ordre hiérarchique des « parties de l'âme » (pour reprendre la formule grecque) impliquées dans le processus. L'homme pulsionnel que définit la psychologie sort transformé du théâtre parce que la tragédie l'a libéré d'émotions refoulées qui déséquilibraient son esprit : cette image du spectateur nous rappelle l'auditeur des chants orgiaques décrit par Aristote, cet individu particulièrement émotif que la musique peut conduire dans un état de transe dont il sort apaisé. Mais nous sommes loin alors de la réalité de la tragédie attique, du moins telle qu'elle apparaît dans les textes. La figure du spectateur que suggère le point de vue intellectuel, et qu'appelle en quelque sorte la tragédie grecque, n'est pas celle d'un être particulièrement émotif qui chercherait à être bouleversé et soulevé jusqu'à l'extase par le spectacle, mais plutôt celle d'un individu capable d'émotion, mais qui entretient avec le monde un rapport cognitif tel qu'il peut distinguer le réel de la fiction et jouir, dans le recul nécessaire au jugement esthétique, moral et philosophique, de leur mise en parallèle.

Dans *La République*, Platon fait valoir que la cité idéale ne pourrait tolérer toute forme de représentation contribuant à la propagation d'opinions fausses, sur des principes

moraux, religieux et politiques aussi essentiels que la vertu, la piété et la justice. Or, ce jugement a fait école, et toute une conception morale de la *mimésis* tragique s'est transmise depuis Platon aux Pères de l'Église, jusqu'aux néo-platoniciens et aux augustinien des XVII^e et XVIII^e siècles, en passant par Aristote, qui reconnaît lui-même la nécessité que le spectacle tragique soit soumis à censure. Cependant, plus attentif au *bien-être* des citoyens que son maître, Aristote expose dans la *Poétique* un modèle de tragédie qui concilie la *décence* exigée par Platon (qui parlait dans l'intérêt moral de la collectivité), et le *plaisir* recherché à bon droit par la personne du spectateur, celui-ci étant conçu comme un « travailleur » en quête « de la détente et du délassement après la tension de l'effort » (*Pol.*, VIII, 47) : il fixe ainsi pour la postérité les principes du théâtre cathartique ou *théâtre aristotélicien*, tel que le nommera la critique du XX^e siècle, à la suite de Bertolt Brecht, et ce pour le distinguer d'une forme *non aristotélicienne* de théâtre.

Si la *catharsis* est une notion polysémique, c'est parce que l'effet du spectacle tragique est lui-même multidimensionnel. À la lumière du survol des principales interprétations de la notion, il apparaît évident que, pour atteindre à une vision juste de la *catharsis*, l'effet de la tragédie sur le spectateur doit être observé dans sa globalité : c'est-à-dire qu'il importe ici d'établir comme principe que la *catharsis* est un phénomène à la fois psychoaffectif, intellectuel et moral, et qu'il est par conséquent abusif de la réduire à une seule de ces dimensions.

Il est par ailleurs significatif que ces trois dimensions de l'expérience tragique puissent être associées aux trois parties de l'âme décrites par Platon au livre IV de *La République*, soit le *corps*, partie concupiscible et irrationnelle et siège des passions ; le

cœur, partie irascible et agissante, servant tantôt les pulsions tantôt la raison ; et l'*esprit*, partie rationnelle, siège de la conscience morale. Outre que ce schéma préfigure la tripartition freudienne du *ça*, du *moi* et du *surmoi*, il tend à montrer que la tragédie offre prise, simultanément, à trois modes de perception : physique, cognitif et moral, et que tout spectateur oscille d'un mode à l'autre durant la représentation. Enfin, cette tripartition du phénomène de la *catharsis*, une fois mise en relation avec la métaphysique platonicienne, étaye l'idée selon laquelle les préventions morales de Platon en regard de la *mimésis* s'appuient sur une connaissance approfondie de l'*âme* humaine et des mécanismes déclenchés et nourris chez le spectateur par la représentation. Nulle part Platon nie-t-il l'effet cathartique de la tragédie ; mais il affirme implicitement qu'on ne peut présumer de la *catharsis* qu'elle suffise à contrebalancer l'immoralité manifeste, non du spectacle tragique lui-même, mais des objets qui y sont représentés. Car la *catharsis* est un processus interne impossible à observer, sinon dans le cadre de la fiction, comme le fait valoir Sophocle ; et c'est justement pourquoi Platon condamne la tragédie, arguant qu'il est impossible de prouver que la représentation du crime, de la violence, de l'impiété et de la perversion, surtout quant il s'agit de héros mythiques, puisse fortifier la conscience morale du spectateur.

Si l'on effectue un bond dans le temps, de l'Antiquité jusqu'au Moyen Âge, on constate que le genre du mystère correspond à maints égards au type même de *mimésis* que Platon condamne. Le mystère de la Passion, en particulier, a recours à tous les artifices scéniques qui permettent d'attacher le spectateur, déformant jusqu'à l'invraisemblance le récit rapporté par les évangiles canoniques, au profit d'une fable plus

spectaculaire et merveilleuse, et poussant la représentation jusqu'à ses limites esthétiques, notamment en exhibant la violence contre le corps et en employant la machinerie pour susciter l'illusion. En parvenant à unifier la collectivité autour de la figure sacrée du Christ, le mystère fait la preuve de l'efficacité de la *mimésis*, et de sa capacité à transmettre les symboles d'une vision archétypale du monde. Mais il illustre surtout le pouvoir du théâtre religieux de manipuler et de transformer le réel au profit d'une expérience collective qui engage à la fois le plaisir et la dévotion, mais sans susciter de remise en question des grands concepts qui fondent la foi.

Or, c'est justement l'incapacité du mystère à rendre compte de la réalité de l'existence humaine, au-delà des images fantasmagiques de la bataille cosmique entre le Bien et le Mal, qui explique la fortune de la notion de *catharsis* à la Renaissance. Car en déplaçant tout le débat relatif à l'effet et à la fonction du théâtre, *de la collectivité à l'individu*, la *catharsis* établit la figure du spectateur comme premier paramètre de la théorie dramaturgique. C'est en cela surtout que cette notion est capitale dans l'histoire du théâtre. Si elle réapparaît à la Renaissance, c'est précisément au moment où les poètes cherchent à créer un théâtre qui soit capable, hors de la sphère de la religion, de rendre compte de l'expérience humaine, et surtout de représenter l'homme non comme un modèle universel, mais comme un individu déchiré entre son appétit de liberté et d'éternité et les réalités politiques, sociales, familiales qui déterminent *fatalement* la condition humaine. Vue sous l'angle de la *catharsis*, la tragédie apparaît au dramaturge humaniste comme le spectacle *de l'individu pour l'individu*¹⁰⁰, dans la mesure où, situant l'homme au centre des questions idéologiques et éthiques émergentes, elle permet de lier,

¹⁰⁰ Ou du *héros* pour le *spectateur*.

sur les plans esthétique et métaphysique, l'expérience fictive du personnage tragique à l'expérience réelle du spectateur.

Deuxième partie

DU MYSTÈRE À LA TRAGÉDIE ou LA NAISSANCE D'UN THÉÂTRE DE L'INDIVIDU

Aux XVI^e et XVII^e siècles, l'essor de la tragédie résulte en grande partie du triomphe de la *Poétique* d'Aristote comme livre phare de la nouvelle dramaturgie, qui redécouvre alors le théâtre sous l'angle du spectateur. Pour les poètes humanistes de la Renaissance, la prise en compte théorique de la figure du spectateur permet, dans une société où les valeurs religieuses, politiques et sociales sont en pleine mutation, d'envisager le théâtre comme l'espace où débattre publiquement de la condition humaine, du destin de l'individu, des limites du libre arbitre et des responsabilités individuelles. La tragédie, conçue comme *mise en scène de l'individu* sous le regard de l'individu spectateur – tandis que le mystère met en scène le destin collectif et s'adresse à la collectivité (au *public*) – reflète ainsi la quête chez l'homme d'un équilibre nouveau entre la liberté et la loi, et cristallise l'effort de mise à distance du patrimoine (épique et religieux) national. À l'instar de la Grèce des VI^e et V^e siècles, qui cherche à se détacher de la civilisation archaïque de *L'Illiade*, la France des XVI^e et XVII^e siècles rejette en bloc l'*imago mundi* du Moyen Âge.

Cependant, dans la France du XVI^e siècle, l'expression d'idées et de théories politiques ou religieuses nouvelles est dangereuse, dans la mesure où la liberté de parole

(et de pensée) n'est pas un droit. Quiconque critique les autorités et les institutions le fait au péril de sa vie. Cette situation politique donne *a priori* à la récupération des récits tragiques anciens un caractère subversif que n'ont pas, du moins en principe, les œuvres des grands Tragiques athéniens. La tragédie renaît précisément au moment où s'affirme, particulièrement en France, la croyance dans la nécessité d'une monarchie forte, incontestée, et n'hésitant pas à recourir à la violence pour mater toute forme de rébellion ou de contestation contre l'ordre politique et religieux, ce que confirme avec éclat la persécution des Huguenots, et en particulier le massacre de la Saint-Barthélemy en 1572. Or, cette nouvelle conception 'absolutiste' de la monarchie s'incarne dans la figure individuelle du roi *de droit divin*.¹⁰¹ Et l'on voit déjà s'affronter sur la scène comme sur l'arène du monde, le héros guerrier, incarnation d'un individualisme excessif, cherchant à aller au bout de ses désirs et de ses ambitions, et le monarque, incarnation de la Loi, chargé de freiner le rebelle dans cette quête qui l'oppose à la collectivité. Ce thème sera, tout au long des XVI^e et XVII^e siècles, joué au théâtre suivant d'infinies variations.

Nous saisissons mieux les motifs de la renaissance du théâtre tragique au XVI^e siècle et de son développement au XVII^e siècle, en approfondissant une question sur laquelle se sont jadis penchés Gustave Lanson¹⁰² et Raymond Lebègue¹⁰³, à savoir comment s'est opéré, à la frontière du Moyen Âge et de la Renaissance, le passage d'un théâtre religieux populaire traditionnel, à un théâtre profane. Cette question permet de sonder les motifs

¹⁰¹ C'est-à-dire le monarque dont le pouvoir est cautionné par l'Église au nom de Dieu.

¹⁰² Voir surtout : « Études sur les origines de la tragédie en France. Comment s'est opéré la substitution de la tragédie aux Mystères et Moralités », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 10^e année, Paris, Armand Colin, 1903, p. 178.

¹⁰³ Notamment : *La Tragédie religieuse en France. Les débuts (1514-1573)*, Paris, Honoré Champion, Coll. « Bibliothèque de la Renaissance », Nouvelle Série, Tome XVII, 1929, pp. 3-79 ; « Du mystère à la tragédie », in *Mélanges à la mémoire de Franco Simone : Tradition et originalité dans la création littéraire*, IV, Genève, Slatkine, Centre d'Études Franco-Italien, Universités de Turin et de Savoie, Coll. « Bibliothèque Franco Simone », 9, 1983, pp. 103-109.

idéologiques, esthétiques et sociaux d'une révolution scénique qui transforme totalement la relation entre le spectacle théâtral et le spectateur.

Le XVI^e siècle a vu coexister le théâtre médiéval (dans ses ultimes et grandioses manifestations) et le théâtre néo-classique (dans ses premiers et souvent malhabiles balbutiements), et cette contemporanéité de deux 'systèmes dramatiques' aussi différents oblige à embrasser d'un même regard l'héritage du premier et l'originalité du second. Le mystère est un genre voué à l'édification religieuse. Il met en scène la figure héroïque du Christ, à laquelle s'identifie la collectivité, dans des récits qui illustrent la lutte cosmique entre le Bien et le Mal. La représentation du mystère est donc un acte de foi collectif, et a comme fonction symbolique, à travers la remémoration de la mort sacrificielle du Christ, de renouveler l'alliance entre Dieu et les hommes. La tragédie est quant à elle un genre aristocratique voué à l'émotion et à la cognition. Elle met en scène un héros guerrier (issu normalement d'une culture païenne antéchrétienne), incarnation de la volonté personnelle dans un monde humanisé où triomphe la Loi, et ce suivant un art de la *mise en scène du mythe* que les mystères ont contribué à créer.

CHAPITRE I

L'HÉRITAGE POÉTIQUE DU MYSTÈRE : DE L'ÉDIFICATION À LA CRUAUTÉ

En France, l'ouverture au public de l'espace théâtral religieux s'opère entre les XII^e et XIII^e siècles.¹⁰⁴ Auparavant, c'est un théâtre strictement liturgique réservé au clergé qui est représenté dans l'enceinte close de l'église. Véritable théâtre pour initiés, ce premier drame religieux, explique Elie Konigson, est « l'expression théâtrale sacrée [...] d'un groupe précis, le clergé : les jeux sont d'abord l'expression du clergé par le clergé. Le fidèle n'est ni participant ni spectateur¹⁰⁵ ». Cette forme de représentation destinée à un public déterminé a une valeur essentiellement cérémonielle et culturelle qu'elle perdra en partie en investissant l'espace urbain :

En quittant l'église pour la place publique, le drame religieux s'est émancipé ; il a cessé d'être seulement la figuration animée des mystères de la religion chrétienne. Peu à peu il est devenu un divertissement public, dirigé et contrôlé par les autorités municipales, et auquel assistent tous les citoyens.¹⁰⁶

La volonté du clergé d'ouvrir l'espace du sacré au-delà des murs de l'église, et d'y inclure dorénavant toute la société urbaine révèle un changement fondamental dans la relation entre le Livre et le peuple : l'Église, qui avait toujours détenu le monopole de la

¹⁰⁴ Pour une chronologie succincte des premiers 'Miracles' des XII^e et XIII^e siècle, voir Raymond Lebègue, *La Tragédie religieuse en France. Les débuts (1514-1573)*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1929, pp. 67-69. Ou encore l'ouvrage plus récent et plus complet de Charles Mazouer, *Le théâtre français du Moyen Age*, Paris, SEDES, 1998, 432 p.

¹⁰⁵ Konigson, *op. cit.*, p. 8.

¹⁰⁶ Lebègue, *La Tragédie religieuse en France*, p. 9.

transmission de la mythologie chrétienne, octroyait aux fidèles, à la ville, le droit de la représenter. Cette démocratisation du Livre saint et par conséquent du mythe fondateur, dorénavant exhibé publiquement et donné en spectacle, constitue sans doute un des premiers pas, sinon le premier, dans la direction du théâtre profane.

Mais le véritable impact (moins religieux que social et politique) de cette discrète révolution est l'appropriation par la classe bourgeoise du médium de masse prestigieux et efficace qu'est le théâtre, de même que l'utilisation de l'espace public à des fins spectaculaires. Cette innovation reflète la montée en force de la bourgeoisie urbaine (artisans, commerçants, professionnels) à l'aube de la Renaissance, qui a désormais les moyens et l'ambition d'organiser et de gérer des événements de grande envergure. Cette dimension économique de la représentation du mystère n'est pas à négliger : « Je crains bien, s'exclame Lebègue, que, plus d'une fois, les considérations financières n'aient primé sur les intentions édifiantes » parce que, explique-t-il, les autorités laïques « ont en vue surtout le profit matériel que les habitants en retireront : plus le 'jeu' sera beau et luxueux, plus il viendra de spectateurs étrangers¹⁰⁷ ». La volonté de rentabiliser le mystère a certes eu une influence sur sa poétique : il s'agit, tout en respectant sa fonction évangélique d'édification, de présenter un spectacle à grand déploiement qui soit le plus divertissant, le plus réjouissant possible. Ainsi la foule, peu ou pas scolarisée dans l'ensemble, en vient-elle progressivement à « impose[r] ses goûts à l'auteur, même s'il est un savant théologien. Son attention se relâcherait bientôt si on ne lui offrait que des sermons, des hymnes, des procès de Paradis. Elle s'attache beaucoup moins aux tirades théologiques qu'aux spectacles beaux ou curieux et aux scènes comiques¹⁰⁸ ». En somme,

¹⁰⁷ Lebègue, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 12.

en devenant *public*, le théâtre religieux se transforme dans le sens d'une réponse aux attentes spectaculaires du *public*. Apparaissent alors simultanément le *spectateur-consommateur* et les conditions modernes (capitalistes) de la représentation : le théâtre public, dès le Moyen Âge, est une entreprise à but lucratif et le *plaisir* du spectateur est par conséquent le but (premier mais non officiel) de la dramaturgie du mystère, qui ne se réduit pas, beaucoup s'en faut, à sa seule dimension spectaculaire : il constitue aussi un véhicule idéologique dont les *fatistes* (les auteurs de mystères), comme les autorités ecclésiastiques, ne mesurent toutefois pas avec justesse la réelle efficacité. Car le mystère participe, paradoxalement, à une mise en valeur du *caractère mythologique* de la Passion du Christ, alors que l'un des dogmes fondamentaux de l'Église est justement l'*historicité* de son récit fondateur.¹⁰⁹

La dramaturgie du mystère est encore peu étudiée par la critique. Dans l'absence d'une « poétique » qui en révélerait les principes et les techniques, on n'associe pas le genre à une *théorie* (à une *esthétique*), et encore moins à une théorie de la réception. On affirme traditionnellement que la tragédie inaugure à la Renaissance la réflexion sur les *règles* du théâtre et sur son utilité. Pourtant, le fatiste, comme le poète tragique, doit faire des choix thématiques, dramatiques et esthétiques qui engagent l'effet de la représentation sur le spectateur. Ce qui nous intéresse particulièrement dans le mystère est le mélange de *spectaculaire* et d'*édification*, qui rend compte d'une intégration du principe de l'*utile dulci* horatien, et qui permet de l'envisager comme une nouvelle dramaturgie de la *catharsis*, plus de deux siècles avant l'émergence de la tragédie humaniste. En supposant la transmission du savoir-faire et de la vision dramaturgique du

¹⁰⁹ Cette question de l'historicité des Évangiles a suscité un débat au sein même de l'Église, et ce dès les premiers siècles après sa fondation. À ce sujet, voir Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, pp. 197-203.

fatiste aux poètes dramatiques de la Renaissance, il s'agira d'observer dans quelle mesure le mystère et ses principes poétiques et esthétiques ont pu influencer le développement de la tragédie, en particulier en ce qui concerne le rapport entre plaisir et utilité.

A. LE MYSTÈRE : PLAISIR ET DÉVOTION

Le public du mystère

On définit généralement le mystère comme un genre religieux, voué à la propagation du message évangélique, alors qu'il s'agit avant tout pour le public d'un *spectacle*, au sens de divertissement qui suscite le plaisir et l'émerveillement. Appréhender le mystère uniquement à travers ses thèmes, c'est négliger ce qui fait son originalité poétique et esthétique, du traitement du temps et de l'espace à l'emploi de la machinerie, en passant par l'exhibition de la violence.

Notons d'abord que le plaisir du spectateur de mystère est indéniablement lié à la certitude que le divertissement est *sain* et qu'il n'engage que la réjouissance la plus pieuse. Ainsi, comme le confirme Lebègue à propos du mystère au XVI^e siècle, « il serait absurde de prétendre que ce genre dramatique fut laïcisé : jamais il ne perdit complètement le caractère religieux qui, quatre cents ans plus tôt, prédominait chez son ancêtre, le drame liturgique¹¹⁰ ». Cette pérennité de la fonction édificatrice du mystère nous oblige à garder constamment à l'esprit qu'il relève de l'expérience religieuse collective : il est destiné à la foule des croyants dans son ensemble – même si, pour des

¹¹⁰ Lebègue, *La Tragédie religieuse en France*, op. cit., p. 4.

raisons économiques, tous ne peuvent y participer de façon égale.¹¹¹ Par ailleurs, cette communion par le théâtre contribue à fortifier les liens entre les habitants d'un certain territoire, économiquement et socialement déterminé par le bourg. Ainsi le mystère, outre l'expression d'une naïve et sincère dévotion, engage-t-il l'autoreprésentation de la classe bourgeoise médiévale ; il renvoie l'image cohérente et conforme de la double unité du cosmos et du monde humain ; il « cherche[] à élaborer aux yeux de tous, dans la langue de tous, le mythe chrétien de la ville médiévale¹¹² », et contribue à l'unification et à la cohésion idéologique d'une communauté disparate et marquée dans les faits par les inégalités.¹¹³ Le mystère permet la projection sur la scène de cette unité, sinon économique et politique (puisque les inégalités sont profondément enracinées), du moins culturelle et religieuse, qui favorise justement l'essor des villes et du commerce à la fin du Moyen Âge. Ainsi la bourgeoisie des villes trouve-t-elle dans les symboles détournés de la liturgie romaine, la rassurante simplicité d'un monde ordonné et cohérent (dont l'espace théâtral est le reflet et la synthèse) sur lequel règne Dieu le père. Gardons par conséquent à l'esprit le formidable consensus qui entoure, et ce jusqu'au XVI^e siècle¹¹⁴, l'organisation et la représentation du mystère.¹¹⁵

¹¹¹ « Si on ne peut établir avec certitude l'absence continue de la plèbe des théâtres payants, on peut cependant admettre à la lumière des interdits sociaux et des faits économiques que sa présence aux représentations a été rare, partielle et nullement significative de l'ensemble du public, dont encore une fois nous croyons trouver les membres dans la bourgeoisie et la petite bourgeoisie pour l'essentiel de sa masse. » E. Konigson, *L'espace théâtral médiéval*, p. 72.

¹¹² Bordier, *op. cit.*, p. 71.

¹¹³ « Si les mystères de la Passion ont existé, c'est parce que des groupes humains divers et inégaux se sont crus capables d'exprimer, sur le théâtre qui les rassemblait, ce qui les faisait vivre ensemble. » Bordier, *op. cit.*, p. 71-72.

¹¹⁴ Notons cependant que si, dans la capitale, les mystères sont interdits en 1543, dans certaines régions comme le Dauphiné on en représente encore jusque tard au XVII^e siècle.

¹¹⁵ Charles Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, p. 53.

Le goût du spectaculaire

L'une des caractéristiques formelles les plus frappantes du mystère est le constant mélange des genres : parmi les scènes graves vouées à l'édification, les scènes comiques ou farcesques et les diableries prennent de plus en plus de place à mesure que l'on avance vers le XVI^e siècle. Or, ces scènes comiques, suivant des témoignages de l'époque, « sont un des principaux attraits du drame, sinon le principal¹¹⁶ ». Pour atténuer la gravité d'ensemble du récit christique et pour le ramener constamment dans la voie de la réjouissance collective, « l'auteur place une grande diablerie, soit après le prologue, soit en tête de la pièce¹¹⁷ » et cherche généralement à alterner entre passages édifiants et passages comiques. En outre, il arrive très souvent que le mystère soit suivi d'une farce grossière et licencieuse – comme la tragédie antique était suivie d'un drame satirique. Cette particularité esthétique du mystère porte à croire que l'intérêt réel des spectateurs, quant à l'action proprement dite, réside dans ces diableries extravagantes, dans les épisodes farcesques et dans tout ce qui est de l'ordre du comique. On ne peut donc concevoir le mystère comme un genre unifié : il s'agit par définition d'un spectacle hybride où, selon le principe de la *variation* de l'effet, se mélangent les genres et se présentent successivement à l'auditoire le sévère et le plaisant.

Cette *esthétique du mélange* a un impact direct sur la *réception* du mystère : le passage d'un genre, d'un ton à l'autre, constitue un constant rappel de la *théâtralité*, c'est-à-dire de l'artifice et du jeu. Mais pour le fatiste comme pour le spectateur, cette particularité esthétique n'est pas un obstacle au plaisir ; elle correspond au contraire à l'idée que l'on se fait alors de l'espace théâtral qui, comme l'espace du marché où s'élève

¹¹⁶ Lebègue, *La Tragédie religieuse en France*, p. 13.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

l'estrade, est ouvert aux apports des diverses classes de la collectivité, de même qu'aux influences extérieures, au mélange des métiers, des professions, des arts ; bref, au mélange des genres. Le théâtre médiéval, comme le bourg, n'est pas le lieu de l'unité, mais celui de la pluralité, qui trouve néanmoins sa cohérence et sa cohésion idéologique dans la religion unique que célèbre le mystère.

Par ailleurs, à la différence de la tragédie régulière, fondée sur les principes de l'unité et de la progression logique de l'action, le mystère a comme caractéristique structurelle la multiplication et la simultanéité des actions secondaires, suivant une technique de l'enchevêtrement qui implique une maîtrise certaine de l'architecture dramatique. La poésie traditionnelle du mystère exige la représentation de la vie entière du personnage principal, qu'il s'agisse de Jésus ou de quelque saint, « du mariage de ses parents à sa mort et aux miracles qui l'ont suivie ». En fait, précise Lebègue, « cette règle de l'*unité du héros* est la seule que pratiquent les fatistes [...] qui ne songent point à réduire l'histoire aux faits essentiels et à en tirer une action concentrée et toujours en progrès¹¹⁸ ». La volonté de *tout montrer* explique le gigantisme des textes dont certains comptent plusieurs dizaines de milliers de vers.¹¹⁹ L'« unité du héros » n'empêche donc pas l'éclatement et la multiplicité de l'action, mais au contraire l'autorise et la justifie dans la mesure où tous les personnages associés plus ou moins directement à la vie et à la mort de Jésus (dans le cas du mystère de la Passion) sont représentés sur la scène, dans une sorte de gigantesque fresque vivante qui cherche à rendre compte de la totalité du mythe.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 30.

¹¹⁹ Par exemple, la *Passion* d'Eustache Mercadé (fin XV^e siècle) compte 25000 vers, celle de Gréban (1450) 35000 vers, celle de Jehan Michel (1486) 30000 vers ; le *Mystère du Vieil Testament* (publié en 1500) compte quant à lui 50000 vers, alors que le record appartient au *Mystère des Actes des Apôtres* (1536) avec 63000 vers !

Par cette importance accordée à l'architecture dramatique, le mystère annonce sans doute un certain théâtre baroque (la tragi-comédie d'un Hardy en particulier) où un enchevêtrement d'actions multiples, parallèles et convergentes se dénoue dans une scène paroxysmique. Or, le public médiéval goûte cette forme spectaculaire marquée par la variation constante de la forme dramatique, par le passage impromptu d'une action à l'autre, d'un personnage à l'autre, d'un ton à l'autre, à tel point que des fatistes se sont fait de l'intrication des actions parallèles ou convergentes une spécialité qu'ils ont poussée jusqu'à la virtuosité. L'éclatement du drame assure surtout la diversité des effets dramatiques : au cœur d'un récit connu, il s'agit de marier le réalisme et le merveilleux, mais aussi la violence explicite, les effets spéciaux, et surtout les 'machines' et autres dispositifs scéniques ingénieux qui contribuent à la fascination, à la surprise et à la participation émotionnelle de ce public qu'on imagine facilement absorbé et séduit :

[L]a machinerie tenait toujours une grande place¹²⁰, des feintes élémentaires aux *secrets* les plus élaborés. La scène des mystères devait tout représenter : déluge, naissances, apparitions d'êtres célestes, visions surnaturelles, voyages, navigations, repas, décapitations et tortures, batailles rangées, diableries, scènes de magie, scène de chasse, miracles de tout genre... De tout cela, *députés aux secrets* et *feinctiers* devaient donner une quasi-illusion qui satisfît le public selon les exigences admises de la vraisemblance de l'époque. On sait aussi la part de la musique et du bruitage, de quelques effets de lumière et même de senteurs.¹²¹

La nature fondamentalement *spectaculaire* du mystère explique en grande partie (sinon totalement) l'engouement populaire qui le caractérise. Il ne faut pas oublier, de fait, qu'il représente des récits mille fois répétés, ce qui montre bien que l'essentiel n'est pas la refonte des sujets (la fonction même du genre est de *rappeler* et de *rejouer* la mort

¹²⁰ Voir Charles Mazouer, « Les machines de théâtre au XVI^e siècle », in *L'Invention au XVI^e siècle*, 1987, p. 197-218.

¹²¹ Charles Mazouer, p. 48-49.

et la résurrection du Christ), mais le renouvellement de la 'mise en scène', en particulier des décors, des costumes et des machines, autant dire de tout cet ensemble d'*accessoires* sur lequel repose le spectacle et qui rapproche le mystère de la *foire* populaire. La représentation du mystère apparaît comme la démonstration exubérante de la fascination du public pour l'artifice et la variété, et cette leçon sera retenue par les premiers dramaturges de l'ère baroque, lorsqu'ils chercheront à séduire un public urbain prêt à payer pour être diverti.

En somme, le mystère manifeste la conscience chez le fatiste du pouvoir de *persuasion* du spectacle, qui est mis au service du message évangélique. Il ne s'agit pas de convertir le spectateur par des discours théologiques ou, comme dirait Platon, de l'*admonester* pour qu'il intègre les principes du christianisme, mais de le placer, par le spectacle, dans un état d'esprit où le récit de la vie, de la mort et de la résurrection de Jésus voit son effet décuplé, mais aussi orienté dans le sens d'une célébration du mythe et de la divinité. Le fatiste conçoit la dimension spectaculaire du mystère comme le moyen de susciter le plaisir, l'étonnement ou la joie, sentiments qui disposent le spectateur à adhérer au contenu idéologique de la représentation. C'est-à-dire que l'image frappante doit servir à l'édification morale et religieuse, ce qui nous apparaît globalement conforme au processus de la *catharsis* tel que le définit Aristote, où la représentation a comme effet direct de susciter des émotions qui disposent le spectateur à l'écoute et à l'appropriation du discours choral. On en déduit que, au-delà de la simple satisfaction des goûts spectaculaires du public, la dramaturgie du mystère repose sur une importante réflexion quant à sa fonction et à son effet (dont il ne reste cependant aucun témoignage

écrit), réflexion d'autant plus originale qu'elle engage la *foi* publique, alors que la tragédie profane engagera plutôt le rapport au monde de l'individu.

L'édification par l'image frappante

Dans le mystère de la Passion¹²², la naissance, la vie et la mort de Jésus constituent l'action fondamentale, qui comporte certains moments obligés rapportés par les Évangiles canoniques (par exemple sa rencontre avec Jean le Baptiste, son baptême dans le Jourdain, la Cène, la rencontre de Pilate, la crucifixion, etc.), auxquels se greffe une foule d'épisodes dont le choix se justifie par le souci du spectacle, et qui sont puisés à d'autres sources, soit dans les Évangiles apocryphes ou ailleurs. De l'Ancien et du Nouveau Testament, les auteurs n'ont retenu dans l'ensemble « que très peu de choses et ils ont négligé bien des personnages, bien des paraboles et même des miracles¹²³ ». On peut se demander les raisons de cette sélectivité particulière. Elle est due, suivant L. R. Muir, à des critères d'efficacité spectaculaire ; et il donne en exemple des épisodes et des événements puisés dans les textes apocryphes :

Light and Falling Idols ; Herod's son being taken for a walk in his baby carriage and murdered ; the shepherds discussing in great detail the gifts they are going to give ; all this is good *theater*. They are impressive visually and as movement.¹²⁴

Le choix des divers épisodes peut aussi relever de ce que A. Cornagliotti nomme l'*esthétique vériste*. De fait, nombre de scènes, dont la plupart ne sont pas tirées des

¹²² Je limiterai ici mon analyse au mystère de la Passion parce que, d'une part, les autres types de mystères (en particulier les *vies de saints*) en sont des dérivés, et que, d'autre part, puisque la Passion du Christ est le récit fondateur du Christianisme, il constitue l'exemple le plus frappant de la manière dont les fatistes médiévaux ont mis en scène le *mythe*.

¹²³ Bordier, *Le Jeu de la Passion*, *op. cit.*, 53.

¹²⁴ L. R. Muir, « Apocryphal Writings and the Mystery Plays », in G. R. Muller (éd.), *Le Théâtre au Moyen Âge. Actes du deuxième colloque de la S.I.T.M., Alençon, 11-14 juillet 1977*, Montréal, L'Aurore, 1981, p. 82.

Évangiles, présentent des personnages issus de la réalité médiévale et qui donnent une certaine saveur réaliste à l'ensemble. Ainsi voit-on régulièrement charpentiers, maçons, paysans et autres *types* de la vie contemporaine intégrés à la fable, sans fonction dramatique essentielle, à tel point que « l'intention de mettre en scène un vétéran, un aveugle, un type enfin que l'on rencontrait chaque jour dans la rue, semble transparente¹²⁵ » et dénote la volonté d'instaurer un rapport de proximité analogique entre la scène et le public. En somme, l'histoire sainte est le canevas (le récit minimal) sur lequel sont brodés des épisodes puisés à diverses sources, ou carrément inventés. Mais il importe, dans l'économie du mystère, que ces épisodes ne soient pas « historiques », puisqu'ils ne jouent qu'un rôle accessoire dans le développement de l'action centrale (la Passion en tant que telle), introduisant surtout la variété et la nouveauté au sein d'une structure immuable : il suffit que, globalement, le récit sacré soit respecté et que son interprétation soit conforme à l'interprétation officielle.

Cette nécessaire fidélité aux épisodes rapportés par les Évangiles canoniques oblige les fatistes à trouver dans l'invention d'épisodes secondaires le moyen d'afficher leur originalité. Dans le cas du mystère de la Passion, alors que le récit est connu de tous, on comprend l'importance, pour le spectacle et pour le plaisir du public, de l'ajout continu de scènes nouvelles, qui viennent modifier le spectacle sans porter atteinte à l'intégrité du récit principal. L'architecture du mystère est ainsi caractérisée, à l'instar de l'épopée et du roman, par son extensibilité potentiellement infinie, car comme dans le 'récit à tiroirs', on peut y insérer continuellement de nouveaux épisodes secondaires, ce que certains fatistes n'ont pas hésité à faire, créant ainsi d'interminables *mystères-fleuves*. Or, l'on ne s'étonne pas de constater que nombre de ces scènes font intervenir le merveilleux. Dans le mystère

¹²⁵ A. Cornagliotti, « Apocryphes et mystères », in G.R. Muller (éd.), *op. cit.*, p. 74.

de la Passion, une part de l'édification se fait par l'image frappante et exemplaire, dans des scènes qui contribuent par leur accumulation à donner de Jésus une image héroïque et merveilleuse, et à transformer le récit christique en une fable épique.

Or, dans cet effort pour héroïser la figure de Jésus, les fatistes manifestent une certaine liberté d'*invention* quant à la représentation et à l'interprétation des actions mises en scène. Bordier présente le cas de la *Passion* d'Arras d'Eustache Mercadé (fin XV^e siècle), où est introduit dans l'histoire de Jésus un nombre important de miracles apocryphes, parmi lesquels le *miracle du palmier*, inspiré d'un passage de l'*Évangile* apocryphe du *pseudo-Matthieu*, se révèle particulièrement intéressant parce qu'il met en lumière le travail d'emprunt, d'adaptation et de transformation des récits épisodiques. Dans le récit qui nous concerne, Jésus et ses parents, en fuite vers l'Égypte, voient un palmier s'incliner sur leur passage ; plusieurs années plus tard, à leur retour, en repassant au même endroit l'arbre se redresse, ce qui constitue aux yeux de Marie un signe de la divinité de son fils. Le traitement particulier de cet épisode montre que le fatiste manipule la matière du récit apocryphe pour lui donner une nouvelle forme et surtout une nouvelle interprétation. Ainsi, chez le pseudo-Matthieu, le palmier s'incline, à la demande de Jésus, pour offrir ses fruits à Marie qui en a exprimé le désir, et ne se redresse qu'après en avoir reçu l'ordre. Cette version du miracle, où le Christ apostrophe en quelque sorte la nature, met en évidence son pouvoir effectif sur la Création, dont il est, en tant qu'incarnation terrestre de Dieu, le Maître. Quant à la version de Mercadé, elle réoriente plutôt l'épisode « dans le sens d'un lieu commun de la littérature [de l'époque], l'idée que les êtres privés de conscience et de raison connaissent leur Seigneur et lui obéissent

mieux que les humains¹²⁶ ». La représentation projette dans un cas l'image glorieuse d'un Christ-Roi régnant sur l'Univers, et dans l'autre celle d'un Univers complice et fidèle, à l'instar de la communauté chrétienne idéale. Il ne s'agit pas ici de déterminer laquelle des deux versions est la plus théologiquement valable ou conforme à la doctrine officielle, mais plutôt de mettre en lumière le souci d'appropriation et de modernisation des récits apocryphes. La réinterprétation du miracle du palmier montre que le fatiste n'est pas prisonnier de son sujet au point de ne pouvoir y laisser l'empreinte de son esprit et de ses croyances, et qu'il exerce certainement une influence non négligeable (bien que difficile à mesurer) sur la façon dont le public comprend et *imagine* le Christ, c'est-à-dire sur la façon dont on se représente collectivement le 'mythe' de la Passion.

La relecture de l'épisode du miracle du palmier de la *Passion* par Eustache Mercadé manifeste une compréhension certaine de l'*effet idéologique* de l'image sur le public, et du rôle de la parole dans l'orientation et l'amplification de cet effet. L'image spectaculaire est ce qui fonde la représentation du mystère, suscite l'intérêt du spectateur, l'attache à l'action et l'instruit ; aussi ne peut-on affirmer, malgré la nature évangélique du propos, qu'il s'agisse d'un *théâtre du verbe*, c'est-à-dire un genre dont la fonction première serait de livrer un *message*. Comme l'affirme Lebègue, les discours édifiants ne peuvent toucher qu'imparfaitement, c'est-à-dire superficiellement, « une foule [...] en majeure partie ignorante et grossière, [...] qui s'attache beaucoup moins aux tirades théologiques qu'aux spectacles beaux ou curieux et aux scènes comiques¹²⁷ ». Le mystère se présente donc comme la réponse aux attentes spectaculaires d'un public que la parole touche moins que les images et les symboles qu'elles véhiculent. Au Moyen Âge,

¹²⁶ Bordier, *op. cit.*, p. 56.

¹²⁷ Lebègue, *op. cit.*, p. 9

l'éducation de la foule se fait par la représentation visuelle, comme le confirme l'importante iconographie chrétienne issue de cette époque.

Il faut s'interroger sur l'effet que produit un spectacle dont la dimension visuelle est envahissante, au point d'occulter le propos évangélique. La *catharsis* aristotélicienne implique un rapport intellectuel à l'objet représenté, fondé en grande partie sur le *discours choral*, qui *critique* les images tragiques et force le spectateur à ne pas prendre le spectacle au premier degré, ni à limiter sa participation à la simple jouissance esthétique. La tragédie se refuse à l'*exhibition* de son objet, cherchant par exemple à atténuer la violence de l'image dans le cas d'un meurtre ou d'un suicide, en ne montrant par directement le *geste* (comme dans l'*Agamemnon* d'Eschyle) mais en l'évoquant par le narration ou le dialogue, ou en le faisant précéder d'un discours justificateur (comme dans l'*Ajax* de Sophocle), ce qui lui donne un sens philosophique qui suscite la réflexion et la critique. On peut ainsi formuler l'hypothèse que, dans le mystère, l'équilibre entre l'utilité et le plaisir (ou entre l'édification et le divertissement), nécessaire suivant Aristote à la *catharsis* tragique, se trouve rompu en faveur d'une exhibition des éléments spectaculaires du mythe qui atténue l'effet intellectuel et/ou moral de la représentation.

Nous pouvons négliger ici l'évolution théologique (ou simplement idéologique) du mystère de la Passion, pour nous attacher à une dimension du genre plus essentielle à la compréhension de son effet sur le public, à savoir la contamination de l'histoire sainte (de l'histoire chrétienne officielle), par la *mythologie chrétienne*¹²⁸, autrement dit la corruption du christianisme biblique par le paganisme. Le contenu dramatique et thématique du mystère peut susciter, au premier regard, une certaine perplexité chez le

¹²⁸ Pour une discussion pertinente sur l'opposition sémantique (et ses implications philosophiques et spirituelles) entre *histoire* et *mythe* dans le cadre de la religion chrétienne, voir Éliade, « Christianisme et mythologie », in *Aspects du mythe*, p. 197 et ssq.

critique qui cherche à déterminer le rapport entre le « spectacle » de la Passion et la transmission de la foi chrétienne. De fait, l'avantage du théâtre sur la liturgie, soit la matérialisation des images et des symboles religieux, se révèle en réalité un obstacle à la transmission d'une métaphysique abstraite, à plus forte raison de la métaphysique chrétienne, parce qu'il est impossible de la réduire à de simples images concrètes et frappantes comme peuvent l'être les miracles accomplis par le Christ, qui font du récit de la Passion une suite d'*aventures merveilleuses*. Le *mythe*, en envahissant l'espace théâtral (au détriment du discours théologique), dénature le récit la Passion.

Cette contamination du récit canonique par le mythe païen apparaît, notamment, dans les symboles cosmiques qui envahissent la scène, et qui placent les spectateurs devant une forme métissée du christianisme, produit d'une « "christianisation" de la religion [des] ancêtres » que Mircea Eliade nomme le « christianisme cosmique ».¹²⁹ Mais elle se révèle aussi dans le récit même de la Passion, dans le choix systématique de scènes évidemment empruntées au folklore païen et qui traduisent une confusion entre les figures héroïques de l'épopée antique et la figure du Christ.

Dans le mystère de la Passion, de nombreux éléments hétérodoxes relèvent de la légende et transforment le récit original présenté par les Évangiles. Le cas de la *Descente aux Enfers*, rapportée d'abord dans les *Actes de Pilate*¹³⁰ et présente dans tous les mystères de la Passion¹³¹, est particulièrement évident et montre clairement la manière dont les croyances religieuses et cosmogoniques archaïques s'intègrent au mythe chrétien pour lui donner l'apparence de l'*épopée mythologique*. La *Descente aux Enfers* constitue

¹²⁹ Eliade, *op. cit.*, p. 208.

¹³⁰ Datant probablement du IV^e siècle (mais relevant d'un texte-source perdu mais évoqué dès le II^e siècle par Tertullien et Justin) et plus tard appelé *Évangile de Nicodème* : la deuxième partie du texte développe une brève évocation du « 1^{er} Épître de Pierre » - contenu dans le *Nouveau Testament*.

¹³¹ À l'exception de celui de Jehan Michel.

dans cette perspective le sommet du spectacle (et le clou de la représentation) : en déplaçant l'intérêt des fidèles de la résurrection à la conquête de l'Enfer (et du Mal) par le Christ, elle introduit définitivement le mythe dans l'interprétation du récit de la Passion, et se trouve alors investie de la fonction cardinale et présentée « comme centre de l'œuvre rédemptrice¹³² ».

Suivant Bordier, « le ressort fondamental qui provoque l'émergence, à partir du X^e siècle, d'un drame chrétien, c'est le désir d'introduire, au plus près des activités et des croyances religieuses dominantes, des images et des rites refoulés et exclus par l'Église¹³³ ». Les croyances païennes auraient ainsi trouvé le moyen de s'exprimer publiquement dans le cadre mythique de la Passion. Or, il faut voir aussi, et *surtout*, dans la contamination de l'histoire sainte par la mythologie païenne, dont le principal effet est l'*héroïsation* de la figure du Christ, le reflet de choix spectaculaires qui vont systématiquement dans le sens de l'émerveillement du spectateur. Sur le plan de la *catharsis*, l'héroïsation de Jésus joue un rôle essentiel, dans la mesure où elle engage la sympathie et l'admiration du spectateur, qui s'identifie et s'attache d'autant plus au personnage qu'il agit, lutte et surmonte des obstacles, alors qu'un personnage qui se contente de prêcher laisse froid. En somme, il n'est pas surprenant que les exploits, que la *geste* héroïque du Christ apparaisse comme l'essentiel du spectacle, celui-ci fût-il d'abord conçu comme le moyen d'une édification religieuse. La dramaturgie du mystère repose entièrement, comme l'épopée, sur cette héroïsation du personnage central, qui rend possible et justifie tous les artifices scéniques et dramatiques : la présence d'un héros, au sens épique, qui accomplit une geste qui génère l'émotion et le plaisir, assure ainsi

¹³² Bordier, *op. cit.*, p. 64.

¹³³ *Ibid.*, p. 62-63.

l'efficacité spectaculaire du mystère, l'édification fût-elle réduite à quelques principes moraux sans grande portée théologique.

En somme, la mise en scène du récit de la Passion dans le mystère a comme effet paradoxal d'exalter son caractère épique et spectaculaire au détriment de son sens doctrinal. On en vient alors à douter que le genre, de par son inconciliable opposition entre l'abstraite théologie du salut et la puissante *logique des images*, puisse réellement contribuer à la propagation de l'orthodoxie chrétienne car « s'il donne une place considérable aux scènes de la Passion et à la mort violente du Christ, s'il explique [...] que le salut des hommes ne dépend que de cette mort, il retombe aussitôt dans le mythe, car il ne peut s'affranchir de la logique des images, ni s'empêcher de représenter la Descente aux enfers¹³⁴ ». La théologie chrétienne, dont le propre est de « fonder sa doctrine sur une histoire¹³⁵ » (et non sur un *mythe*, au sens de fiction de nature symbolique) apparaît ainsi incompatible avec la scène, avec le théâtre en tant qu'art de la représentation : car représenter, c'est *transformer l'histoire en mythe*. Et l'on peut se demander, à l'instar de R. Warning : dans quelle mesure « le théâtre religieux sert-il la cause de l'Église ?¹³⁶ » Cette question a d'abord été formulée au XVI^e siècle par des protestants de la première heure désireux d'en finir avec l'iconolâtrie. On peut s'étonner, de fait, de l'absence d'opposition ou d'une quelconque hostilité manifestée envers le mystère¹³⁷ de la part d'un clergé par ailleurs très impliqué dans l'Inquisition. C'est dire la coïncidence idéologique entre l'Église médiévale et le mystère, du XIII^e au XVI^e siècle : le spectacle a peut-être comme effet de déformer le récit de la Passion, et de véhiculer

¹³⁴ Bordier, *op. cit.*, p. 63.

¹³⁵ Bordier, *op. cit.*, p. 73.

¹³⁶ Paraphrasé dans Bordier, *op. cit.*, p. 65.

¹³⁷ En gardant à l'esprit que cette attitude change, sous la pression réformiste, dans la première moitié du XVI^e siècle.

une image du Christ non conforme avec les Évangiles canoniques, il n'empêche qu'il atteint son but en suscitant la réjouissance, l'émerveillement et le plaisir, qui alimentent et renforcent la ferveur populaire et contribuent à unifier le bourg autour de symboles religieux forts.

B. CATHARSIS ET VIOLENCE SCÉNIQUE

Le mystère de la Passion, spectacle tragique ?

Cette fonction civique du mystère, qui rappelle le débat sur la place de la *mimésis* dans la Cité, permet de se demander si la représentation d'un mystère peut susciter sur le public un effet similaire à la *catharsis* tragique, telle que la concevait Aristote. Faut-il voir dans la mutation du récit de la Passion, entre le drame liturgique des XII^e et XIII^e siècles et le mystère tel qu'il apparaît à la fin du XV^e siècle et à la Renaissance, le reflet de l'évolution du théâtre d'édification traditionnel vers la tragédie profane, ou du moins vers un théâtre qui intègre une certaine *pensée tragique* ? « Peut-être n'y a-t-il qu'une seule tragédie chrétienne dans l'histoire, avance Albert Camus. Elle s'est célébrée sur le Golgotha pendant un instant imperceptible, au moment du 'Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné'. Ce doute fugitif, et ce doute seul, consacrait l'ambiguïté d'une situation tragique.¹³⁸ » C'est dire que le récit de la Passion contient une *dimension tragique* dont il s'agit d'observer si elle a été comprise et exploitée par les fatistes, et ce afin de mieux délimiter l'*effet propre* du mystère.

¹³⁸ Albert Camus, « Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie », in *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 1706.

Il est clair, dans un premier temps, qu'aucun mystère ne montre le Christ traversé par le *doute* ; on y représente plutôt la sérénité héroïque du crucifié. Jésus, sur la scène du mystère, n'est pas un *homme*, c'est-à-dire un simple mortel soumis à la volonté divine, mais l'incarnation de la divinité elle-même ; et son destin est ainsi placé hors de la sphère du tragique. Le Christ n'est pas la *victime* d'une quelconque fatalité : il s'est offert lui-même en sacrifice afin de servir d'exemple aux hommes. Comme Prométhée, il ne doute pas, il ne peut pas douter puisque, justement, il incarne la certitude de l'action juste et bonne : sa nature divine le dispense de cette souffrance métaphysique qui fait l'homme et qui fonde par le fait même le tragique. Or, l'image du Christ présentée par Camus est celle d'un *homme* et non d'un dieu : son héroïsme est celui de la conscience et ne correspond pas au destin triomphant du Christ mourant et ressuscitant dans la gloire, tel que le montre le mystère de la Passion, et qui ne peut être confondu avec celui des hommes. En somme, si le Christ de Camus est le héros mortel d'une action tragique qui engage la question de la conscience du destin, le Christ du mystère est un héros immortel engagé dans une lutte à finir avec les puissances du Mal. Ces deux visions contradictoires du Messie mettent en évidence la difficulté de concilier la doctrine chrétienne et la pensée tragique, et souligne peut-être du même coup l'impossibilité d'une authentique tragédie chrétienne.

Remarquons, dans un deuxième temps, que le mystère de la Passion relève d'une catégorie dramatique, celle du *martyre*, identifiée par Aristote dans la *Poétique* comme la moins tragique de toutes, et par conséquent comme la moins susceptible de provoquer une *catharsis* : « Il est évident, écrit-il, qu'on ne doit pas y voir les bons passant du

bonheur au malheur [car] ce spectacle n'inspire ni crainte ni pitié mais répugnance [...] ¹³⁹ (P, 1452 b, 100) ». Suivant ce point de vue, la représentation de la persécution du Christ ne soulèverait pas la pitié, mais un sentiment plus négatif, soit la répugnance, qui peut déboucher sur une forme de *révolte esthétique* (contre la figure des bourreaux, par exemple). Or, ces sentiments porteurs de violence ne sont ni alimentés ni canalisés par le mystère ; ils sont systématiquement tempérés par les scènes comiques qui assurent ponctuellement non la décharge, mais l'*inhibition* du *pathos* accumulé au fil des scènes où affleure le sentiment tragique.

Enfin, si le public des fidèles s'identifie à la *geste christique* dans son ensemble, comme récit fondateur de l'identité religieuse, le spectateur, en tant qu'individu (mortel et conscient de son destin), ne peut s'identifier à la *personne physique* de Jésus parce que sa nature divine et immortelle le distingue absolument de l'humanité ordinaire. La tragédie, affirme Aristote, est la représentation du destin d'hommes « semblables à nous » (P, 1453 a, 100), ce qui explique que le spectateur puisse en tirer pour lui-même une *leçon* : au-delà de l'édification, il s'agit de susciter la réflexion et l'auto-critique. Le héros tragique, précise Aristote, est un « homme qui, sans être éminemment vertueux et juste, tombe dans le malheur non à raison de sa méchanceté et de sa perversité, mais à la suite de l'une ou l'autre erreur qu'il a commise » (P, 1453a, 100). Or, dans le cas du Christ, nulle 'erreur', nul manquement à la vertu ne peut être évoqué : autant dire que Dieu soit faillible, ce qui pour les Chrétiens est un non-sens absolu. En somme, les émotions suscitées par le mystère de la Passion ne sont pas d'ordre tragique, parce que la crainte et la pitié exigent un héros faillible et soumis à la fatalité, et que l'on ne peut s'apitoyer sur le destin d'un être immortel et triomphant.

¹³⁹ Aristote, *Poétique*, op. cit., 1452 b, p. 100.

La catharsis par la représentation cruelle dans le mystère

S'il faut rejeter l'idée que le mystère de la Passion puisse susciter une *catharsis* telle que la définit Aristote, on peut cependant formuler l'hypothèse que certains de ses épisodes particulièrement frappants, où sont exhibées la violence et la douleur *physique*, ont le pouvoir de provoquer une forme *non aristotélicienne* de *catharsis*, que la critique n'a pas encore définie, et qui serait propre au genre. De fait, le mystère ne dédaigne pas, loin de là, la mise en scène des exécutions, des blessures et des supplices les plus sadiques, suivant les possibilités techniques de l'époque. Ces scènes de violence explicite répondent à une des règles du mystère, celle de *tout montrer*, même (et sans doute spécialement) les passages brefs et laconiques où sont relatés, dans les sources évangéliques, les tortures infligées à Jésus ou aux apôtres. Cependant, l'analyse des caractères étant quasi inexistante dans le mystère, les fondements et les répercussions psychiques de la violence et de la cruauté chez les individus y demeurent implicites : ce que le genre met en lumière, ce sont plutôt leurs conséquences concrètes sur le *corps* de la victime, à commencer par la douleur physique.

On peut se demander d'où vient cette fascination du spectateur du Moyen Âge devant la représentation de la violence et de la cruauté à l'endroit du *corps*. Suivant Lebègue, il faudrait attribuer cette pratique à un souci de conformité des fatistes aux *goûts primitifs* d'un public habitué à la réalité de l'échafaud judiciaire, mais aussi « au même sentiment pieux que l'art religieux du XV^e siècle » dont on connaît la « puissance pathétique¹⁴⁰ ». Chose certaine, il y a entre l'autel, la scène et le lieu du supplice une parenté architecturale qui n'échappe pas au public :

¹⁴⁰ Lebègue, *op. cit.*, p. 6.

L'échafaud est en effet avant tout un dispositif scénographique surélevé destiné à permettre au public de mieux voir ce qu'on lui donne à voir, qui indique d'abord le lieu du supplice, puis la scène, mais aussi l'autel. Sur le premier, le bourreau et sa victime jouent leur rôle, [...] et en cela, il est l'espace sur lequel se joue une 'tragédie' (mot que l'on retrouve souvent en de tels cas puisque le tragique, en ce temps, est avant tout ce qui est sanglant) bien réelle.¹⁴¹

L'analogie entre le théâtre et l'échafaud est d'autant plus évidente dans le mystère de la Passion qu'il a pour action centrale la mise à mort *publique* de son héros. Cette analogie entre la scène du mystère et la scène de l'exécution publique, une fois établie comme l'un des principes clés de la dramaturgie du mystère, permet de mieux comprendre l'effet du genre sur le spectateur.

Dans la *Poétique*, Aristote considère naturel chez l'homme le plaisir paradoxal suscité par la représentation d'événements morbides ou d'êtres morts : « des êtres dont l'original fait peine à la vue, nous aimons à en contempler l'image exécutée avec la plus grande exactitude » (*P*, 1448b, 82). Ces scènes de violence explicite relèvent dans la tragédie de ce qu'Aristote nomme l'*événement pathétique*, soit « une action qui fait périr ou souffrir, par exemple les agonies exposées sur la scène, les douleurs cuisantes et blessures et tous les autres faits de ce genre » (*P*, 1452b, 98). Aristote en donne comme exemple les tragédies qui ont comme sujet le suicide d'Ajax (*P*, 1456 a, 112) parce qu'elles montrent le geste fatal et exposent longuement le cadavre. Or, l'événement pathétique se distingue des autres parties de la tragédie, soit la *reconnaissance* et la *péripétie* qui suscitent quant à elles la pitié ou la crainte (*P*, 1452b, 97), en faisant naître chez le spectateur des émotions non spécifiquement tragiques, mais plus proches de celles éprouvées devant un sacrifice ou une exécution publique.

¹⁴¹ Christian Biet (dir.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants, en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2006, p. XXIX.

Aristote affirme par ailleurs que l'on doit, comme poète, « composer les fables [...] en se mettant autant que possible les situations sous les yeux [;] car ainsi, les voyant avec la plus grande netteté, comme si on assistait aux faits eux-mêmes, on pourra trouver ce qui convient et rien n'échappera de ce qui est de nature à choquer » (P, 1455a, 110). Nul doute que les fatistes aient accompli ce travail de sélection des épisodes les plus *choquants* (ce qui rime ici avec *sanglants*) et qu'ils aient exploité la fascination innée du spectateur face à la représentation exacte de l'*horrible*. Ces « interminables scènes d'outrages et de supplices¹⁴² », comme les qualifie Lebègue, donnent un aperçu des goûts spectaculaires du public médiéval comme de l'effet qu'il recherche. Par conséquent, et pour revenir à notre hypothèse, peut-on penser que ce genre de représentation suscitait chez le public un plaisir morbide qui n'était pas, toutefois, incompatible avec une forme de *purgation*, au sens où l'entendent les tenants de l'interprétation psychopathologique du théâtre ?

R. Warning propose une explication d'inspiration freudienne de l'intérêt du public du mystère pour la mise en scène de la violence physique et de la cruauté. Selon lui, elle serait l'expression d'une *névrose collective*, idée qui remet en question la vision traditionnelle d'un théâtre jubilatoire réitérant le meurtre du Messie pour célébrer et renouveler l'alliance avec Dieu. Cette pratique relèverait au contraire du « rituel inavouable du bouc émissaire, qui se jouerait dans toutes les civilisations, à toutes les époques, dans tous les textes [sacrés] sauf dans l'Évangile¹⁴³ ». Le mystère de la Passion serait ainsi une façon collectivement acceptée, et par le peuple et par les autorités laïques et religieuses, d'exprimer une violence refoulée : la mise à mort théâtrale du Christ

¹⁴² Lebègue, *op. cit.*, p. 6.

¹⁴³ Bordier, *op. cit.*, p. 69.

manifesterait la fascination perverse exercée par la persécution, le martyre et la mort d'un être non seulement innocent mais pur et parfait, en même temps que le traumatisme collectif résultant de la violence institutionnelle. Dans ce Moyen Âge où la réalité cauchemardesque de l'échafaud et du châtement public est intégrée dans le fonctionnement de la Cité, il importe que la collectivité puisse exprimer de façon ritualisée à la fois la répugnance et le magnétisme suscités par cette anéantissement du corps : il importe que l'horreur se transforme en spectacle inoffensif et symboliquement positif.

Cependant, cette idée du *bouc émissaire* n'offre aucune réponse satisfaisante à la question *esthétique* du plaisir réel suscité chez le spectateur par la vue du sang et des corps mutilés, qui est au cœur du processus de la *catharsis* tel qu'il se manifeste dans le mystère. Aristote a montré dans la *Poétique* la fonction de la violence dans la tragédie : les sentiments proprement tragiques naissent précisément de la négation implacable de l'individu. Mais y a-t-il, en regard de la *catharsis*, un *degré idéal* de violence ? Et quelle en est la manifestation esthétique la plus efficace ? Suivant Hélène Cassimatis, « [l]a *catharsis* est plus efficace devant la violence exposée qui appelle la réaction immédiate, que lorsque, cachée en coulisse, elle suscite l'angoisse sans directement provoquer l'élan libérateur ». Elle en veut pour preuve que « [d]ès la deuxième moitié du V^e siècle et surtout au IV^e siècle, on ne se contentait plus de suggérer le fait violent ni de le raconter, on le montrait, car on voulait que l'action fût aussi réaliste que possible, et certains acteurs en rajoutaient, manipulant les textes pour davantage de vérisme¹⁴⁴ ». Mais on se demande à quel point le réalisme, et la quête de l'*illusion totale* qui en est le corollaire,

¹⁴⁴ Hélène Cassimatis, « La violence dans les figurations de scènes théâtrales portées par la céramique italienne », in Jean-Marie Bertrand (dir.), *La violence dans les mondes grec et romain*, p. 57.

est compatible avec la *catharsis* aristotélicienne, qui exige le maintien d'une *distance* (c'est en partie le rôle du chœur) assurant la liberté esthétique du spectateur, c'est-à-dire sa capacité à critiquer l'objet de la représentation. Dans le mystère, l'exhibition systématique de la violence, la valeur qu'elle se voit accordée en elle-même, pousse la représentation dans le sens d'une *jouissance esthétique du mal* qui apparaît incompatible avec les principes philosophiques qui fondent la poétique aristotélicienne. Or, cette forme non aristotélicienne de *catharsis* par l'image cruelle sera récupérée par le théâtre baroque, comme le principe d'une esthétique de la cruauté qui le distingue nettement de la tragédie classique.

Violence et morale sur la scène baroque : l'héritage esthétique du mystère

On ne peut considérer le théâtre religieux médiéval et le théâtre profane qui émerge à la Renaissance comme deux systèmes poétiques totalement opposés et étanches. De fait, parallèlement à l'éclosion de la littérature dite classique, se perpétue en France tout un courant *cruel*, emprunté au mystère, où la représentation de la violence contre le corps est particulièrement explicite. Ce phénomène n'est pas limité à la littérature, et l'on peut voir aussi des peintres représenter avec un réalisme de plus en plus saisissant (et troublant) des scènes d'une violence inouïe, comme celles des *Massacres du triumvirat* (1556) d'Antoine Caron, où gisent les corps décapités de nombreux sénateurs républicains, à côté d'autres sur le point de subir le même sort, alors que les soldats, l'épée levée, sont figés dans leur geste meurtrier.¹⁴⁵ Cette scène d'hécatombe, à la fois allusion aux persécutions subies par les protestants sous François 1^{er} et Henri II, et préfiguration des

¹⁴⁵ Des scènes de violence similaires (bien que de nature mythologique) apparaissent aussi sur la céramique italienne (Italie du Sud) vers le IV^{ème} siècle av. J.C., alors même que la Grèce se désagrège dans les guerres. Voir photographies dans Hélène Cassimitis, *loc. cit.*, p. 39 et suiv.

massacres à survenir bientôt en France, a comme cadre historique la Rome de la fin de la République, alors que le chaos politique et la violence tyrannique soufflent leur haleine de mort sur toute la Cité. Force est de constater qu'avant même le début des guerres de religion qui déchirent la France de 1562 à 1598, et avant la politique absolutiste des Louis XIII et Louis XIV, les lettrés et les artistes sentent déjà la pertinence et la justesse d'une allusion à la politique de division et de répression de la Rome post-républicaine.

Comme en font foi plusieurs des pièces réunies par Ch. Biet dans *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*¹⁴⁶, un pan souvent négligé de la dramaturgie préclassique relève d'une poétique de l'*exhibition de la violence*, qui nous force à revoir l'idée selon laquelle les principes de la *catharsis* aristotélicienne ont été, dès la renaissance de la tragédie, au centre de la réflexion sur l'effet et la fonction du théâtre. En général, la tragédie humaniste de la Renaissance exprime une violence intégrée au discours, comme dans la *Tragédie à huit personnages* (1571) de Jean Breton, qui raconte la relation adultère entre une dame et son valet, lequel sera condamné à la pendaison. S'il n'est pas montré, le châtement physique est tout de même décrit par le Prévôt avec un réalisme sans fard :

Je te condamne irrévocablement
 À ce jourd'hui, être publiquement
 Avec un lac pendu et étranglé
 Devant le lieu où, étant aveuglé,
 Contre équité et droit as voulu faire
 Ce détestable et puant adultère.
 Et auquel lieu, pour donner à connaître
 À un chacun que je veux apparaître
 Des malveillants reprendre les forfaits,
 - Pour mieux garder les gens de bien en paix -
 Le long d'un jour naturel et tout ample,
 Ton corps pendra, pour en être l'exemple.

¹⁴⁶ Christian Biet (dir.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants, en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2006, 1063 p.

Et par après il sera consumé
 À un gibet, le lieu accoutumé.¹⁴⁷

La mise en scène du supplice, qui exploite la fascination du public pour l'espace de l'échafaud, peut être considérée comme un héritage du mystère, qui apparaît ainsi à l'origine d'une démarche dramaturgique visant à inclure de plus en plus le spectateur dans l'aire de jeu, à lui présenter des images qui lui fassent perdre le sens de l'espace et du temps et se croire projeté sur la place de Grève, face à une réelle mise à mort. Toutefois, si le mystère représente le martyr du Christ ou d'un saint, le théâtre humaniste a la particularité de représenter le supplice d'un *homme coupable*, quel que soit le crime, et le rapport entre la scène et l'échafaud s'en trouve affermi au point où il semble, avec Bretog, que le théâtre soit l'extension du gibet.

Or, la scène reste toujours et *surtout*, dans la tragédie humaniste, le lieu où s'exprime la morale, tirée du châtement physique, comme le confirme d'ailleurs le prévôt, dans la tragédie de Bretog, en avançant la notion d'*exemple*. Et si le propos moral relayé par le prévôt n'est pas assez clair, le lecteur peut toujours s'en remettre à l'épilogue :

Qui veut régner sans craindre le supplice
 Que l'on reçoit avec honte et tourment,
 Suive vertu, et s'éloigne du vice,
 Lors il vivra devant tous hardiment.
 Mais cil qui veut pécher impudemment,
 Aux lieux d'honneur que point ne se présente,
 Ou lui convient mourir honteusement,
 On le peut voir par l'histoire présente.¹⁴⁸

Mais derrière cette réconfortante morale, qui permet de justifier la représentation d'une action perverse (l'adultère) et de sa conséquence funeste et horrible (la pendaison), se cache une fascination pour la violence explicite qui n'a certes pas échappé aux

¹⁴⁷ Jean Bretog, *Tragédie à huit personnages*, in Biet, *op. cit.*, p. 34.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 37.

dramaturges baroques. On trouve de fait, à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles, un nombre important de pièces centrées précisément sur l'exhibition de la violence dans sa forme la plus crue, sur la mise en scène ostentatoire des corps meurtris ou ensanglantés, et jusqu'à leur profanation. Par exemple, dans la pièce anonyme *La Tragédie mahométiste* (1612), on voit longuement le personnage de la Soltane errer sur scène avec dans les bras le corps bleui de son jeune fils, assassiné par ordre du tyran, frère aîné du supplicié. Dans l'ultime scène, elle déchaîne sa colère contre le conseiller Mosech, qui a été malgré lui le bras assassin du tyran ; puis, après l'avoir sauvagement massacré, elle se livre à un acte d'une saisissante barbarie :

Ce n'est rien que ceci : il faut, il faut encore
 Que j'en tire le cœur et que je le dévore.
Ici elle tire son cœur, puis dit :
 Je le tiens, le voici, ô cœur vil, exécration !
 [...] Je te mangerai, cœur !
 [...] je veux de son sang en boire une goulée.
*Ici la Soltane boit de son sang.*¹⁴⁹

Il est difficile de reconnaître à cette scène sanglante une quelconque portée morale, d'autant plus qu'elle n'est pas suivie par un épilogue édifiant qui viendrait *tempérer* le choc du dénouement ; le spectateur est laissé avec cette image du sang versé et bu gravée dans son imagination : c'est l'*exemple* qu'il emporte hors du théâtre. Le poète a voulu néanmoins donner aux ultimes vers de sa tragédie une résonance chorale, d'inspiration vaguement humaniste. La Soltane, après avoir bu le sang du conseiller Mosech, devient la messagère de la fatalité :

Mais enfin, de ce roi, je m'attends aux grands dieux
 Qui, d'un foudre vengeur, l'enverront au plus creux
 Du val plutonien : car leurs divinités
 Punissent des humains les inhumanités.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Anonyme, *Tragédie mahométiste*, in Biet, *op. cit.*, v. 867-877, p. 643.

¹⁵⁰ *Ibidem*

Mais ce destin fatal lui revient autant qu'au tyran son fils, et le paradoxe ironique qui s'en dégage ne peut être qu'une plaisanterie adressée au spectateur complice, qui comprend que cette violence hystérique n'a pas besoin d'être punie pour séduire. On entre ici dans la sphère de la cruauté pure, c'est-à-dire dans l'exhibition désintéressée de la violence, dans le seul but d'en tirer une jouissance esthétique. De fait, certaines tragédies baroques, comme *La Tragédie mahométiste*, manifestent une évidente contradiction entre la visée apologétique et morale du genre (auquel on attribue par convention le rôle d'*édifier par l'exemple*), et la mise en scène ostentatoire des actions perverses et condamnables qui constituent le clou du spectacle. Les *crimes contre nature* sont représentés de manière à mettre en évidence, d'une part, la jouissance du coupable se délectant du sang de sa victime ; et, d'autre part, à instiller chez le spectateur le plaisir pervers de la contemplation libre de l'interdit.

Cette ambiguïté esthétique, que l'on remarque autant dans le mystère que dans la tragédie sanglante de l'ère baroque, nous pousse à nous questionner quant à l'effet réel de la représentation explicite de la souffrance, de la mort, de la torture, et de tout ce qui constitue en fait ce que l'humanité nomme le Mal :

Peut-on donc supposer qu'un sombre plaisir double les plaisirs lumineux et moraux qu'on attribue à la démonstration morale, fût-elle spectaculaire ? [...] Peut-on affirmer qu'à cette époque, simultanément à la revendication-justification sociale et morale que la littérature entraîne à la vertu, apparaît l'idée terrible, inscrite dans le développement narratif de l'action, qu'il existe une jouissance du Mal ? Qu'un autre ordre de la jouissance, indicible par principe mais nécessaire pour l'intérêt du spectateur, se dévoile ? Que parallèlement à l'examen des motivations des méchants et des vertueux, à la condamnation finale des uns et au jugement de valeur positif sur les autres, sont mises au jour

l'expression et la rencontre d'un autre plaisir, bien plus trouble et certainement moins moral ? ¹⁵¹

Dans quelle mesure cette *jouissance du Mal* est-elle compatible avec l'expérience de la *catharsis* ? Dans les tragédies où la raison d'être des scènes de cruauté est d'exploiter le rapport trouble, profond et parfois violent que l'être humain entretient avec le *sang*, et d'exciter sa sensibilité jusqu'à l'horreur, la représentation du Mal se transforme en *spectacle* et toute visée morale ou philosophique se trouve pulvérisée sous l'impact de l'image hyperbolique. Il faut rejeter l'idée selon laquelle le spectacle cruel exercerait *naturellement* sur le spectateur une influence morale positive, et ce même lorsque le poète s'évertue à rappeler l'immoralité du geste représenté : le spectateur sait que la mort est un mal et que la vie est un bien. S'il y a catharsis, elle doit se situer à un autre niveau de l'intelligence du spectacle et de sa relation avec le monde réel.

De fait, si nous sortons du champ de la morale pour nous ouvrir à la réflexion esthétique qui sous-tend le théâtre baroque, nous constatons que la dramaturgie de la violence révèle une compréhension poussée du rapport entre réalité et fiction dans le cadre de la tragédie :

La mise en spectacle du meurtre, du viol et du sang contribuerait donc d'abord, dans ce théâtre en constitution, à une interrogation sur la représentation et sur ses limites, sur la *mimésis* comme imitation presque parfaite du réel et non comme un rapport différé, afin que le spectateur soit saisi par cette proximité du sang versé et du sang représenté, pris dans l'analogie transparente et ne sache finalement plus très bien s'il assiste à la mise en scène d'une œuvre d'art ou à une véritable action sanglante. ¹⁵²

C'est le phénomène de la *dénégation* qu'explore et pousse jusqu'à sa limite ce type de représentation. La mise en scène des corps violentés rapproche au plus près la fiction du

¹⁵¹ Biet, « Introduction », in *op. cit.*, p. IX-X.

¹⁵² *Ibid.*, p. XXXII.

monde réel, dans cet espace du *doute* qui fait tout le plaisir du *théâtre d'illusion* ; mais le plaisir du théâtre est aussi celui de savoir que l'objet de la représentation est fictif, que la douleur n'est pas réelle et que la mort est un jeu. Cette oscillation entre l'impression de réalité et l'évidence de l'artifice permet en principe au spectateur de s'abandonner à la fois au plaisir cognitif de l'*analyse* (des circonstances, des motifs, des conséquences de l'action qui se dénoue par le supplice) et au plaisir esthétique de l'illusion. Mais dans la mesure où la représentation cruelle tend naturellement à réduire la place et l'importance du langage au profit de la performance physique de l'acteur, une autre question jaillit, qui est celle du rapport entre le texte et le spectacle dans la production de la *catharsis*.

Dans la *Poétique*, Aristote affirme que « les actes et la fable sont la fin de la tragédie » (*P*, 1450a, 88), c'est-à-dire que toutes les émotions suscitées chez le spectateur doivent l'être à travers l'action, au moyen de « l'agencement des faits » (*P*, 1450b, 90). En fait, l'effet de la tragédie ne doit pas dépendre du spectacle, c'est-à-dire de la *matérialité* de la représentation, mais « la fable doit être composée de telle sorte que, même sans les voir, celui qui entend raconter les faits, en frémisses et en soit pris de pitié » (*P*, 1453b, 102) ; autrement dit, « le pouvoir de la tragédie subsiste même sans concours ni acteurs » (*P*, 1450a, 90), ce qui revient à affirmer que le récit doit manifester son propre pouvoir de suggestion, indépendamment des effets que la mise en scène et le jeu des acteurs permettent de lui surajouter. En somme, non seulement la tragédie n'a-t-elle pas besoin de scènes cruelles pour susciter la *catharsis*, mais il est sous-entendu que ces scènes rompent la distance esthétique nécessaire au processus : « Le spectacle, bien que de nature à séduire le public, est tout ce qu'il y a d'étranger à l'art et de moins propre à la poétique » (*P*, 1450b, 90).

Ce constat de l'incompatibilité de la cruauté avec la *catharsis* explique certainement (du moins en partie) l'importance accordée par Horace au principe de *bienséance*. Selon lui, certaines actions sont si horribles ou si merveilleuses que, représentées sur une scène, elles suscitent l'incrédulité du spectateur. Aussi, et bien que l'exhibition de la violence produise sur l'âme des émotions beaucoup plus fortes que leur narration, il est préférable de représenter les événements sanglants par le biais du langage (qui agit comme un filtre), pour épargner au spectateur le dégoût d'une action dont l'horreur est poussée jusqu'à l'invraisemblance : « que Médée n'égorge pas ses enfants devant le public ; que ce ne soit pas à la vue de tous que l'infâme Atrée cuise des entrailles humaines [...] tout ce que tu montres ainsi excite ma haine incrédule¹⁵³ ». Cette conception de l'image violente comme devant être intégrée au discours ou à la narration (et donc soumise à la *rhétorique*) est récupérée par la poétique humaniste. La Taille dira qu'il faut « se garder de ne faire chose sur la scène qui ne s'y puisse commodément et honnêtement faire, comme d'y faire exécuter des meurtres, et autres morts, et non par feinte ou autrement, *car chacun verra bien toujours [ce] que c'est, et que ce n'est toujours que feintise*¹⁵⁴ ». Notons un certain glissement de la doctrine horatienne, qui amène La Taille à considérer que l'interdiction de la représentation explicite de la violence repose sur des considérations non seulement morales, mais surtout poétiques et spectaculaire : comment représenter sur la scène une action sanglante sans rappeler au spectateur que le spectacle est une « feinte » ?

Le spectacle cruel nourrit une réflexion sur les limites de la représentation théâtrale et sur sa fonction, qui amène certains poètes à tenter de concilier, pour plaire au plus grand nombre, le goût de l'horreur et de la cruauté et les principes esthétiques de la tragédie

¹⁵³ Horace, *op. cit.*, p. 39.

¹⁵⁴ Jean de La Taille, *op. cit.*, p. 5-6. Je modernise l'orthographe et je souligne.

humaniste, à commencer par la bienséance. Le but est d'exploiter la frontière poreuse entre l'incrédulité et l'horreur, et de susciter un plaisir particulièrement recherché du public. Dans son *Art poétique françois*, Pierre Laudin d'Aigaliers réoriente ainsi radicalement la poétique tragique en affirmant que le théâtre a d'abord comme fonction de « contenter le peuple¹⁵⁵ », qui goûte particulièrement les scènes où la violence est exercée contre les figures de la monarchie :

Les choses ou la matière de la tragédie sont les commandements des Roys, les batailles, meurtres, viollements de filles et de femmes, trahisons, exils, plaintes, pleurs, cris, faussetez, et autres matières semblables.¹⁵⁶

On désirera donc « faire le théâtre plus sanglant¹⁵⁷ », conformément au principe de la *satisfaction du spectateur*. Dorénavant, la limite de la représentation de la violence ne sera plus d'ordre moral (bien que nombre de contemporains se questionnent, dans la foulée de Platon, quant au danger de représenter des actions de cette nature), mais des principes purement techniques : « comment pourra-[t]-on, se demande Laudun, démembrer un homme sur le théâtre ? L'on pourra bien dire qu'on le va démembrer derrière et puis venir dire qu'il est démembré, et en apporter la tête ou autre partie¹⁵⁸ ». On peut conclure de ce questionnement qu'il suffit que la qualité du jeu et des effets spéciaux soit à la hauteur des exigences de réalisme de la représentation sanglante, pour que le spectacle cruel devienne possible.

¹⁵⁵ Pierre Laudin d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, publié sous la direction de Jean-Charles Monferran, Paris, Société des textes français modernes, 2000 [1597], p. 203.

¹⁵⁶ Pierre Laudin d'Aigaliers, *op. cit.*, p. 202.

¹⁵⁷ Pierre Laudin d'Aigaliers, *Dioclétian, Argument*, cité dans l'Introduction de *L'Art poétique françois*, *op. cit.*

¹⁵⁸ Pierre Laudin d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, *op. cit.*, p. 205. Je modernise l'orthographe.

Or ce désir de « davantage ensanglanter la catastrophe de choses funèbres¹⁵⁹ » que nourrit le théâtre baroque, perpétue sur la scène publique l'image pessimiste des violences qui ont, au siècle précédent, déchiré la France, et en particulier la monarchie. La pression constante de l'orthodoxie religieuse (augustinienne) sur le théâtre et sur les arts en général, qui sera soutenue par Louis XIII et Richelieu, obligera bientôt le théâtre à emprunter la voix de la prudence, de la bienséance et de l'autocensure, comme si le théâtre avait péché par l'excès, confondant l'utilité morale du théâtre et le plaisir purement esthétique de l'image sanglante. De ce bouleversement idéologique de la Contre-Réforme, qui force à une redéfinition de la fonction du poète et de la *mimésis* dans l'État, jaillit une interprétation nouvelle de la *catharsis*, d'où la tragédie classique tire sa source.

¹⁵⁹ Nicholas Chrétien des Croix, « Argument » d'*Albouin, ou la Vengeance* (1608), cité dans Christian Biet, *op. cit.*, p. XXVII.

CHAPITRE II

LA TRAGÉDIE AUX XVI^e ET XVII^e SIÈCLES : VERS UNE ATTÉNUATION DE L'EFFET TRAGIQUE

Si le mystère s'adresse au peuple dans son ensemble, on ne peut en dire autant de la tragédie, dont le caractère littéraire et savant détermine en quelque sorte le spectateur. La tragédie est au XVI^e comme au XVII^e siècle un objet avant tout *littéraire*, bien que l'art de la mise en scène se développe au fil des représentations. Mais dans la mesure où elle peut aussi se matérialiser sous la forme d'un spectacle, elle implique un public, dont la composition constitue un élément à considérer si l'on veut mesurer correctement les paramètres de son évolution à la Renaissance et au XVII^e siècle. Le public de la tragédie se distingue par sa tripartition : il y a, d'un côté, le public populaire, simplement avide de divertissement ; de l'autre, le public critique, composé de lecteurs dépositaires de la tradition herméneutique humaniste ; puis, au centre, le public officiel, composé d'aristocrates, considérés comme les *premiers* spectateurs, et dédicataires de la tragédie. Cette fragmentation du public nous pousse à nous interroger sur la destination de la tragédie : à qui doit-elle d'abord plaire ? La réponse est moins évidente qu'il n'y paraît et engage certainement chez le dramaturge un problème poétique et esthétique considérable, parce que s'il convient de s'attirer la bienveillance du prince, il faut aussi travailler à sa propre gloire en cherchant à marquer le paysage littéraire contemporain, et s'assurer du

même souffle de plaire au plus grand nombre puisque le succès d'une pièce dépend avant tout de la satisfaction du commun des spectateurs.

Par ailleurs, la situation politique, religieuse et sociale complexe et tendue qui caractérise la Renaissance française fait de la tragédie un genre dont la pratique est particulièrement délicate et risquée. Les dramaturges comprennent et exploitent d'abord le théâtre tragique comme la représentation analogique du réel, et leurs créations mettent en lumière les crises et les problèmes fondamentaux de l'État. C'est cette conception de l'espace théâtral comme *theatrum mundi* qui justifie au départ l'intérêt pour un genre qui représente les troubles et les *tragédies* qui minent une *maison*, c'est-à-dire une famille royale, et par extension un État. Dans son *Élégie* [à l'auteur], qui paraît en tête du *Théâtre* de J. Grévin (1561), Ronsard exprime clairement cette vision politique de la tragédie :

Ils¹⁶⁰ ont sur l'échafaud par feintes, présentée
 La vie des humains en deux sortes chantée,
 Imitant des grands Rois la triste affection
 Et des peuples menus la commune action.
 La plainte des Seigneurs fut dite Tragédie,
 L'action du commun fut dite Comédie,
 L'argument du Comique est de toutes saisons,
 Mais celui du Tragique est de peu de maisons.
 D'Athènes, Troie, Argos, de Thèbes et Mycènes
 Sont pris les arguments qui conviennent aux scènes.
 Rome t'en a donné que nous voyons ici
 Et crains que les François ne t'en donnent aussi.¹⁶¹

Ce dernier vers confirme la proximité analogique qui caractérise aux yeux des poètes humanistes le rapport entre la fiction tragique et le réel tel qu'il s'annonce à l'aube des guerres de religion. Au moment où Ronsard écrit ces lignes, l'avenir, comme dans la tragédie, suscite la *crainte* : « Et crains que les François... » Plus particulièrement, on

¹⁶⁰ Les poètes dramatiques.

¹⁶¹ Pierre de Ronsard, *Élégie de Pierre de Ronsard*, in *Les écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, op. cit., p. 155. Je modernise l'orthographe.

reconnaît déjà entre la Rome historique et la France contemporaine des ressemblances qui ne laissent pas d'évoquer le pire. Et c'est sans doute ce qui pousse Jean de La Taille à clore son *Art de la Tragédie* (1572), qu'il dédie à la Duchesse de Nevers, par ces lignes censées conjurer le mauvais sort : « Pour donc faire fin, je supplie Dieu, Madame, qu'il n'advienne à vous, ni à votre excellente maison, chose dont on puisse faire tragédie¹⁶² ». La Taille réactualise ici une anecdote connue au sujet d'Euripide et rapportée par Bochetel : « [Celui-ci] étant en Macédoine, le roi Archélaüs [le] pria d'écrire une tragédie de lui : et le poète [le] lui refusa, priant aux dieux que jamais chose ne lui advint qui pût être bon argument d'écrire une tragédie [...].¹⁶³ » La tragédie est conçue à la Renaissance comme un genre fondamentalement *pessimiste*, puisque voué à la représentation d'une action funeste qui suscite la crainte, et incite par là les hommes à *prier les dieux* de leur éviter, ou d'éviter à leurs chefs politiques, de semblables malheurs.

Cette conception de la tragédie comme rituel apotropaïque nous ramène à l'idéologie du mystère, dont on peut penser qu'il constitue, pour la bourgeoisie urbaine, et au-delà du plaisir, le moyen d'exprimer collectivement la *crainte* inconsciente et archaïque de la fureur divine. On sait qu'une ville organise souvent la représentation d'un mystère suite à un événement calamiteux, une famine, une sécheresse, une peste, etc. On a interprété cette coutume comme une forme d'action de grâce populaire. Mais si l'on entre plus profondément dans la psyché du bourgeois du Moyen Âge et de la Renaissance, on trouve un homme superstitieux qui cherche à se concilier Dieu : le mystère, comme la tragédie,

¹⁶² Jean de La Taille, « De l'Art de la tragédie » préface de *Saül le Furieux*, in *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, Première Série, vol. 4, *op. cit.*, p. 213. Je modernise l'orthographe.

¹⁶³ Bochetel, « Au Roy mon souverain seigneur », in Leblanc, *Les écrits théoriques et critiques français...*, *op. cit.*, p. 99. Je modernise l'orthographe.

pourrait ainsi être compris comme l'*hécatombe fictive* offerte à Dieu pour ménager sa colère.

Mais au-delà de cette dimension apotropaïque, la tragédie humaniste instaure une relation didactique et philosophique avec le spectateur, en rendant compte de la tragédie réelle du monde, et en incitant particulièrement les chefs politiques français, dans le cadre de violence où ils évoluent, à agir conformément à la prudence et à la morale. C'est dire qu'à la Renaissance, le poète se mêle ouvertement de politique, et se permet même (qu'il ait une connaissance du droit ou non) de participer plus ou moins directement « à une élaboration du rôle de la monarchie qui doit faire œuvre à la fois législative et de justice¹⁶⁴ ». L'instruction du prince, et la réflexion sur les droits et les responsabilités de l'aristocratie, apparaissent ainsi comme un *leitmotiv* important dans la production poétique du XVI^e siècle, comme le confirment une foule de « Discours » adressés au roi, comme celui dédié à Charles IX par Joachim du Bellay : *Discours au Roi, contenant une brève et salutaire instruction pour bien et heureusement régner, accommodée à ce qui est plus nécessaire aux moeurs de notre temps*. En somme, la fonction didactique de la tragédie est une évidence aux yeux des poètes du XVI^e, et leur premier spectateur, leur spectateur idéal, est le roi. Et l'on peut penser que le réel succès du poète humaniste, son triomphe, consiste à constater qu'il a pu par son œuvre influencer positivement le gouvernement du Royaume et par conséquent l'histoire de sa nation, en orientant l'exercice du pouvoir dans le sens de la prudence et de la vertu.

Cependant, les théoriciens du classicisme rejeteront cette conception politique du rôle de la *mimésis*, et ce au nom de ce qu'ils nomment la *bienséance* et l'*utilité publique*. L'évolution politique de la France, entre les XVI^e et XVII^e siècles, force les dramaturges

¹⁶⁴ Silvana Turzio, *op. cit.*, p. 15.

à élaborer une forme de tragédie qui contribue à l'unité idéologique de la Nation, autour de la figure sacrée du roi, et à renoncer aux effets éprouvés de la représentation cruelle. La *catharsis*, dans ce contexte de propagande et de censure où le discours critique se trouve réduit aux lieux communs de la morale et de la bonne gouvernance, ne peut se manifester que sous une forme non aristotélicienne, atténuée, et qui ne débouche plus sur la crainte philosophique. Alors que la *catharsis* aristotélicienne repose sur une vision pessimiste et angoissée de l'existence humaine et du monde, la transformation de la tragédie en un spectacle conforme aux ambitions absolutistes de la monarchie poussera plutôt le genre sur la voie de l'optimisme et de la sérénité logique.

A. TRAGÉDIE HUMANISTE ET MONARCHIE : REPRÉSENTATION ET POLITIQUE

L'image de la monarchie

C'est sous l'angle du « discours au roi » que le chant choral de la tragédie humaniste, souvent jugé ennuyant et répétitif par la critique classique, prend tout son sens. Ce qui doit retenir ici notre attention est surtout le propos d'inspiration stoïcienne véhiculé par le chœur, imité de Sénèque, et lieu commun de l'élégie, comme on le retrouve par exemple chez Grévin :

C'est le sort des choses mortelles,
Et qui plus est, de prendre fin
Incontinent que le Destin
Les tient au haut de l'espérance,
Telle est la divine ordonnance.
Et avons ces malheurs reçus
Dès l'heure que fûmes conçus.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Jacques Grévin, *César*, in *La Tragédie à l'époque de ...*, op. cit., 1^{ère} série, vol. 2, [1561], p. 48.

Ce discours fataliste oriente la compréhension de l'action dans le sens d'une méditation sur l'inconstance de la fortune, et montre au spectateur royal (comme au spectateur en général) ce qui est à craindre, soit qu'à chercher trop « les grandeurs incertaines », on attire sur soi des malheurs certains. Cette vision pessimiste de l'Univers en accord avec le propos choral de la tragédie grecque. Pensons aux derniers vers de l'*Œdipe Roi* de Sophocle :

Regardez, habitants de Thèbes, ma patrie. Le voilà, cet Œdipe, cet expert en énigmes fameuses, qui était devenu le premier des humains. Personne dans sa ville ne pouvait contempler son destin sans envie. Aujourd'hui, dans quel flot d'effrayante misère est-il précipité ! C'est donc ce dernier jour qu'il faut, pour un mortel, toujours considérer. Gardons-nous d'appeler jamais un homme heureux, avant qu'il ait franchi le terme de sa vie sans avoir subi un chagrin.¹⁶⁶

Dans ce contexte métaphysique de l'absolue incertitude de l'avenir, il reste à l'homme à fonder son existence sur la *crainte* et à régler sa conduite en conséquence, c'est-à-dire de parier sur la vertu, dont la première manifestation est l'humilité. Chez un roi, la crainte du destin funeste apparaît comme le sentiment qui préserve de la démesure, et attire par conséquent sur lui la bienveillance et la faveur divines. C'est ce qu'affirme le roi Ménélas dans l'*Ajax*, au moment où il refuse au suicidé une sépulture :

Jamais les lois dans un État ne seraient admises ainsi qu'il le faut, si la crainte ne régnait pas ; et [...] n'allons pas nous figurer qu'en faisant ce qui nous plaît nous n'aurons jamais en revanche à subir rien qui nous déplaît. (*Aj.*, 168-169)

Ces « sages principes », comme les qualifient le coryphée, montrent que l'image que le poète tragique veut laisser au spectateur est celle du juste châtiment de l'arrogance et de l'orgueil (traits de caractère qui manifestent chez un homme, qu'il soit roi ou non, la

¹⁶⁶ Sophocle, *Œdipe Roi*, in *Tragédies complètes*, op. cit., p. 235-236.

conviction d'être au-dessus de la loi), afin que cette image fixe dans l'esprit du spectateur l'idée de ce qui est à craindre. Aristote montre par ailleurs de quelle manière intervient la rhétorique dans cette *catharsis* par l'exemple tragique :

Il faut, par conséquent, quand il est préférable que les auditeurs ressentent la crainte, les mettre en état de l'éprouver, en leur disant qu'ils sont exposés à souffrir ; car de plus grands qu'eux ont souffert ; leur montrer leurs pairs souffrant ou ayant souffert, et cela de la part de gens, de la manière et dans le temps où ils ne pouvaient s'y attendre. (*Rhét.*, 1382 a, 74)

Or, dans la seconde moitié du XVI^e siècle, l'aristocratie française est toute à ses continuelles luttes claniques, et se déchire dans ses prétentions au trône, c'est-à-dire au pouvoir absolu. La tragédie, dans ce contexte de violence, de fanatisme et de haine, apparaît comme le point de vue du *peuple* sur la conduite du monarque : en montrant *le pire*, elle exprime les fantasmes de violence d'un peuple assujetti à une aristocratie belliqueuse et qui abuse régulièrement de ses privilèges.

Il est clair que cette fonction critique de la tragédie n'a pas échappé aux illustres spectateurs de la *Cléopâtre captive* de Jodelle, du *César* de Grévin, de la *Sophonisba* de Saint-Gelais, et des autres tragédies représentées au XVI^e siècle devant la cour. Car lorsqu'il s'agit de représenter la mort du prince au prince lui-même, le spectacle de la tragédie prend un tout autre sens, dans la mesure où son destin engage celui du Royaume. À cet égard, une anecdote illustre la réception de la tragédie, au XVI^e siècle, par ses premiers spectateurs princiers. En 1556, à l'occasion d'un double mariage célébré à Blois¹⁶⁷, Catherine de Médicis commande à Mellin de Saint-Gelais une traduction de la *Sophonisba* du Trissin, qu'elle devait avoir connue en Italie avant son départ pour la France. Henri II assiste à la représentation de la tragédie, dont les rôles sont tenus par des

¹⁶⁷ En réalité, les historiens ne s'entendent pas sur l'événement précis que célèbre alors la cour, et il est possible que l'occasion en soit le carnaval, ce qui ne change rien à notre propos.

membres de la famille royale. Or, l'on sait le 'triste et funeste' destin de cette *maison* (la dynastie des Valois) vouée à être écartée du trône : mort de Henri II en 1558, de François II en 1560, assassinat de François de Guise en 1563, emprisonnement de Marie Stuart en Angleterre en 1568, assassinat d'Henri III en 1589, contestations protestantes, guerres de religion, etc. Aux yeux de certains aristocrates superstitieux, cette représentation 'par jeu' d'un destin défavorable et que ne peut couronner, semble-t-il, que l'assassinat ou le suicide¹⁶⁸, apparaît rapidement comme porteuse de malheur, comme si, par contamination, la tragédie condamnait les spectateurs royaux à subir un supplice similaire à celui subi par ses héros infortunés. Et Brantôme relate que les événements désastreux des années suivantes détermineront justement Catherine de Médicis, « convaincue que la *Sophonisba* 'avait porté malheur aux affaires du Royaume' [...] de ne plus faire jouer de tragédies à sa cour¹⁶⁹ ». Cet exemple montre que, aux yeux de la monarchie française de la fin du XVI^e siècle, la fonction effective du théâtre tragique n'est pas claire, et que la tragédie présente trop de similitudes avec la réalité contemporaine pour qu'elle puisse en tirer un plaisir innocent et sincère.

Par ailleurs, quels effets imprévus peuvent jaillir d'un spectacle où spectateurs, comédiens et personnages sont si *semblables* (sur le plan de la condition, du caractère et du destin) qu'ils en viennent à se confondre ? La représentation de la *Sophonisba* a pu paraître aux yeux de certains contemporains comme un spectacle de mauvaise augure, et qui manifestait sans doute un peu trop d'orgueil et d'arrogance, surtout à une époque où

¹⁶⁸ Le suicide d'honneur, et particulièrement celui d'une reine, est en effet un sujet privilégié de la tragédie humaniste. Cf. L'histoire de Cléopâtre est reprise deux fois : Jodelle (1553), Montreux (1585); celle de Sophonisbe, cinq fois : Saint-Gelais (1556), Mermet (1594), Montchrestien (1596), Montreux (1601), Garel (1607) ; celle de Panthée, deux fois : de Guersens (1571), Daronnière (1608), sans compter la Porcie de Garnier (1568) et d'autres pièces encore.

¹⁶⁹ Luigia Zilli, « Présentation » de *Sophonisba* de Mellin de Saint-Gelais, in *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, 1^{ère} série, vol. 1, p. 248.

la monarchie était vivement contestée. Nul doute, cependant, que le plaisir purement esthétique d'une pièce jouée devant la cour par des membres de la cour, a primé sur les intentions philosophiques et morales. Le plaisir de la contemplation et de l'admiration de l'image spéculaire a sans doute occulté le sens du récit tragique, qui, paradoxalement, ne pouvait trouver meilleurs destinataires. La crainte suscitée par la tragédie était cependant fondée : mais peut-être la cour y a-t-elle d'abord été insensible. Et sans doute avons-nous ici la preuve que l'effet cathartique de la tragédie peut être *différé* : alors que le but premier du spectacle était de divertir, la *Sophonisba* a eu sur le public l'effet inattendu et retardé d'éclairer le passé, et de transformer *après coup* une expérience qui avait sans doute été détectable, en une expérience *tragique* où le réel et la fiction se confondaient absolument. Aussi faut-il attribuer à la seule *crainte* (dans laquelle entre beaucoup de superstition) la volonté de Catherine de Médicis de bannir la tragédie de sa cour, comme si, en éliminant le moyen de représenter le mal, on éliminait le mal lui-même.

À la Renaissance et dans les premières décennies du XVII^e siècle, la cour préfère donc les divertissements plus légers au spectacle pitoyable de ses propres malheurs. Et cette aversion que la haute aristocratie développe pour la représentation tragique (qui est une aversion pour l'expérience de la *catharsis* aristotélicienne), explique en grande partie le triomphe de la tragi-comédie à l'époque baroque, et de la tragédie héroïque et galante par la suite, car ces formes au dénouement optimiste désamorcent le processus de la *catharsis* et donnent au spectateur de solides raisons, non de craindre, mais d'espérer en l'avenir.

On assiste dans la seconde moitié du XVI^e siècle à une mutation progressive de la figure du destinataire de la tragédie, qui n'est plus concrètement le roi, mais le *lecteur*, un lecteur anonyme, instruit, et ouvert à la nouvelle littérature, et par le fait même à la critique et au changement. La fable et le discours choral de la tragédie revêtent alors un tout autre sens. L'infortune des *grands* sert toujours d'exemple de la « fragilité des choses humaines » mais le lecteur n'est pas un aristocrate, et comme simple 'citoyen', comme individu de seconde classe, il est déjà naturellement réduit à cultiver l'humilité et à respecter la Loi. La conséquence sociale de cette *libre* représentation des excès et des malheurs des monarques du passé, n'a été bien comprise par les autorités qu'à la suite des guerres de religion. Car la liberté du dramaturge dans la représentation du monde engage le problème de la *polémique*. Si le mystère est le véhicule du dogmatisme chrétien, la tragédie est au départ un espace de dialogue, un lieu où débattre, sous le couvert du mythe ou de l'histoire antique, de problèmes actuels.

Cette possibilité de la *prise de parole* n'est pas à la Renaissance le seul apanage de la tragédie. Elle a été précédée sur ce plan par la *moralité polémique*, genre issu de la mouvance réformiste, dont elle s'approprie la conception de la scène comme *tribune* d'où propager la parole critique. La moralité polémique, affirme J. Beck dans *Théâtre et propagande aux débuts de la Réforme*, est le produit d'une « fusion de traditions narratives et théâtrales où la parodie, la satire, et la critique moralisante des institutions s'expriment sous plusieurs formes et dans divers genres¹⁷⁰ ». Quatre formes de discours polémiques circulant dès le XV^e siècle sont ainsi amalgamées : les chansons et les poèmes narratifs déplorant en vers les maux occasionnés par le Schisme de l'Église et la

¹⁷⁰ Jonathan Beck, *Théâtre et propagande aux débuts de la Réforme. Six pièces du recueil La Vallière*, Genève, Paris, Slatkine, 1986, p. 23-24.

guerre de Cent ans ; les traités d'ecclésiologie conciliariste ; les discours patriotiques dirigés contre le roi de France ou contre la coalition anglo-bourguignonne ; les moralités édifiantes aux personnages allégoriques qui débattent des grands maux et abus qui affligent le royaume et l'Église. Le genre est capable d'effets saisissants, comme le montre le *Ministre de l'Église*, pièce qui met en scène le Ministre de l'Église, la Noblesse, le Laboureur et le Commun. Devant l'insistance des trois états qui lui demandent : « De qui te plains-tu ? », Commun ne peut que répliquer, dans la crainte fondée d'éventuelles représailles : « [...] je crains tant d'avoir dommage / Que la vérité n'ose dire ». Aussi convient-on de jouer au jeu du « capifol », sorte de jeu de rôle où, en échange d'un coup reçu, chacun à son tour peut dire ce qu'il pense *vraiment*. Évidemment, le premier à jouer est le Commun, qui énumère ceux dont il se plaint, alors que les autres le frappent de plus en plus fort. Retenons surtout la nature même du jeu auquel les personnages se livrent :

LABEUR
Afin de parler librement,
A quelque jeu nous fault jouer.¹⁷¹

Cet artifice du jeu de langage, qui met en abyme la fonction même de la moralité polémique, soit la libre dénonciation des maux sociaux qui accablent le « commun », est un moyen brillant de « déjouer les agressions », suivant l'expression de Beck, en donnant à la critique politique et sociale l'aspect d'une farce sans conséquence :

Les personnages *frappent*, et les plus vicieux cognent dur. La réussite est remarquable. Tous les ressentiments et toutes les haines refoulées montent à la surface. Argent, pouvoir politique, sexualité, tous les tabous sont levés – provisoirement, dans l'espace de quelque 200 vers. Et voilà comment se joue le « jeu de (la) société » [...]. Aucun problème n'est résolu [...], aucune solution n'est atteinte. Mais il en ressort une certaine clarté dans

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 135.

la *définition* des problèmes. Et par là le jeu remplit sa fonction peut-être la plus haute, en rendant possible cette prise de conscience qui investit le comportement humain d'un sens.¹⁷²

La moralité polémique, en prenant le parti du peuple et en osant nommer ses persécuteurs, joue le rôle de révélateur du réel, et participe de la prise de conscience collective des maux sociaux, tout en mettant en évidence la nécessité d'une action populaire concertée. Or, on peut affirmer qu'à cette moralité polémique correspond une *tragédie polémique*. Le contexte politique particulièrement volatile des années 1550-1590 est propice à l'éclosion de luttes idéologiques que la tragédie intègre en partie. L'apparition et la fortune relative d'une *tragédie biblique protestante* dont les créateurs ne sont d'ailleurs pas les derniers venus (que l'on pense à de Bèze ou à La Taille, par exemple) confirme l'existence d'un contre-pouvoir politique et religieux qui conçoit la tragédie, certes comme un divertissement pieux, mais aussi et surtout comme une tribune d'où propager sa foi et son idéologie.

Craindre ou ne pas craindre : fonctions du discours tragique

Il est évident que le public aristocratique de l'époque des guerres de religion ne peut être *diverti* par la représentation de malheurs qui ne sont pas si éloignés des siens. Dans ce contexte où la réalité est elle-même funeste, la tragédie ne peut susciter qu'un certain désespoir stoïque ou, pour reprendre l'expression de Mairet, « un dégoût de la vie¹⁷³ ». Il convient ici de rappeler la fameuse formule de Bochetel, qui figure dans l'épître « Au Roy mon souverain seigneur », qui accompagne sa traduction française de l'*Hécube* d'Euripide (1544) :

¹⁷² *Ibid*, p. 13-14.

¹⁷³ Mairet, « Préface » de *La Silvanire*, in *Théâtre du XVII^e siècle*, op. cit., p. 483.

Il semble que les tragiques [...] surpassent tous les autres écrits en hauteur de style, grandeur d'arguments, et gravité de sentence : aussi ont-ils plus amené de profit aux hommes, d'autant qu'ils ont pris à instruire et enseigner les plus grands, et ceux là que fortune a plus hautement élevés, comme princes et rois, dont ils ont amené grand profit à la postérité, laissant même par écrit monument de si grande utilité, comme l'instruction d'un bon prince, laquelle se peut tirer des tragédies : car à ces fins ont-elles été premièrement inventées, pour remontrer aux rois et grands seigneurs l'incertitude et lubrique instabilité des choses temporelles : afin qu'ils n'aient confiance qu'en la seule vertu. Ce qu'ils peuvent voir et entendre par les grands inconvénients, misères et calamités qui autrefois sont advenues à ceux qui ont été en fortune semblable : car ce sont les propres arguments des tragédies [...].¹⁷⁴

L'effet, et par extension la fonction que Bochetel attribue ici à la tragédie est précisément la *catharsis* telle que la représente Sophocle. C'est-à-dire que la représentation des « misères et calamités qui autrefois son advenues à ceux qui ont été en fortune semblable » doit susciter d'abord chez le spectateur une réaction empathique caractérisée par la pitié ; puis, par analogie avec le réel (puisque la tragédie met en scène le *possible*¹⁷⁵), la crainte d'un destin pareil pour soi : l'effet ultime de la tragédie est donc d'ordre cognitif et par extension d'ordre moral et philosophique. Il s'agit en somme pour le spectateur aristocrate de se considérer *prévenu*, dit Bochetel, contre « l'incertitude et lubrique instabilité des choses temporelles : afin [de n'avoir] confiance qu'en la seule vertu ». Cependant, à la différence des Tragiques grecs, dont le théâtre s'adresse d'abord aux citoyens d'une Cité démocratique, la dramaturgie humaniste naît et se développe dans une monarchie à maints égards tyrannique. Ce paradoxe doit être éclairé dans la mesure où il implique que le rôle politique de la tragédie à la Renaissance doit être complètement redéfini, ce qui suppose une réflexion quant à l'effet qu'elle doit produire

¹⁷⁴ Bochetel, *op. cit.*, p. 98-99.

¹⁷⁵ Cf. Aristote : « [...] ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l'œuvre propre du poète mais bien de raconter ce qui pourrait arriver. » *Poétique*, *op. cit.*, 1451 a, p. 93.

sur le spectateur. Or, cette progressive et lente redéfinition a suivi le cours des événements politiques qui marquent le passage de la Renaissance au XVII^e siècle.

Il suffit de se rappeler le titre complet de la première tragédie de Robert Garnier pour comprendre que l'analogie entre la Rome antique et la France du XVI^e siècle repose d'abord, aux yeux des contemporains, sur l'image de la violence clanique : *Porcie, Tragédie française, représentant la cruelle et sanglante saison des guerres Civiles de Rome : propre et convenable pour y voir dépeinte la calamité de ce temps*. Écrite en réaction à la première guerre de religion (1562), cette pièce « traite [...] de questions délicates et fort récentes : la guerre civile, l'intolérance qui cause nombre de morts injustifiées, la nécessité ou la gratuité de la vengeance...¹⁷⁶ » Suivant une conception sans doute empruntée à la Renaissance italienne¹⁷⁷, la fonction cardinale du poète dramatique, comme le dit Bochetel, est alors d'« instruire et enseigner les plus grands, et ceux là que fortune a plus hautement élevés, comme princes et rois ». Aussi Garnier n'est-il pas le seul à traiter de l'actualité politique sous couvert d'histoire romaine. *Porcie* n'est ainsi que l'une des neuf tragédies inspirées par les guerres civiles de Rome à avoir été écrites, imprimées ou jouées au XVI^e siècle, et il est clair à la lecture qu'elle « prend en compte une question dont on discute beaucoup à l'époque, surtout dans les milieux des juristes¹⁷⁸ : les fondements juridiques de la monarchie¹⁷⁹ ».

Toutefois, cette conception particulière du rôle (et de la relative liberté d'expression) du poète dans l'État est limitée dans le temps à la période qui va de François 1^{er} à Henri

¹⁷⁶ Silvana Turzio, « Introduction » à *Porcie* de Robert Garnier, in *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX, op. cit.*, 1^{ère} série, vol. 4, p. 14.

¹⁷⁷ Pensons notamment au *Prince* de Machiavel (1513).

¹⁷⁸ Garnier était, en 1568, « Avocat en la Cour de Parlement à Paris », et deviendra plus tard « Conseiller du Roi et de Monseigneur, frère unique de sa Majesté ».

¹⁷⁹ Silvana Turzio, « Introduction » à *Porcie* de Robert Garnier, in *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX, op. cit.*, 1^{ère} série, vol. 4, p. 14.

III : les guerres de religion viennent profondément bouleverser le rapport entre le littéraire et le politique alors que la critique ouverte, ou même implicite, des pouvoirs temporel et religieux, serait-elle simplement morale, n'est plus tolérée, ce qui pave la voie aux œuvres apologétiques et de propagande pure et simple de l'époque classique. Dans son essai « Littérature et Politique », André Belleau illustre admirablement cette relation conflictuelle et ambiguë entre le Prince et le Poète :

Lorsque je réfléchis aux rapports entre politique et littérature, je ne puis m'empêcher de revenir à cette réponse que fit le Prince à l'Arioste qui lui présentait en tremblant son poème : « *Mais de quoi vous mêlez-vous ?* » Ce ne sont pas ici uniquement les paroles du Prince qui m'intéressent, mais la situation même. L'Arioste sait que son livre s'adresse aux hommes, qu'il a par conséquent quelque chose à voir avec le destin de la Cité, donc avec *le* Politique. Le geste de soumission au Prince (dont l'écrivain s'approche dans le doute, voire la crainte) engage-t-il l'essentiel ? J'aime imaginer que l'Arioste ne le croit pas, que s'il lui faut ici parler au Prince, au Pouvoir, à *la* Politique, c'est pour maintenir dans la Cité le lieu d'une autre parole qui, elle, n'a rien à dire au Prince, au Pouvoir, à *la politique*. Et c'est là le scandale. Là réside le danger. Le prince le sait fort bien qui demande avec hauteur : « De quoi vous mêlez-vous ? » Strictement cela signifie : « Je suis *aussi* le maître du langage, or je ne vous ai rien demandé ». La terrifiante et aveugle perspicacité du Pouvoir qui organise et administre ! Le Prince aurait pu ajouter : « À quoi donc prétend cet exercice verbeux, complaisant, inutile, gaspilleur du langage que vous nommez littérature ? »

À rien, affirmerions-nous aujourd'hui, sinon que l'homme s'y veut et s'y éprouve comme désir et comme liberté ; et s'il se mettait alors à appeler une Cité meilleure, plus libre ? Si le Politique allait faire signe à une *autre* politique ? ¹⁸⁰

Afin de cristalliser la nouvelle politique d'intolérance de l'État face à la critique et à la contestation ouverte, l'édit de Nantes proclame en 1598 l'obligation pour tous de ne jamais évoquer l'histoire politique récente :

¹⁸⁰ André Belleau, « Littérature et Politique », in *Surprendre les voix*, Montréal, Les Éditions du Boréal Express, coll. « Papiers collés », 1986, p. 73-74.

I. Premièrement, que la mémoire de toutes choses passées d'une part et d'autre, depuis le commencement du mois de mars 1585 jusqu'à notre avènement à la couronne et durant les autres troubles précédents et à leur occasion, demeurera éteinte et assoupie, comme de chose non advenue. [...]

II. Défendons à tous nos sujets, de quelque état et qualité qu'ils soient, d'en renouveler la mémoire, s'attaquer, ressentir, injurier, ni provoquer l'un l'autre par reproche de ce qui s'est passé, pour quelque cause et prétexte que ce soit, en disputer, contester, quereller ni s'outrager ou s'offenser de fait ou de parole, mais se contenir et vivre paisiblement ensemble comme frères, amis et concitoyens, sur peine aux contrevenants d'être punis comme infracteurs de paix et perturbateurs du repos public.¹⁸¹

La volonté d'effacer de la mémoire collective une partie pourtant essentielle de l'histoire de France marque un changement complet d'attitude face à la fonction et à la place des arts de la représentation dans l'État. La censure transforme complètement le paysage littéraire français, et particulièrement la tragédie, considérée avec suspicion par les autorités comme un des véhicules de la libre-pensée et du libertinage. C'est en 1623 que cette instrumentalisation du mythe et de l'histoire à des fins polémiques est définitivement condamnée, avec l'arrestation et l'emprisonnement de Théophile de Viau. Officiellement, on lui reproche la rédaction de quelques poèmes libertins, parus dans un certain « recueil collectif de poésies hardies et souvent licencieuses¹⁸² » brûlé sur l'ordre du Parlement de Paris. Mais dans les faits, ce sont ses idées hétérodoxes qui lui valent la méfiance et l'antipathie des autorités. On l'accuse par exemple d'hérésie à propos de ce vers de *Pyrame et Thisbé* (1621), anodin sans doute dans l'esprit du poète : « [...] mon Pyrame est mort sans espoir qu'il retourne¹⁸³ ». Théophile a beau arguer, au nom de la vraisemblance historique, que ce discours s'accorde aux croyances païennes du

¹⁸¹ Cité dans Bordier, *op. cit.*, p. xxxvii.

¹⁸² *Le Parnasse satyrique*.

¹⁸³ Théophile de Viau, *Pyrame et Thisbé*, cité dans Schérer, Notice de *Pyrame et Thisbé*, in *Théâtre du XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 1210.

personnage, et affirmer que, personnellement, il « ne lui est jamais arrivé de parler autrement de la résurrection que comme la croyant¹⁸⁴ », ce n'est pas tant ses œuvres que l'on condamne, que le poète et ce qu'il symbolise : « À travers lui, le pouvoir voulait intimider les nombreux libertins, suspects à la religion et à la monarchie. Une vaste entreprise de répression de la littérature et de la pensée se déchaîne.¹⁸⁵ » Mais ce qui choque ses censeurs, c'est sans doute aussi l'irrespect flagrant manifesté à l'égard de la figure du monarque, auquel Théophile fait dire :

Tu sais que la justice est au-dessous du Roi.
 La raison défaillant, la violence est bonne
 À qui sait bien user des droits d'une couronne.
 [...] Les grands Rois doivent vivre à l'exemple des Dieux.
 [...] Leur colère à son gré fait tomber le tonnerre,
 Et quoiqu'ils soient portés, ce semble, à nous chérir,
 Pour montrer leur puissance ils nous font tous mourir ;
 Et moi je tiens du Ciel ma meilleure partie,
 Mon âme avec les Dieux a de la sympathie ;
 J'aime que tout me craigne, et crois que le trépas
 Toujours est juste à ceux qui ne me plaisent pas.¹⁸⁶

On ne peut exprimer plus clairement le principe même de la tyrannie, d'autant que ce roi est à la fin l'artisan de la mort des héros, qui eux suscitent pitié et admiration. Or, cette image du tyran qui se croit l'égal des dieux et se tient par conséquent justifié de gouverner par la violence relève d'un lieu commun de la tragédie humaniste. La figure qui incarne le mieux cette tension vers le despotisme est César, comme on le trouve par exemple chez Grévin :

Aborder un César, qui n'eut jamais haineur
 Qui soudain ne sentit l'effort de sa fureur ! [...]
 César, qui a dompté tout cela que le Ciel
 Enclôt sous sa voûture, et s'est fait immortel [...].
 Aussi César était seul digne d'un tel heur

¹⁸⁴ Cité dans Jacques Schérer, *op. cit.*, p. 1210.

¹⁸⁵ Jacques Schérer, *op. cit.*, p. 1208

¹⁸⁶ Théophile de Viau, *Pyrame et Thisbé*, in *Pléiade*, I, *op. cit.*, v. 194-206, p. 252.

Que de tout l'univers il fut le seul seigneur.¹⁸⁷

Ce discours de César, qui se dit « de tout l'univers [...] le seul seigneur », est celui d'un monarque qui croit que le monde lui est dû, et rappelle l'attitude de l'Agamemnon d'Eschyle, prêt à sacrifier sa fille pour conquérir Troie. Dans l'*Agamemnon*, justement, la représentation de l'arrogance du roi de Mycènes a pour effet d'associer cette figure de la mythologie homérique au problème de l'abus de pouvoir, de la violence gratuite et de l'impiété, dont la démocratie naissante veut se distinguer. La *catharsis*, dans ce contexte de mise à distance du mythe, est un processus de nature philosophique, qui contribue à fixer dans l'esprit du spectateur une image absolument négative de la monarchie.

Mais l'on mesure déjà l'écart idéologique entre le poète athénien et le poète humaniste. Comment prétendre que, dans une monarchie, la représentation de l'arrogance d'un César puisse fortifier le lien qui unit le roi au peuple ? Il faut conclure de ce type de représentation qu'elle n'a pas sur le prince et sur le public (comme ensemble de *sujets*) un effet identique. Il serait faux d'affirmer que le poète humaniste rejette la monarchie : son but est d'instruire le prince et l'exemple tragique qu'il lui présente doit servir à prévenir d'éventuels débordements du pouvoir (autrement dit à susciter une réaction de nature philosophique), puisque « la crainte porte à délibérer » (*Rhét.*, 1382 a, 74). Aussi cette arrogance de César ne doit-elle pas occulter l'idée de la légitimité de son pouvoir, lui qui, en vrai fils de Rome, s'est appliqué à punir l'audace et l'orgueil des *rebelles*, c'est-à-dire des ennemis de la Nation. Écoutons justement Marc Antoine louer César et confirmer son droit de régner :

Heureuse Rome, heureuse ores d'avoir reçu
L'heur du Ciel qu'un César en tes bras fut conçu.

¹⁸⁷ Jacques Grévin, *César*, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, op. cit., 1^{ère} série, vol. 2, p. 20-21.

Heureux aussi, César, maintenant je te nomme,
 Heureux cent mille fois d'être né dedans Romme.
 De Rome la grandeur un César méritait ;
 La grandeur de César entre toutes était
 Seule digne de Rome ; et César et la ville
 Sont dignes de tenir cette masse servile.¹⁸⁸

L'orgueil de César doit être perçu comme de la *grandeur*, de la superbe, autrement dit comme le sentiment exacerbé de la noblesse, de la dignité et surtout du *mérite*. Cette forme légitime de l'orgueil du prince apparaît déjà chez Jodelle dans le personnage d'Octavian César, qui péroré gravement sur la nature divine du rôle de *justicier* que lui a confié « le Ciel » :

En la rondeur du Ciel environnée
 A nul, je crois, telle faveur donnée
 Des Dieux fauteurs [i.e. favorables] ne peut être qu'à moi :
 Car, outre encore que je suis maître et Roi
 De tant de biens, qu'il semble qu'en la terre
 Le Ciel, qui tout sous son empire enserre,
 M'ait tout exprès de sa voûte transmis
 Pour être ici son général commis [...].
 Or je désire, or je désire mieux,
 C'est de me joindre au saint nombre des Dieux.¹⁸⁹

Aux yeux du public non aristocrate, cette image du monarque véhiculée par la dramaturgie humaniste est d'une irréductible ambiguïté. César apparaît infiniment orgueilleux, et ce trait de caractère justifie d'une part l'opposition qui se dresse contre lui dans la *crainte* de la tyrannie, mais aussi l'*admiration* sans borne qu'on lui voue, parce qu'il paraît être l'égal des dieux. La mort de César, fils et protecteur de Rome, est perçue par les protagonistes qui lui survivent comme la promesse de malheurs à venir. Cependant le chœur, dans les ultimes vers, se charge de ramener la confusion quant à la conséquence (et la signification) réelle de cette mort du « maître et Roi » de Rome :

¹⁸⁸ J. Grévin, *César*, op. cit., v. 125-133, p. 23.

¹⁸⁹ Jodelle, *Cléopâtre captive*, op. cit., v. 383-402, p. 84-85.

Cette mort est fatale
Aux nouveaux inventeurs de puissance Royale.¹⁹⁰

Cette conclusion elliptique laisse le spectateur dans le vague, et peut renvoyer à un parti comme à l'autre. Mais l'amalgame dans la figure de César du meilleur et du pire chez un monarque a, au moins, l'effet de susciter le *dialogue*. Et l'on touche sans doute ici à une dimension essentielle de la *catharsis* telle qu'elle se manifeste dans la tragédie humaniste. En mettant en scène les figures de la monarchie dans l'espace de la monarchie, la tragédie met en abyme, sous les yeux du spectateur, les acteurs du drame réel qui se déroule à l'extérieur du théâtre. Cette particularité esthétique, celle d'une analogie si évidente entre la fiction et le réel qu'elle n'atteint pas à la métaphore, constitue dans un premier temps un obstacle à l'identification du spectateur au héros, qui ne peut voir dans le prince fictif son *semblable*, mais se voit mis en face d'un être socialement et ontologiquement *supérieur*, fût-il vicieux et tyrannique. Dans un deuxième temps, cette irréductible distance entre la figure du prince et le spectateur objective la représentation et favorise l'expression d'un discours implicite sur les droits et responsabilités du monarque, questions qui, au XVI^e siècle, intéressent particulièrement (outre les juristes) le Tiers État, qui a de multiples doléances à exprimer au souverain.

Or, si un certain dialogue semble autorisé au XVI^e siècle, la censure se montrera au siècle suivant nettement moins conciliante sur la question de la représentation du pouvoir royal. En 1623, la figure du roi telle que la met en scène Théophile, relevât-elle de la tradition poétique, est perçue comme une atteinte à l'image sacrée du monarque *de droit divin* : le roi de *Pyrame et Thisbé* est vu, avec ou sans raison, comme la mise en scène cynique et malséante de la politique absolutiste du gouvernement de Louis XIII. Dans

¹⁹⁰ Jacques Grévin, *César, op. cit.*, p. 52.

cette représentation négative du pouvoir monarchique, Théophile se fait malgré lui le porte-parole des préventions et des craintes du Tiers État face à l'expression de plus en plus marquée de l'absolutisme et de la violence répressive. Les États généraux de 1614 ont entendu la demande de ce même Tiers État d'autoriser la publication d'une idée de doctrine selon laquelle le roi pouvait ne pas être reconnu par tous car son pouvoir divin n'était pas formellement prouvé¹⁹¹. L'idée (foncièrement progressiste) de la tempérance et de la limitation du pouvoir royal est vivement rejetée par le clergé et la noblesse ; et ce refus catégorique signifie l'impossible existence d'un contre-pouvoir laïque et civil sur le territoire français, réduisant au silence la critique, de même que toute opposition manifeste contre le gouvernement monarchique. Sur le plan politique, c'est l'affirmation du pouvoir absolu du monarque sur le peuple, l'annonce du règne de l'Ordre et de l'Unité dont le classicisme est la glorieuse expression poétique et esthétique.

Que Viau ait délibérément ou non cherché à propager une image négative de la monarchie, il reste que cet événement montre avec éclat que la censure s'affirme dès le 1^{er} quart du XVII^e siècle comme une force contraignante, et qu'elle entend jouer au théâtre un rôle de régulation et de contrôle essentiel. Le roi s'affirme à nouveau comme premier spectateur de la tragédie, soucieux cette fois-ci de s'approprier effectivement le théâtre à des fins de propagande idéologique et politique. C'est dire que la tragédie ne s'adressera plus au spectateur comme individu libre et conscient, qu'elle soumet au processus philosophique de la *catharsis*, mais au public comme ensemble de sujets, qu'il faut en quelque sorte rééduquer et édifier par le biais d'un divertissement contrôlé, pour qu'ils en viennent à confondre l'image du monarque avec celles de la vertu, de la justice et de la légitimité.

¹⁹¹ Site internet : *Wikipédia. L'encyclopédie libre*, article : « États généraux de 1614 ».

B. LA CENSURE PAR LES RÈGLES

La bienséance : censurer la représentation du Mal

Il est indéniable que la censure a façonné le paysage théâtral français en forçant les dramaturges à trouver les moyens de plaire dans les limites obligées de la *bienséance*. Puisqu'il faut d'abord plaire au roi, on comprend que cette notion de bienséance est *politique* avant d'être *esthétique*. En 1657, en porte-parole de la nouvelle doctrine poétique officielle, l'abbé d'Aubignac confirme le triomphe *au théâtre* de la conception absolutiste du pouvoir royal. Dans sa critique de l'*Œdipe* de Corneille, lequel apparaît soudainement aux yeux des contemporains comme l'héritier d'une vision baroque et donc fautive de la monarchie, d'Aubignac montre que ce type de personnage et de sujet ne convient plus – ou ne convient pas à la scène française :

À quoi bon de faire voir au[x] peuple[s] que ces têtes couronnées ne sont pas à l'abri de la mauvaise fortune, que les désordres de leurs vies, quoique innocents, sont exposés à la rigueur des puissances supérieures. [...] C'est leur donner sujet, quand il arrive quelque infortune publique, d'examiner toutes les actions de leurs Princes, de vouloir pénétrer dans les secrets de leur cabinet, de se rendre juge de tous les sentiments, et de leur imputer tous les maux qu'ils souffrent, et qui ne doivent être que la punition de leurs propres iniquités ; il faut les entretenir de cette pieuse croyance que les Rois sont toujours accompagnés d'une faveur particulière du Ciel, qu'ils sont partout innocents et que personne n'a le droit de les estimer coupables.¹⁹²

C'est marquer la rupture définitive entre la tragédie antique, dont l'*Œdipe Roi* constitue le modèle célébré, et la tragédie moderne, qui se construit parallèlement à la définition des figures nouvelles du drame monarchique contemporain. Mais c'est aussi

¹⁹² D'Aubignac, *Troisième Dissertation*, in *Dissertations contre Corneille*, N. Hammond et M. Hawcroft (éds.), University of Exeter Press, 1995, p. 89.

marquer la fin du théâtre baroque (vu comme l'espace d'un humanisme décadent), des libertés que l'on a pu y prendre en regard de la représentation de la monarchie, et annoncer le règne du Classicisme. Dorénavant, laisse entendre d'Aubignac, la tragédie sera *optimiste* dans la mesure où, « pour le bien public », elle montrera l'homme évoluant dans un monde sans ambiguïté où l'Ordre monarchique est à la fois incontesté et incontestable puisque voulu par Dieu : « La recherche de la bienséance est l'aspiration nouvelle d'une société qui, après avoir, comme elle le disait, extirpé l'hérésie protestante, imposait la stabilité et l'orthodoxie.¹⁹³ » Il ne reste plus alors à l'individu (à commencer par le poète) qu'à régler sa conduite sur les impératifs du devoir et de l'honneur, et chercher en tout à plaire au souverain comme s'il cherchait à plaire à Dieu lui-même.

Cette transformation positive du genre est en réalité le reflet sur la scène de ce que Nietzsche nomme une vaste entreprise de *camouflage* du réel sous le voile satisfaisant de l'*illusion*, de l'ordonnement, du « beau intelligible » (NT, 121). En 1676, Racine affirme que la tragédie ne doit pas représenter des figures prises dans l'actualité politique contemporaine, parce que la proximité entre la fiction et le réel étant trop grande, la confusion ne peut que nuire à l'image du pouvoir : « On peut dire que le respect que l'on a pour les Héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous¹⁹⁴ ». La bienséance fixe non seulement les limites idéologiques ou polémiques de la représentation tragique, mais elle engage aussi un nouveau rapport au personnage. Elle interdit au spectateur de jouer passivement du spectacle de l'infortune d'un *honnête homme*, cette figure moderne qui incarne les hautes aspirations morales de l'aristocratie française – et par conséquent de la bourgeoisie – de la Contre-Réforme :

¹⁹³ Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 1255-1256.

¹⁹⁴ Jean Racine, « Préface » [1676-1697] de *Bajazet*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 625.

En effet, il est certain que nous ne saurions voir un honnête homme sur notre Théâtre, sans lui souhaiter de la prospérité, et nous fâcher de ses infortunes. Cela fait que quand il en demeure accablé, nous sortons avec chagrin, et remportons une espèce d'indignation contre l'Auteur et les Acteurs : mais quand l'événement remplit nos souhaits, et que la vertu y est couronnée, nous sortons avec pleine joie, et remportons une entière satisfaction, et de l'Ouvrage, et de ceux qui l'ont représentée.
(TDI, 70)

Nulle part cette volonté de représenter le monde et la monarchie sous un jour favorable est-elle aussi évidente que dans la tragédie à fin heureuse, qui « finit de façon opposée pour les bons et les méchants ». Cette forme dénaturée de tragédie, affirme Aristote, loin d'alimenter le processus de la *catharsis*, procure « plutôt un plaisir propre à la comédie » (P, 1453a, 102), celui de sortir du théâtre « avec pleine joie [... et] entière satisfaction », pour reprendre les mots de Corneille. Le dénouement heureux a toujours moins d'intérêt et de force persuasive que le dénouement malheureux, et Corneille en veut comme preuve « [qu']à la scène et dans les concours, ce sont les tragédies de cette espèce qui se révèlent les plus tragiques, quand elles sont bien faites » (P, 1453a, 101). La vraie tragédie (la plus *tragique*) est celle qui suscite une *catharsis*, et cela exige que le héros, fût-il honnête homme, subisse par sa faute un destin funeste, sans quoi la *crainte*, celle qui doit habiter le spectateur au sortir du théâtre, se trouve dissipée ou renversée par le dénouement favorable. Le public, remarque Aristote, préfère la tragi-comédie, ce qui pousse les poètes, « qui se règlent sur les spectateurs et composent d'après les préférences de ceux-ci », à négliger la vraie tragédie. (P, 1453 a, 101). Il considère quant à lui que le théâtre ne doit pas s'assujettir à la préférence naturelle des hommes pour le rire et la légèreté de la comédie.

Or, le « couronnement de la vertu », principe poétique découlant de la bienséance, engage la tragédie sur la voie de l'édification morale ou, pour reprendre l'expression des théoriciens de l'époque, de la *purgation des passions*. Ainsi, affirme Corneille, « [l]e succès heureux de la vertu, en dépit des traverses et des périls, nous excite à l'embrasser, et le succès funeste du crime ou de l'injustice est capable de nous en augmenter l'horreur naturelle par l'appréhension d'un pareil malheur » (*TDI*, 71). Le héros comme le spectateur de la tragédie classique, se nourrit de l'espoir que l'effort de la vertu n'est pas vain, que la Justice existe, et que chacun sera récompensé dans l'au-delà, selon son mérite.

La vraisemblance, victoire d'Apollon sur Dionysos

Du principe de la bienséance découle la règle fondamentale de l'esthétique classique, soit la *vraisemblance*. Les strictes limites idéologiques fixées par la censure royale dès le début du XVII^e siècle forcent les poètes à abandonner la métaphore politique (qui s'ouvre naturellement sur la polémique et la critique) et à concevoir désormais la scène comme un espace autonome et clos, créateur de sa propre réalité, soit l'espace de l'*illusion*, laquelle proclame avec « une étonnante hardiesse, [...] sa supériorité sur la vérité même¹⁹⁵ ». Le théâtre ne révèle plus le réel dans sa cruauté fondamentale, mais en propose plutôt une *image vraisemblable*, c'est-à-dire optimiste et satisfaisante :

À l'ordre de l'histoire est ainsi substitué celui de l'invention, à l'obéissance à des données extérieures la liberté de décider, pour la satisfaction du public auquel on s'adresse, en fonction de normes internes sur lesquelles tous les hommes raisonnables et de bonne foi peuvent s'accorder.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Jacques Scherer, « Introduction », in *Théâtre du XVII^e siècle, op. cit.*, p. XVIII.

¹⁹⁶ Jacques Scherer, « Introduction », in *Théâtre du XVII^e siècle, op. cit.*, p. XVIII.

Il faut noter cette occultation, dans la tragédie française, de ce qui constitue pourtant une dimension essentielle de la pensée tragique grecque, soit le *dionysisme*. La tragédie, à l'origine, ne met en scène que le chœur, dont le chant et la danse sont les véhicules du sentiment orgiaque. La fonction religieuse de ce chant est l'élévation de l'âme des spectateurs vers la *conscience cosmique*, afin qu'ils goûtent à l'ivresse et au chaos originel. Les chants et les danses orgiaques agissent comme les soupapes par lesquelles la violence contenue et les émotions accumulées trouvent un contexte où s'exprimer de façon ritualisée. Dans les théâtres fermés de la dramaturgie moderne, le spectacle n'a pas cette résonance orgiaque propre à la tragédie eschyléenne et sophocléenne, et le signe le plus évident de ce rejet de la forme archaïque du théâtre est l'effacement marqué du rôle de la musique et du chœur, et ce dès les premières productions originales du XVI^e siècle, et son évacuation complète dans la tragédie baroque et classique.¹⁹⁷ Le tragédien moderne est conscient qu'il s'agit somme toute pour le spectateur d'une rencontre avec le Mal, c'est-à-dire avec le Chaos, la Violence, la Colère, la Démence et la Démonstration. Mais cette démonstration, que la musique ne permet plus d'exprimer¹⁹⁸, est strictement langagière. C'est dire qu'elle est d'ordre *thématique*. La tragédie moderne est donc dès l'origine un genre *apollinien* : elle ne manifeste pas cet équilibre entre l'ivresse et la mesure qu'on retrouve chez les Grecs ; tout y est mesuré et poli, jusqu'à la passion, à laquelle on cherche à donner des motifs réfléchis et justifiables. Le rejet par les dramaturges classiques de cette force de l'Ivresse qui préside à la tragédie antique montre clairement leur volonté de fonder la tragédie et ses effets sur les seules ressources du dialogue et de l'intrigue, afin que rien d'*extérieur* n'entrave l'action. Dans le théâtre grec, note Corneille, le chœur a

¹⁹⁷ À l'exception bien sûr des tragédies-ballets et des tragédies à machines qui ne gardent du genre tragique que le nom.

¹⁹⁸ Ni d'ailleurs la mise en scène explicite de la violence physique.

comme effet malencontreux d'épuiser l'attention du spectateur et de lui faire perdre le fil de l'action :

... car où l'on prêtait attention à ce que chantait le Chœur, ou l'on n'y en prêtait point. Si l'on y en prêtait, l'esprit de l'Auditeur était trop tendu, et n'avait aucun moment pour se délasser. Si l'on n'y en prêtait point, son attention était trop dissipée par la longueur du chant, et lorsqu'un autre Acte commençait, il avait besoin d'un effort d'esprit pour y rappeler ce qu'il avait déjà vu, et en quel point l'action était demeurée. (TD1, 140-141)

L'élimination des éléments de la poétique grecque qui nuisent à la fois à la concentration de l'action, à l'unité de la représentation et à l'attention du spectateur, permettent à la tragédie moderne, en abandonnant définitivement l'idéal aristotélicien d'une *catharsis*, de se fixer comme seul objectif le « plaisir de l'imagination », pour reprendre l'expression de Mairet :

[...] la comédie est une active et pathétique représentation des choses comme si elles arrivaient véritablement sur le temps, et de qui la principale fin est le plaisir de l'imagination [...] qui consiste principalement en la vraisemblance.¹⁹⁹

Une fois fixée cette règle cardinale de la vraisemblance, les unités de temps et de lieu de la dramaturgie classique s'imposent d'elles-mêmes au poète comme conditions essentielles à l'illusion : « Pour plaire selon les Règles de son Art, affirme Corneille, il a besoin de renfermer son action dans l'unité de jour et de lieu, [...] cela est d'une nécessité absolue et indispensable » (TD2, 130). L'unité de temps, en particulier, parce qu'elle provoque la confusion du temps de l'action et du temps de la représentation, et donne au spectateur l'impression d'être le témoin d'une action vraie, est considérée comme condition *sine qua non* de l'illusion :

l'auditeur [...] goûte incomparablement plus de plaisir (et l'expérience le fait voir) à la représentation d'un sujet disposé de

¹⁹⁹ Mairet, *op. cit.*, p. 485.

telle sorte que d'un autre qui ne l'est pas ; d'autant que sans aucune peine ou distraction il voit ici les choses comme si véritablement elles arrivaient devant lui [...].²⁰⁰

La critique présente traditionnellement cette marche vers l'illusion que consacre la notion de vraisemblance, comme une *libération* du théâtre sérieux, jusque-là sous le joug de l'histoire ou de la fable antique. De cette liberté nouvelle du dramaturge, celle de l'*invention*, découlerait tout le théâtre moderne²⁰¹, c'est-à-dire un théâtre dégagé de la tradition humaniste et se consacrant au plaisir du spectateur.

L'optimisme du théâtre classique occulte cependant le fait que l'univers vraisemblable qu'on y représente est absolument soumis à l'impératif de la bienséance, qui le détourne tout à fait de sa fonction politique originelle. Cette soi-disant liberté du dramaturge lui permet certainement de manifester sa créativité et son originalité, mais dans une forme parfaitement contraignante, où son talent se mesure à la capacité à *rendre la passion*, tout en dévoilant la *psyché* du héros *amoureux*. La tragédie classique sacrifie sur l'autel de la bienséance la nature même de la tragédie antique. La vraisemblance, dont elle fait sa règle d'or, est l'affirmation du spectacle tragique comme *illusion*, c'est-à-dire non comme expérience tragique, mais comme expérience sensuelle et fantasmatique. Dans son essai sur la tragédie française : *Passions tragiques et règles classiques*, Georges Forestier affirme avec justesse que « l'histoire de la tragédie classique française, dans son rapport dialectique à la théorie littéraire, peut s'appréhender comme l'effort constamment renouvelé pour pousser toujours plus le spectateur vers ce plaisir halluciné²⁰² » de la fiction tragique dans un cadre vraisemblable et bienséant.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 484.

²⁰¹ Jacques Scherer, *op. cit.*, p. XVIII.

²⁰² Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques*, p. 316.

C. TRAGÉDIE OPTIMISTE : FOI ET LOGIQUE

La christianisation de la tragédie

Ce qui distingue la tragédie classique de la tragédie attique, c'est qu'elle n'exalte (du moins en apparence) aucune religion. Si la religion y est évoquée, c'est celle de protagonistes païens qui n'invoquent généralement les dieux que pour contribuer au pittoresque de l'ensemble. La relation entre l'homme et le divin n'est pas opératoire : c'est un *thème* et non un principe dramaturgique qui refléterait une culture et des croyances vivantes. La religion des héros classiques est une religion morte ; les dieux sont généralement muets et les protagonistes n'insistent pas. Le monde tel qu'il est mis en scène a un sens *en lui-même*. La dramaturgie classique ne représentera les dieux que dans les tragédies-ballets, où le merveilleux joue par convention un rôle poétique important.

Mais il y a cependant, inscrit dans le tissu même de la tragédie humaniste, dans ses *discours* comme dans son *dénouement*, une morale parfaitement chrétienne. La damnation, la colère divine, l'Hadès, le Léthée, la brûlure des flammes, bref le thème de l'Enfer déjà exprimé dans le mystère, apparaît aussi dans la tragédie française²⁰³, mais sous une forme nettement épurée et symbolique : sa fonction essentielle est de lier le monde mythique des récits antiques au monde chrétien contemporain, à établir autrement dit un système de symboles, une cosmogonie théâtrale fictive compatible avec la *réalité*

²⁰³ Et plus particulièrement à la Renaissance et à l'époque baroque.

du Jugement de Dieu.²⁰⁴ En accord avec la conception chrétienne de l'homme et de l'existence, la tragédie classique s'oppose diamétralement à la *vision tragique* que véhicule l'oeuvre d'Eschyle et de Sophocle, où « l'existence [...] est quelque chose d'horrible, l'homme quelque chose d'extrêmement insensé » (NT, 285). L'atmosphère de l'*Agamemnon* et des *Choéphores* d'Eschyle, comme celle de l'*Oedipe*, de l'*Ajax* et des *Trachiniennes* de Sophocle, est chargée d'emblée par l'angoissante certitude de la violence à venir, de la punition physique, de la mort ignoble et brutale mais qui constitue une juste rétribution des crimes passés.

Si l'idée d'une possible *rédemption* est étrangère au théâtre grec, la tragédie française, surtout sous l'influence de Richelieu, inclut sur la scène des figures héroïques qui apparaissent à maints égards comme des doubles du Christ : ce sont des princes et des rois, parangons de vertu que la gloire rendra immortels et qui, au nom de Dieu, imposent aux hommes la Loi et font régner la Justice. Cette mission sainte et ce droit sacré en font des êtres charismatiques dont la seule parole suffit à convertir. Nous retrouverons notamment ce type de personnage dans certaines tragédies à *fin heureuse* de Corneille, par exemple dans *Le Cid*, en don Ferdinand, et encore dans *Cinna*, où Auguste est représenté comme un monarque idéal, qui sait « vaincre sa colère », et dont le pouvoir s'impose sans violence :

AUGUSTE

Soyons ami, Cinna, c'est moi qui t'en convie :
 Comme à mon ennemi je t'ai donné la vie,
 Et malgré la fureur de ton lâche destin,
 Je te la donne encor comme à mon assassin.
 Commençons un combat qui montre par l'issue
 Qui l'aura mieux de nous ou donnée ou reçue.

²⁰⁴ D'ailleurs la tragédie française a longtemps été représentée sur la scène 'médiévale' de l'Hôtel de Bourgogne, où des mansions – ces lieux-symboles de la mythologie chrétienne – servaient encore à diviser l'espace et à permettre la simultanéité des diverses actions du drame.

Tu trahis mes bienfaits, je les veux redoubler ;
 Je t'en avais comblé, je t'en veux accabler :
 Avec cette beauté que je t'avais donnée,
 Reçois le consulat pour la prochaine année.²⁰⁵

Optimiste, il choisit de faire confiance au destin, et de se montrer non seulement clément, mais aussi magnanime envers ses ennemis affichés. La grandeur manifestée à travers le *pardon* consacre Auguste non seulement comme figure légitime du pouvoir, mais comme figure sacrée. Son discours est conforme à la plus haute vertu, telle que la conçoit la morale chrétienne : Auguste, figure du Christ-Roi, parvient par la 'bonne parole' à ramener en chacun la foi dans la monarchie :

CINNA
 Souffrez que ma vertu dans mon cœur rappelée
 Vous consacre une foi lâchement violée,
 Mais si ferme à présent, si loin de chanceler,
 Que la chute du ciel ne pourrait l'ébranler.²⁰⁶

Toute la politique absolutiste mise en place par Richelieu et Louis XIII et perpétuée par Mazarin sous Louis XIV repose d'une part sur un contrôle serré et jaloux de la représentation des figures intouchables de la monarchie, et d'autre part sur la foi inébranlable du peuple (le *peuple* des théâtres s'entend) dans la personne sacrée du Roi. À supposer que le drame exige la mort d'un monarque, il faudra que la figure glorieuse d'un *Christ-Roi* lui fasse concurrence et serve de repoussoir à l'intempérance et aux excès du roi déchu. C'est le cas notamment d'Alexandre le Grand dans la pièce éponyme de Racine, héros parfait qui fait contrepoids à la figure négative de Taxile, ce « Traître à sa Patrie²⁰⁷ ». Devant le vertueux Alexandre, le roi Porus, l'ancien ennemi, ne peut que s'incliner :

²⁰⁵ Corneille, *Cinna*, V, 3, p. 243.

²⁰⁶ *Ibid.*, V, 3, p. 244.

²⁰⁷ Racine, *Alexandre le Grand*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 177, v. 1511.

Seigneur, jusqu'à ce jour, l'Univers en alarmes
 Me forçait d'admirer le bonheur de vos Armes.
 Mais rien ne me forçait en ce commun effroi,
 De reconnaître en vous plus de vertu qu'en moi.
 Je me rends. Je vous cède une pleine Victoire.
 Vos vertus, je l'avoue, égalent votre gloire.
 Allez, Seigneur, rangez l'univers sous vos lois,
 Il me verra moi-même appuyer vos Exploits.²⁰⁸

On ne peut mieux mettre en scène la *conversion* à la religion nouvelle incarnée par le monarque *de droit divin*. C'est, pour le jeune Racine, contribuer directement à la propagande pro-monarchique, et ce d'autant plus clairement que le dédicataire de la pièce est le roi lui-même et que Racine s'assure que le parallèle entre Alexandre et Louis est parfaitement clair :

On a disputé chez les Anciens, si la Fortune n'avait point eu plus de part que la Vertu dans les Conquêtes d'Alexandre. Mais quelle part la Fortune peut-elle prétendre aux Actions d'un Roi qui ne doit qu'à ses seuls Conseils l'état florissant de son Royaume, et qui n'a besoin que de Lui-même pour se rendre redoutable à toute l'Europe ?²⁰⁹

Mais cette fusion au théâtre de la figure régaliennne et de la figure christique paraît globalement incompatible avec le mythe tel que l'a transmis l'Antiquité. Représenter Alexandre comme un héros vertueux (au sens chrétien), magnanime et clément, c'est non seulement dénaturer le personnage et le mythe, c'est en faire l'instrument d'une propagande politique qui s'insère certes parfaitement dans le cadre des divertissements parrainés par le roi, mais qui pousse le théâtre dans une impasse esthétique. Le christianisme, comme toute forme d'optimisme idéologique ou religieux, est *par essence* incompatible avec l'*esprit tragique* : les discours ou les récits servant à l'édification morale ne sont pas au diapason de la *cruauté* et du *pessimisme* intrinsèques du récit

²⁰⁸ Racine, *Ibidem*, p. 179, v. 1529-1538.

²⁰⁹ Racine, *Ibidem*, p. 125-126.

tragique, qui est un appel au jugement libre et à la prudence et non aux *a priori* d'une pensée unique et totalitaire. Il y a dans la christianisation du mythe antique un paradoxe esthétique qui mène le théâtre tragique dans l'impasse de la *tragi-comédie*. La tragédie à fin heureuse, en cherchant à concilier la pensée tragique et la vision rédemptrice chrétienne, veut que l'action cruelle, comme dans le mystère, se dénoue de façon positive. En soi, l'esthétique tragi-comique offre la satisfaction naïve (*bourgeoise*, dirait Nietzsche) de l'image d'une vie humaine ni parfaite, ni condamnable, qui se dénoue par le *salut*. Par rapport au public, la tragédie à fin heureuse joue, comme le mystère, un rôle unificateur : le dénouement unit le public dans la croyance d'une possible rédemption *malgré le péché*.

Dès lors, et cela est particulièrement clair à partir de la génération de Corneille, la tragédie ne peut prétendre au même *effet*, ni susciter le même *plaisir* que la tragédie *aristotélicienne*. « J'ai bien peur, dira Corneille, que le raisonnement d'Aristote sur ce point ne soit qu'une belle idée qui n'ait jamais son effet dans la vérité » (TD2, 100). Sur quelle forme de crainte philosophique, utile à la Cité, peut déboucher une tragédie où l'on ne montre pas la *sujétion* du monarque à la Loi divine, et où ne sont pas dénoncés les excès du pouvoir politique ? Il reste à laisser craindre au spectateur l'infortune de l'*honnête homme* soumis à la tyrannie des *passions*. C'est placer l'individu au centre du drame, au détriment des grandes questions collectives. Le ressort fondamental de la tragédie, et puisque c'est ce que demande le public, ce seront désormais les seules passions (à commencer par l'*amour*, passion universelle) ; et la fonction propre de la tragédie classique sera de les communiquer, sans plus chercher à savoir si l'expérience esthétique qui en découle a comme effet ultime leur *purgation*.

Le héros dialecticien

Parallèlement à sa contamination par le christianisme, que nous venons d'évoquer, la tragédie, telle qu'elle émerge à la Renaissance, se distingue de son ancêtre antique par l'expression d'une *sérénité* qui s'appuie sur la *logique*. Le héros évolue dans un monde dont les règles sont connues et immuables : son destin, bien que funeste, ne suscite pas en lui l'étonnement, puisqu'il est conscient de sa faute, et qu'il comprend que sa mort (sa négation) répond aux exigences d'ordre, de justice et d'harmonie de l'univers. Les premiers vers de la *Cléopâtre captive* de Jodelle expriment déjà cette *sérénité logique* qui accompagne le héros de la tragédie jusque dans la mort : même vaincu, humilié et châtié, Antoine ne remet en question ni la justice qui l'a condamné, ni la légitimité du pouvoir impérial, ni même le bien-fondé de sa punition :

Or pour punir ce crime horriblement infâme,
D'avoir banni les miens et rejeté ma femme,
Les Dieux ont à mon chef la vengeance avancée,
Et dessus moi l'horreur de leurs bras élancée,
Dont la sainte équité, bien qu'elle soit tardive,
Ayant les pieds de laine, elle n'est point oisive,
Ains dessus les humains d'heure en heure regarde
Et d'une main de fer son trait enflammé darde :
Car tôt après César jure contre ma tête,
Et mon piteux exil de ce monde m'apprête.²¹⁰

Jadis prêt à mettre le monde à feu et à sang pour vivre comme il l'entendait, Antoine n'exprime dorénavant aucun sentiment de révolte. De l'enfer d'où il regarde le monde, son discours nous parvient teinté de repentance, et projette une image du monde où il est *logique* que l'ordre l'emporte sur le chaos, et par conséquent que l'intérêt collectif l'emporte sur la passion individuelle. Cette domination de l'esprit dialectique (ou

²¹⁰ Étienne Jodelle, *Cléopâtre captive*, *op. cit.*, v. 51-60, p. 74.

apollinien) sur l'esprit dionysiaque a comme effet de transformer le monde en un système cohérent, où l'action humaine repose sur la croyance en une possible *maîtrise effective du monde* (NT, 30) et sur la tension individuelle et collective vers l'*idéal*.

Ainsi la tragédie apparaît-elle dès la Renaissance comme un contrepois littéraire et spectaculaire au fatalisme qui s'empare des esprits même les plus optimistes dans la période noire des guerres de religion. L'*apollinisme* est l'affirmation de la confiance en un avenir qui se construit, et c'est pourquoi Apollon est appelé « bâtisseur d'État » (NT, 121). Dès les premiers essais de la tragédie à la Renaissance, Apollon, dieu de l'*illusion*, c'est-à-dire de l'image vraie et du rêve, pousse les personnages à se fier au pouvoir rassurant de la *dialectique*, et à croire « à la cause et à l'effet, et partant à un rapport nécessaire entre la faute et la punition, entre la vertu et le bonheur (NT, 286). » La première manifestation langagière de cette certitude de l'ordre et de la logique, qui caractérise le héros apollinien, est la mise en valeur du combat oratoire, ce qui implique le rejet de la *musique* (et donc du chœur) au profit du discours raisonné, de la rhétorique et de la démonstration, suivant le double principe socratique que la sagesse consiste en la connaissance et que cette connaissance n'a de valeur que si l'on peut l'exprimer et en convaincre les autres. Cependant, la construction du drame autour de la figure individuelle du héros dialecticien a comme conséquence l'affaiblissement du potentiel ou du pouvoir cathartique de la tragédie, puisqu'un héros qui pèse le pour et le contre, qui 'calcule', intrigue et élabore des stratégies, est moins susceptible, sinon pas du tout, d'attirer sur lui la *pitié* du spectateur (et ce bien qu'il puisse susciter l'*admiration*), étant donné que sa faute résidera ultimement dans une *erreur de calcul* (NT, 286). Car le héros moderne est un stratège qui, alors même qu'il est déchiré par les impossibilités qui

limitent sa liberté, ne se contente pas de réagir mais cherche à contrôler son destin, et, à la manière du Pyrrhus de Racine, à le façonner à son image : il est l'artisan de sa propre mort, qui apparaît comme le symbole de son libre-arbitre.

En somme, le théâtre qui se développe à partir de la Renaissance est centré sur l'individu et repose, sur le plan de la *pensée*, sur la sérénité logique et dialectique. Mais cet individu est toujours habité par le fantasme de l'éternité, qu'entretenait le mystère, et que traduit durant tout le XVII^e siècle la notion systématique de *gloire* : « Il vaudrait mieux çà-bas n'être jamais venu, fait dire Montchrestien à Hector, / Que de sortir du théâtre et n'être point connu²¹¹ ». En rejetant la musique pour se consacrer au discours, à la joute dialectique et à ses procédés rhétoriques, c'est-à-dire au langage individuant de la Raison, la tragédie se distancie, affirme Nietzsche, de la poétique tragique telle qu'elle se manifeste chez Eschyle et Sophocle, et qui constitue l'*équilibre* cathartique idéal (*NT*, 275). L'équilibre ou l'harmonie entre Dionysos et Apollon est propice à l'expérience cathartique, qui se nourrit d'émotion autant que de raison. Or, en soumettant entièrement l'expression du tragique au langage et à la rhétorique, et en évacuant la musique, véhicule de l'Ivresse, la dramaturgie opte pour une forme atténuée de *catharsis*, au diapason de l'optimisme chrétien, et qui se distingue nettement du processus de purification psychique et intellectuelle déclenché par la tragédie attique.

L'une des manifestations de la culture antique qui fascinent le plus les poètes de la Renaissance est le raffinement esthétique et poétique exprimé dans l'art de la représentation. Une singulière culture de la conscience collective a poussé de grandes cités à instituer des spectacles aussi complexes et élaborés que cruels et troublants, mais

²¹¹ Antoine de Monchrestien, *Hector* (1604), in *Théâtre du XVII^e siècle*, op. cit., p.

qui somme toute élèvent la conscience des spectateurs au-delà des antagonismes particuliers, pour atteindre à la perspective du Bien commun. Dans l'Athènes du V^e siècle, le cadre dionysiaque, la musique orgiaque, la nature sacrée des récits mis en scène, tout concourt à faire de la tragédie un rituel profondément ancré dans le mysticisme religieux. Comme toute activité qui engage la mystique (ou toute forme de *sagesse cosmique*, dirait Éliade) la tragédie n'a de sens que dans une perspective collective. C'est-à-dire que, comme le mystère, le spectacle théâtral antique contribue ultimement à harmoniser et à unifier l'image que les citoyens se font de la Cité. Aussi la tragédie antique est-elle d'intérêt public : elle s'inscrit parmi les institutions phares de la démocratie, ce que confirme clairement le rôle essentiel du chœur. La représentation tragique est une expérience esthétique qui engage la collectivité dans une rencontre avec les forces implacables de la Fatalité et du Destin : elle matérialise l'angoisse de l'homme face à un Univers possiblement hostile et qu'il ne contrôle pas. Sur ce plan 'cosmique', le mystère se révèle aussi proche de la tragédie attique que la tragédie française en est éloignée.

Mais le mystère a la particularité de se dénouer sur l'image positive de la résurrection, et l'optimisme qui se dégage de cette promesse du salut s'oppose absolument à la vision fataliste de la tragédie antique. L'optimisme chrétien, lié aux notions d'action et de passion, transcende tout le théâtre médiéval et détermine la poétique même de la tragédie. Dans les mains des humanistes de la Renaissance, celle-ci se transforme, s'adaptant à une culture en pleine ébullition et à peine consciente de ses insolubles contradictions. Il s'agit toujours d'élever la conscience du spectateur, de l'édifier, mais cette conscience n'est plus collective, puisque les dieux ne sont plus des acteurs du drame humain : elle est

individuelle. Il s'agit dorénavant d'illustrer la réalité de l'individu moderne, celle d'un impératif de liberté qui s'oppose à l'hostilité et à la violence manifeste des institutions. Dans ce cadre *néo* ou *pseudo*-tragique, l'héroïsme consiste à conquérir dans le courage et l'honneur, c'est-à-dire dans la vertu (ce que cristallise le drame amoureux) et à mourir noblement, c'est-à-dire dans la liberté. L'héroïsme nouveau, nourri d'histoire romaine, reflète un idéal de réussite personnelle en accord avec l'individualisme triomphant : l'*ego* démesuré du héros est le symptôme d'une infatuation à maints égards perverse, qui pousse l'homme à se croire libre jusque dans la mort, à se croire autrement dit l'égal épique du Christ, que la souffrance transfigure et rend éternel. Le héros moderne, à l'instar du martyr, semble assuré que la vie n'est qu'un passage obligé, que la mort est une renaissance dans la gloire : il est optimiste.

Bref, la tragédie telle qu'elle se développe aux XVI^e et XVII^e siècles occulte une part essentielle de la pensée tragique antique : à l'expression d'une métaphysique tragique (dont le rôle revient le plus souvent au chœur) se substitue l'expression d'une psychologie, sorte de narcissisme héroïque exprimé par le discours. Le héros argumente et cherche à faire valoir son point de vue : et si, se dit-il, tous les autres avaient tort et que j'étais le seul à avoir raison ? Cette arrogance, cette infatuation monstrueuse de l'orgueil, ennemi juré du Christianisme, c'est celle d'un homme prêt à mourir et dont le spectateur (plein d'*admiration* et de *désir*) regarde le supplice. On ne montre plus des personnages réagissant à la fatalité et présentant du monde et de l'existence humaine une vision pessimiste, mais un monde dans son évolution, dans sa marche vers l'idéal, et par conséquent des héros qui se définissent par leur *action passionnelle*.

Cette révolution poétique qui conduit le théâtre sur le chemin de l'*illusion* exige des dramaturges qu'ils redéfinissent le rôle du spectateur au théâtre. La nouvelle dramaturgie que mettront en place les auteurs baroques fonctionnera ainsi suivant des principes que le mystère n'a pas connus, et que le théâtre humaniste a seulement entrevus. Non seulement faudra-t-il montrer au spectateur quelle position esthétique il doit occuper face à l'objet théâtral, mais il faudra mettre en évidence la fonction de la représentation et son effet supposé : le développement du théâtre d'illusion passe obligatoirement par le métathéâtre, dont l'expression pédagogique la plus évidente est le *théâtre dans le théâtre*.

Troisième partie

VERS UNE REDÉFINITION DE LA CATHARSIS : DE LA TRAGI-COMÉDIE À LA TRAGÉDIE PATHÉTIQUE

La tragédie humaniste, pour des raisons tant politiques que poétiques, n'a jamais réussi à rejoindre un véritable public ; elle ne s'est jamais affirmée comme *théâtre*, c'est-à-dire comme *spectacle*. Le poète dramatique de la Renaissance s'adresse d'abord à un lecteur, l'événement *théâtral* (c'est-à-dire la rencontre du spectateur et des comédiens) étant considéré comme surrogatoire. Or, c'est précisément la prise en compte du spectateur et de l'événement théâtral qui explique le mieux l'engouement suscité, au XVII^e siècle, par la tragi-comédie baroque, puis par la tragédie. Le poète, créateur de discours, devient aussi dramaturge, c'est-à-dire créateur d'action. S'il emprunte au théâtre humaniste ses normes langagières et morales, le théâtre baroque, sur le plan purement dramatique, ressemble davantage au mystère qu'à toute autre forme de spectacle :

C'est assurément dans le but de dépasser le cercle restreint des lettrés que les dramaturges français de la fin du XVI^e siècle ont pratiqué la tragédie irrégulière, qui a ainsi assumé l'héritage du mystère : outre l'étalage sur la scène de la violence et du macabre, c'était une quantité d'épisodes et d'actions secondaires, plus ou moins bien reliés à l'action principale.²¹²

On peut voir dans la tragi-comédie le résultat de la fusion (mais en même temps du dépassement) de la poétique humaniste et de la dramaturgie médiévale : des discours

²¹² Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, p. 29.

alimentés par la passion, où se marient dialectique et rhétorique ; une intrigue animée et riche en péripéties, au dénouement heureux, aux personnages et aux actions multiples, où se mélangent le grave et le plaisant, et qui est propice aux effets scéniques saisissants ; une morale édifiante qui rappelle à l'humanité ses devoirs d'humilité et d'obéissance à la Loi. Aussi ce genre de spectacle trouve-t-il à Paris, et d'abord à l'Hôtel de Bourgogne, un public déjà prêt (par sa connaissance des principes du mystère) à apprécier l'irrégularité et l'artifice du spectacle baroque.²¹³

Ni au fait de la théorie dramatique, ni formé à la critique, ce *premier* public entretient avec l'objet théâtral une relation fondée d'abord sur le *plaisir*. En l'absence de critères poétiques établis et largement connus, comme ce sera le cas pour le classicisme, il évalue la qualité (et l'utilité) du spectacle à raison de sa satisfaction, et ne peut formuler une réelle appréciation de l'objet théâtral lui-même. Ainsi, affirme Lanson, « tout était jouable surtout entre 1550-1630, quand le public, assez ordinairement sevré de divertissements, et qui ne se composait pas encore d'*habitués* ayant une telle quelle éducation théâtrale, n'avait point d'idées toutes faites qui pussent l'empêcher d'accepter ce qu'on lui offrait [...]»²¹⁴. La révolution scénique engagée par la dramaturgie baroque dégage le théâtre de sa stricte littéarité et l'engage sur la voie d'une redéfinition de l'espace dramatique que cristallise la scène à l'italienne (qui impose naturellement ses exigences de vraisemblance et d'unité) ; elle achève de transformer la *poésie* dramatique en *spectacle* dramatique. Ainsi toute une génération de spectateurs se familiarise avec les procédés du théâtre dit d'illusion, et la période baroque peut être considérée à maints

²¹³ Au moment où la troupe de Valleran le Comte se produit pour la première fois sur la scène à mansions de l'Hôtel de Bourgogne, on peut encore y voir représentés martyres et vies de saints.

²¹⁴ Lanson, *loc. cit.*, p. 413.

égards comme une *école* du spectateur, où s'enseignent les fondements esthétiques d'un classicisme en pleine élaboration.

Cherchant à mettre de l'avant un spectacle qui séduise et captive le spectateur, les dramaturges baroques réévaluent la fonction de la *mimésis*, redéfinissant le rapport entre *illusion* et *réalité*. Ils élaborent un théâtre fondé sur l'esthétique de l'ironie, c'est-à-dire du doute, du faux semblant, de la duplicité et de l'ambiguïté, et ce nouveau programme dramatique instaure entre le spectateur et les acteurs un rapport de complicité et de connivence qui rend obsolètes les discours moralisants de la tradition humaniste, et justifie l'élimination du chœur, qui n'a jamais eu, dans la tragédie de la Renaissance, de fonction proprement dramatique. Cependant le théâtre baroque n'est pas seulement le produit d'explorations dramaturgiques qui le distinguent de la tradition dramatique humaniste, il en est aussi le médium et le diffuseur : on y voit se développer, d'abord en Angleterre puis en France, tout un discours esthétique (plus ou moins explicite selon le cas) sur la fonction et l'effet de la représentation, et en particulier sur le rôle du spectateur au sein de la représentation. Parallèlement à ce discours, on voit ainsi se développer le *métathéâtre*, qui apparaît comme l'illustration des idées nouvelles qui s'emparent de la dramaturgie et qu'il permet d'inculquer au spectateur.

Par ailleurs, la mise en évidence de la théâtralité sur la scène baroque ouvre sur la critique du théâtre *d'illusion*, et plus particulièrement sur la remise en question d'une certaine conception (augustinienne) de l'effet du théâtre. Le dramaturge aiguise le jugement du spectateur et établit avec lui un dialogue sur le sens et la fonction du spectacle théâtral, à travers une structure, le *théâtre dans le théâtre*, et une thématique, dans la mesure où l'intrigue principale repose elle-même systématiquement sur la

confusion du mensonge et de la vérité, de l'être et du paraître, etc. Aussi le *théâtre dans le théâtre* a-t-il une double fonction didactique : d'abord illustrer l'efficacité supposée du théâtre d'illusion, ce qui revient à mettre en scène le phénomène de la *catharsis* tel que le conçoit une certaine école poétique, et ce pour en démontrer le caractère illusoire ; puis révéler au spectateur la réalité (l'effet concret) du théâtre, tout en établissant l'attitude spectatrice idéale. C'est ainsi que le théâtre baroque, par l'excès de sa forme, qui est l'affirmation de son artificialité, prépare le spectateur à l'avènement d'un théâtre de l'implicite, où l'on voudra au contraire effacer toute apparence de théâtre. Le public ayant été initié au jeu de l'image vraie, la tragédie pourra se dégager de la question de son utilité politique et morale et, espace autonome, ne renvoyer qu'à elle-même.

Après plus d'un demi-siècle d'un théâtre moral imité de Sénèque, Aristote et sa *Poétique* sont au centre d'une redéfinition du pacte esthétique entre le spectateur et le dramaturge qui se poursuit durant tout le XVII^e siècle. La notion de *catharsis* refait surface, alimente les discussions et donne lieu à un travail sur la forme dramatique qui s'accorde de plus en plus avec les principes de la poétique aristotélicienne, mais qui respecte cependant le goût du spectateur pour des héros qui, sous leurs attributs exotiques, révèlent des caractères typiquement nationaux. En France, cette récupération par la dramaturgie classique de la notion de *catharsis* débouche sur un paradoxe, voire sur une impossibilité dramaturgique : comment, dans le cadre d'une action qui exalte la *passion*, purger le spectateur de cette même passion dont il se délecte « et qui fait, dit Racine, tout le plaisir de la tragédie²¹⁵ ». En empruntant la voie de la vraisemblance et de la passion, la dramaturgie classique s'ouvre aux possibilités nouvelles d'un théâtre voué à l'exaltation de figures habitées de sentiments de nature *érotique* (au sens grec d'*erôtikos*,

²¹⁵ Racine, « Préface » de *Bérénice*, p. 450.

« qui concerne l'amour » et donc le désir de l'autre), et au langage captieux de l'amour. Autrement dit, elle se donne pour fonction de satisfaire le désir d'un public avide de ces « souffrances racontées et fictives », que condamne Saint Augustin, et qui ont comme effet d'« égratigner à fleur d'âme²¹⁶ ». Or, la notion de *catharsis* telle que la comprend Aristote et telle que la représente Sophocle dans l'*Ajax* est-elle opératoire dans la tragédie classique ? La crainte et la pitié n'y sont-elles pas réduites au statut de simples *thèmes*, qui rappellent au spectateur la *convention* tragique sur laquelle repose la représentation, et qui assure à l'ensemble un certain pittoresque antique ? Si la *catharsis* est étrangère à la tragédie classique, comment nommer le rapport émotionnel et cognitif que celle-ci engage réellement avec le spectateur ?

²¹⁶ Saint Augustin, *Les Confessions*, p. 820.

CHAPITRE I

LE THÉÂTRE COMME RÉVÉLATEUR DU MONDE

L'émergence de la métathéâtralité, remarque Manfred Schmeling dans *Métathéâtre et intertexte*, est historiquement liée aux périodes charnières d'une évolution esthétique où, dans son état actuel, le théâtre ne peut plus satisfaire ni aux aspirations des créateurs ni aux goûts du public ; naissent alors ce qu'il nomme des formes *réfléchies*. Le vecteur par excellence de cette métathéâtralité est le *théâtre dans le théâtre*, dont l'âge d'or se situe dans la période 1590-1640, soit précisément durant l'ère baroque. Schmeling en rappelle la fonction première :

Structurellement, ce procédé a pour but d'amener le spectateur à une double perspective : en effet, le spectateur réel est spectateur d'abord, et en plus il assiste au spectacle auquel assiste l'acteur spectateur de son propre jeu ou de celui des autres.²¹⁷

La « double perspective » suscitée par l'étagement de la forme dramatique engage le spectateur à considérer la pièce sous l'angle de l'analogie et de l'oscillation entre le réel et la fiction, mais aussi entre l'action spectatrice²¹⁸ et sa représentation. La mise en scène de son propre rôle de récepteur du spectacle théâtral met en relief les règles nouvelles d'un théâtre qui cherche à se distinguer des normes esthétiques du théâtre humaniste. Ainsi considéré, le *théâtre dans le théâtre* provoque une mise à distance de l'objet théâtral, et place le spectateur dans une position herméneutique paradoxale, où il est amené à reconsidérer la fonction même de la représentation, et donc la nature de sa

²¹⁷ M. Schmeling, *Métathéâtre et intertexte : aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres Modernes, coll. « Archives des lettres modernes », no 204, 1982, p. 6.

²¹⁸ En considérant l'attention et la réaction du spectateur comme une *action*.

propre action spectatrice.²¹⁹ Ce travail du spectateur, prolongement des expériences du dramaturge, participe donc de l'exploration des possibilités esthétiques du théâtre.

Dans l'*Ajax* de Sophocle, le *théâtre dans le théâtre* était l'occasion d'un dialogue, entre le metteur en scène et le spectateur fictifs que sont Athéna et Ulysse, sur le sens et l'effet de la représentation tragique. Non seulement s'agit-il d'interpréter l'action de la tragédie, mais aussi et surtout de réfléchir à la *position* idéale du spectateur en regard de l'objet théâtral :

Toujours en chasse, fils de Laërte, toujours à quêter un moyen de surprendre tes ennemis ! Te voilà donc cette fois devant la baraque d'Ajax, près de ses vaisseaux, au bout de vos lignes. Depuis un moment déjà je t'observe [...]. Tu n'a donc plus à épier anxieusement ce que te cache cette porte ; tu as bien plutôt à me dire pourquoi tu prends pareille peine : je sais, moi, et je peux t'instruire. (*Aj.*, 135)

Le spectateur s'identifie spontanément à son double fictif et comprend que le discours de la déesse lui est *aussi* adressé. Ce dédoublement de la fonction pédagogique fixe, dès la protase, les règles du jeu tragique : le spectateur est invité à voir une part du réel qui, sans l'action révélatrice (et divine) du dramaturge/metteur en scène, resterait *cachée* comme derrière une *porte* infranchissable. L'objectif ultime d'Athéna est la propagation chez les hommes d'un message de la part des dieux : « [...] je veux que tu sois témoin, dit-elle à Ulysse, de cette démence éclatante : tu la feras connaître à tous les Grecs » (*Aj.*, 137). La tragédie apparaît alors comme un spectacle qui bouleverse et transforme l'individu pour en faire le porte-parole d'une *vérité*. Mais outre cette conception politique et morale de la fonction de la tragédie, *Ajax* met en évidence, à travers la scène de *théâtre dans le théâtre* qui lui sert de protase, une poétique : on y voit à l'œuvre les principes qui fondent la tragédie grecque, c'est-à-dire tous les éléments de la *catharsis* tels qu'Aristote

²¹⁹ M. Schmeling, *op. cit.*, p. 8-9.

les définit dans sa *Poétique*. Or, il faut se demander si le procédé du *théâtre dans le théâtre* joue, sur la scène baroque où il est très présent, un rôle comparable à celui qu'il joue chez Sophocle. De cette façon, nous pourrions mieux mesurer l'évolution théorique et pratique à laquelle la dramaturgie française du XVII^e siècle soumet la tragédie, en particulier en ce qui a trait à la *catharsis*.

Si l'on observe la production baroque européenne dans son ensemble, on constate que le procédé du *théâtre dans le théâtre* apparaît à certains moments clés de l'histoire artistique, politique et philosophique d'un État.²²⁰ L'exemple de l'Angleterre est sur ce plan particulièrement intéressant. Dans la décennie 1590-1600, le théâtre anglais est à un carrefour esthétique où fusionnent les techniques dramatiques les plus modernes et la philosophie humaniste de la fin de la Renaissance. Dans ce contexte, la *Tragédie espagnole*²²¹ de Thomas Kyd et le *Hamlet*²²² de Shakespeare intègrent le *théâtre dans le théâtre* parce qu'il permet, sur le plan dramatique, le dédoublement de l'action principale, qui est celle d'un meurtre à venger, et qu'il provoque, sur le plan idéologique, le jaillissement d'une pensée politique et morale conforme à un certain idéal de Justice. Chez Kyd comme chez Shakespeare, le théâtre, en accord avec la poétique tragique grecque, est représenté comme un *révéléateur* du réel : à travers lui le monde apparaît sans fard, et l'on voit s'y confirmer la duplicité et la culpabilité de figures criminelles qui se dissimulaient sous le voile des apparences et des faux-semblants. Ultimement, le

²²⁰ Le théâtre allemand, par exemple, n'emploiera le procédé qu'au XVIII^e siècle, alors qu'il est pratiquement disparu des scènes française, anglaise et espagnole.

²²¹ Th. Kyd, *The Spanish Tragedy*, J. R. Mulryne (éd.), London / New York, A & C Black / W. W. Norton, coll. « The New Mermaids », 1989, [vers 1592], 137 p.

²²² W. Shakespeare, *The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 2002 [1600], 407 p.

spectateur est appelé à occuper la position de juge et de témoin face à une action aux résonances idéologiques évidentes.

La dramaturgie baroque, par le biais du *théâtre dans le théâtre*, remet en question la conception aristotélicienne de la *catharsis*, parce que celle-ci impose à la représentation le pouvoir de transformer l'âme du spectateur, ce qui, lorsqu'on se rappelle les conditions matérielles de l'époque, qui rendent évident l'artifice du spectacle et ne permettent pas de confondre la fiction et le réel, n'est pas sans paraître un défi insurmontable.

A. LE MÉTATHÉÂTRE SUR LA SCÈNE ÉLISABÉTHAINE (1590-1600)

Hamlet ou La dramaturgie de la désillusion

L'une des catégories de *théâtre dans le théâtre* identifiées par Georges Forestier dans *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*²²³, est la *comédie au château*²²⁴ : des comédiens présentent au roi et à sa cour, dans le cadre de festivités, une pièce, et ce dans le but premier de divertir. Cet emploi particulier du procédé nous intéresse ici pour deux raisons. D'abord parce qu'il est le reflet d'une réalité historique : le développement du théâtre moderne est indissociable de l'intérêt que lui manifestent, surtout à partir du dernier quart du XVI^e siècle, les cours européennes, ce que montre notamment Shakespeare dans *Hamlet*, où des comédiens londoniens débarquent de façon impromptue à Elsenour pour « offrir leurs services » (*Ham.*, II, 2, 145). Or, le fait qu'un

²²³ G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 3, 1996, 385 p.

²²⁴ Forestier emprunte lui-même cette catégorie à Ross Chambers, *La Comédie au château. Contribution à la poétique du théâtre*, Paris, J. Corti, 1971.

dramaturge choisisse de représenter cette actualité dans l'espace scénique est porteur d'un paradoxe qu'il est pertinent de mettre en lumière. S'il y a une part de ludisme esthétique dans le fait d'exposer les conditions matérielles de la représentation à la cour, il suffit de voir quels sont les sujets des pièces qui emploient le procédé du *théâtre dans le théâtre* dans un contexte de comédie au château pour constater qu'elles ont un contenu hautement polémique. En réalité, pour mieux refléter l'emploi du procédé sur la scène élisabéthaine, il est plus pertinent de parler ici de « tragédie au château », dans la mesure où le spectacle enchâssé dépasse les frontières d'un divertissement qui n'aurait « d'autre but que lui-même²²⁵ », pour constituer l'*apex* de l'action tragique, tout en précipitant le dénouement.

Le *théâtre dans le théâtre* est directement associé sur la scène élisabéthaine à la *tragédie de vengeance*, dont les exemples les plus significatifs pour notre étude sont *La Tragédie espagnole* de Thomas Kyd²²⁶ et *Hamlet* de William Shakespeare. Dans ces tragédies, le spectacle théâtral, présenté aux spectateurs de la cour comme simple divertissement, est en réalité au cœur d'une stratégie visant à toucher directement la personne du roi ; c'est-à-dire que, à travers la représentation tragique, le héros (qu'il soit metteur en scène, comédien, ou les deux à la fois) veut amener le roi à la conscience du réel et l'obliger à admettre sa *faute*. *Représenter* a donc ici un sens qui dépasse le cadre

²²⁵ Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, p. 81.

²²⁶ *La Tragédie espagnole* est le plus ancien exemple de l'emploi du procédé dans le théâtre anglais. En voici l'intrigue : Bel-Imperia, fille du puissant duc de Castille, après qu'Andrea, son amant, soit tombé au combat, s'éprend d'Horatio, fils d'Hieronimo, Maréchal d'Espagne. Or, après une guerre qui se solde par la reddition du Portugal, le roi souhaite sceller une nouvelle alliance par le mariage de Bel-Imperia et de Balthazar, fils du vice-roi portugais. Lorenzo, frère de Bel-Imperia, et Balthazar, complotent : Horatio est assassiné dans la cour du palais. Informé secrètement par Bel-Imperia de l'identité des meurtriers, Hieronimo, déchiré de douleur, entreprend de venger son fils. Pour ce faire il représente à la cour une tragédie dans laquelle il fait jouer les meurtriers d'Horatio, qui sont assassinés devant le public incrédule, qui croit assister à un simple spectacle.

mimétique et signifie aussi *faire voir*, ou démontrer, ce qui implique que l'effet ultime de la tragédie soit d'ordre cognitif.

On peut établir un lien de similarité entre cet effet cognitif de la représentation tragique, son pouvoir de *révélation* de la réalité, et la fonction *purificatrice* du langage dans la tradition homérique. Ainsi, dans *L'Illiade*, voit-on Nestor haranguer Agamemnon qui s'obstine dans son refus de remettre à Achille la jeune Briséis, qu'il lui a pourtant ravie injustement :

« Atride, gardien de ton peuple, illustre Agamemnon,
Par toi je m'en vais commencer, par toi je finirai.
Tu règnes sur beaucoup de gens, et Zeus t'a mis en main
Le sceptre avec les lois, afin de décider pour eux.
Plus que personne il te faut donc parler et écouter
Et, si quelque autre manifeste un avis salutaire,
Opiner dans son sens et faire tienne son idée. » (*Iliad.*, IX, 180)

Ce que Nestor rappelle essentiellement à Agamemnon, c'est qu'en tant que « roi des rois » et donc en tant que dépositaire de la Loi, il ne lui appartient pas d'agir au gré de ses caprices mais doit toujours garder à l'esprit l'intérêt collectif et se conformer en tout à la Justice. Car les égarements ou les fautes d'un roi, peut-on lire en filigrane, ont toujours des conséquences funestes. Or, pour mieux convaincre Agamemnon, Nestor sait qu'il ne doit pas l'attaquer de front ; aussi lui *représente-t-il* ses actions, le forçant à se voir lui-même commettant l'injustice :

« Noble héros, depuis le jour même où tu vins ravir
La jeune Briséis au camp d'Achille courroucé,
Sans rien nous demander, ah ! que n'ai-je pas dit alors
Pour t'en dissuader ! Mais toi, cédant à ton orgueil,
Tu as déshonoré un brave à qui les Immortels
Venaient de rendre hommage, et tu retiens sa part d'honneur. »
(*Iliad.*, IX, 180)

Cette représentation, qui est aussi le portrait réaliste du coupable, provoque chez lui une prise de conscience de la faute, qui est immédiatement suivie d'un aveu :

« Ah ! vieillard, tu n'as pas menti en dénonçant mes fautes.
Toutes ces fautes, j'en conviens. [...] » (*Iliad.*, IX, 180)

On voit ici illustré le pouvoir ou l'effet du langage lorsqu'il passe par la *représentation* : l'effet purificateur du langage tient à son pouvoir d'illustration, c'est-à-dire d'affirmation du réel à travers le récit et l'image. Cependant, dans *L'Iliade*, Agamemnon, après avoir reconnu sa faute, ne manifeste ni remords ni repentir. Au contraire, clame-t-il, il ne peut être réellement ni coupable ni responsable puisque l'homme est constamment le jouet de l'Erreur, fille de Zeus : « c'est elle, la maudite, / Qui nous fait tous errer » (*Ibid.*, XIX, 415-416). Bref, Agamemnon se présente lui-même comme une victime, et personne dans *L'Iliade* ne le contredit. Son erreur reconnue, il peut redevenir le noble héros admiré, respecté et craint de tous. Voilà comment l'épopée parvient à préserver l'image héroïque de ses protagonistes. Mais n'est-ce pas le propre de l'épopée que d'exalter les figures de la mythologie ? La tragédie, beaucoup plus critique envers les écarts de conduite des héros épiques, cherche justement à mettre en lumière la dimension négative de la légende. Rien ne peut désormais justifier la démesure chez un roi : à travers lui, la faute devient tragique.

Dans le théâtre élisabéthain, c'est le langage du théâtre qui permet au héros vengeur de mettre en image la faute du monarque. Dans *La Tragédie espagnole* et *Hamlet*, le procédé du *théâtre dans le théâtre* est mis au service de la vengeance et joue un double rôle : d'abord représenter à la cour l'action meurtrière dissimulée sous le silence des complices ; puis soumettre le roi à une *leçon tragique* qui engage autre chose que le plaisir et le divertissement : le théâtre devient, dans le cadre de la fiction, l'instrument

d'un bouleversement profond et fatal. Ainsi la représentation de *Soliman et Perseda* est-elle pour Hieronimo l'occasion d'assassiner, sous les apparences du jeu, les meurtriers de son fils ; tandis que la représentation du *Meurtre de Gonzague* convainc Claudius de la nécessité d'éliminer Hamlet en l'envoyant se faire exécuter en Angleterre.

En somme, la *tragédie au château* est une démonstration du pouvoir de révélation du théâtre. Or, montrer qu'il peut servir à révéler les crimes des plus hauts personnages de l'État, n'est-ce pas établir entre le pouvoir royal et le théâtre un rapport plus complexe et paradoxal qu'il n'y paraît au premier regard ? Le *théâtre dans le théâtre* permet d'affirmer la fonction propre de la tragédie : si elle est vouée au plaisir du spectateur, elle demeure *aussi* au service du bien public, en représentant au peuple les fautes cachées des monarques, et en ravivant son sens de la Justice.

Sur les plans poétique et esthétique, *Hamlet* apparaît comme le produit d'une réflexion théâtrale qui engage ce que Schmeling appelle le « jeu *du* jeu », qui se distingue du « jeu *dans* le jeu » ou du « théâtre *dans* le théâtre » du fait qu'il « transcende la fictionnalité d'une pièce jouée ici et maintenant » et constitue de ce fait une « réflexion absolue » ; c'est-à-dire que, dans *Hamlet*,

la réflexion dépasse le cercle fermé d'une communication entre les différentes couches du jeu à l'intérieur de la pièce (par exemple entre un spectateur fictif et le jeu au deuxième, troisième, etc. degré), pour thématiser l'*idée* de la pièce et du rôle en général.²²⁷

Dans cette tragédie, le métathéâtre, et plus précisément « le jeu à plusieurs niveaux²²⁸ », semble entièrement dévolu à la mise en évidence d'un problème

²²⁷ M. Schmeling, *op. cit.*, p. 39.

²²⁸ *Ibid.*, p. 32.

métaphysique, celui de l'*être* et du *paraître*. Cette question, qui passionne les humanistes, engage toute la question à la fois éthique et dramaturgique du double jeu, de l'artifice et de l'illusion. Dans l'*Orestie*, Eschyle soumet déjà en partie la construction des personnages et de l'action à ce principe, alors que Clytemnestre et Oreste dissimulent leurs véritables intentions meurtrières : la dramaturgie du mensonge, de l'hypocrisie et de la manipulation n'est pas étrangère à la tragédie antique. Mais dans *Hamlet*, ce double jeu, moteur de l'action, devient aussi *métaphore en action* : la pièce met en scène le développement dramatique d'un questionnement sur le destin, et sur la vérité des principes sur lesquels s'est érigé l'État.

Ainsi la mise en lumière de l'hypocrisie situe-t-elle d'emblée *Hamlet* sur un double plan sémantique, qui engage, quant au discours et à la rhétorique, le procédé de l'ironie, et quant à la structure dramatique, le métathéâtre, dont la manifestation la plus complète est le *théâtre dans le théâtre*. L'ironie a comme fonction de brouiller le sens des discours et d'empêcher toute certitude quant aux motivations réelles des personnages et à leur état d'esprit : l'ironie suscite le doute, et ce tant chez les personnages que chez les spectateurs. On a longtemps cherché à identifier parmi les discours du héros les idées que l'auteur voulaient propager. Un passage en particulier, celui du « To be or not to be », généralement associé par les historiens à la question théologique de la condamnation du suicide²²⁹, peut paraître synthétiser toute la pensée shakespearienne sur ces questions :

O that this too too solid flesh would melt,
Thaw, and resolve itself into a dew,
Or that the Everlasting had not fix'd
His canon 'gainst self-slaughter ! O God, God [!] (*Ham.*, I, 2, 60)

²²⁹ C'est notamment la perspective de Gisèle Venet, in Shakespeare, *op. cit.*, p. 12.

Hamlet participe sans doute, quoique indirectement, de cette réflexion qui traverse la Renaissance quant au droit de l'être humain de disposer librement de sa vie. En outre, la noyade d'Ophélie²³⁰, l'empoisonnement volontaire de Gertrude²³¹, ces morts ambiguës qui ressemblent à des suicides mais que la bienséance se refuse à nommer ainsi, seraient à considérer comme des exemples de cette liberté de choisir le moment de la mort.

Cependant, la célèbre tirade doit être ramenée à sa dimension dramatique : elle met en abyme l'action représentée, qui s'appuie sur la technique du double jeu, du rapport entre réalité et illusion. « To be or not to be » met surtout en lumière le problème *dramaturgique* de l'authenticité, de la vérité, de l'unité, de l'identité entre l'être et son image. Et l'on peut supposer que ce discours, loin d'être le monologue naïf d'une conscience qui se livre, s'adresse plutôt à Claudius et Polonius dont Hamlet devine la présence. Vue ainsi, la tirade n'est qu'une simple feinte qui laisse croire à une mélancolie incurable, alors que le héros s'est engagé sur la voie de l'action héroïque. Le discours métaphysique n'est plus alors destiné au spectateur, à son éducation métaphysique, sinon très indirectement : celui-ci est plutôt témoin du subtil jeu de dissimulation et de feinte auquel se livre Hamlet, ce qui confirme la dimension machiavélique que revêt le personnage à partir du moment où il jure de se venger. En somme, cette vision ironique des discours est plus en accord avec les principes dramaturgiques à l'œuvre dans le reste de la pièce : alors qu'il semble exprimer l'*être* dans son authenticité absolue, Hamlet est en fait en plein jeu de l'illusion, participant à la création d'une image de lui-même

²³⁰ « There on the pendent boughs her crownet weeds / Clamb'ring to hang, an envious sliver broke, / When down her weedy trophies and herself / Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide, / And mermaid-like a while they bore her up ; / Which time she chanted snatches of old lauds, / As one incapable of her own distress, / or like a creature native and endued / Unto that element. » *Ham.*, IV, 7, p. 288-290.

²³¹ « QUEEN : The queen carouses to thy fortune, Hamlet. / HAMLET : Good madam. / KING : Gertrude, do not drink. / QUEEN : I will, my lord. I pray you pardon me. / KING : It is the pois'ned cup ; it is too late. » *Ham.*, V, 2, p. 342.

ambiguë et déroutante, ce qui est conforme au projet formulé dès les premières scènes : « How strange or odd some'er I bear myself, / As I perchance hereafter shall think meet / To put an antic disposition on [...] (*Ham.*, I, 5, 105). Ainsi appréhendé, le discours d'Hamlet apparaît beaucoup plus complexe (parce que renvoyant surtout à l'action en cours) que la traditionnelle méditation fondée sur les lieux communs d'un imaginaire de la mort. Rien de moins commun à l'œuvre de Shakespeare que cette plate récupération des lieux communs, si ce n'est pour en faire valoir l'inanité ou pour les transformer en instrument de la parodie, de l'ironie et donc du *double jeu*.

En somme, l'ironie et le double langage à l'œuvre dans *Hamlet* remettent en cause l'adéquation entre les idées philosophiques exprimées dans certains discours du héros et celles de l'auteur, et cela apparaît encore plus clairement lorsqu'on se penche sur le rôle de la métathéâtralité dans la construction de l'intrigue. On voit alors se dessiner, à travers cette dramaturgie de l'ironie et du double jeu, une conception cognitive paradoxale de la *catharsis*, suivant laquelle l'illusion théâtrale est un moyen de rompre l'illusion réelle.

Le théâtre dans le théâtre comme ressort dramatique

Cette dramaturgie de l'ironie et du double jeu, dont les révélations du spectre constituent le point d'ancrage, a comme moment clé, dans la fameuse scène où est représenté *Le Meurtre de Gonzague*²³², le dédoublement de l'espace théâtral. Pour mieux saisir les tenants et aboutissants du *théâtre dans le théâtre* dans *Hamlet*, et surtout pour mieux en saisir l'originalité, il convient de s'attarder un instant sur l'emploi de ce procédé dans *La Tragédie espagnole* de Thomas Kyd, dont s'est largement inspiré Shakespeare. La pièce est construite sur trois niveaux. Au premier niveau, qui sert de cadre à

²³² Acte III, scène 2.

l'ensemble, le spectre d'Andrea et la Vengeance assistent de l'enfer à la représentation de « la mort de Balthazar », qu'ils commentent à la fin de chaque acte :

Then know, Andrea, that you are arrived
Where you shall see the author of your death,
Don Balthazar, the Prince of Portugal,
Deprived of life by Bel-Imperia.
Here sit we down to see the mystery,
And serve for Chorus in this tragedy.²³³

À chaque retour de cette action-cadre, Andrea se plaint que la vengeance promise (il a été tué par Balthazar au combat) tarde à se concrétiser, tandis que la Vengeance lui explique que la fatalité est en marche et que rien ne peut l'arrêter, procédé qui sert surtout à annoncer, confirmer et rappeler au spectateur le caractère funeste du dénouement, alors même que l'action ne semble pas évoluer dans ce sens. Et l'on verra aussi dans *Hamlet* le spectre rappeler à un héros peu résolu qu'il doit respecter sa promesse de vengeance. Dans l'ultime scène de la *Tragédie espagnole*, alors que tous les protagonistes sont morts (à l'exception du roi d'Espagne et du vice-roi du Portugal), Andrea, qui se juge vengé, se réjouit de cet holocauste final :

Ay, now my hopes have end in their effects,
When blood and sorrow finish my desires :
[...] Ay, these were spectacles to please my soul.²³⁴

Dans *La Tragédie espagnole* comme dans *Hamlet*, l'action qui se développe au second niveau suit les étapes traditionnelles de la tragédie de vengeance, dont l'archétype me semble être l'*Orestie* d'Eschyle – et dont les tragédies de Sénèque offrent de nombreux exemples. Un meurtre initial, commis par un personnage ambitieux et orgueilleux (Agamemnon, Lorenzo, Claudius), amène un second personnage, parent de la

²³³ Thomas Kyd, *The Spanish Tragedy*, I, 1, p. 9. Je modernise le vocabulaire et l'orthographe.

²³⁴ *Ibid.*, IV, 5, p. 122.

victime (Clytemnestre puis Oreste²³⁵, Hieronimo, Claudius) à chercher dans un second meurtre une forme de réparation. Cette quête de justice apparaît au départ désespérée puisque le criminel jouit d'un grand pouvoir, qu'il sait s'entourer et qu'il est donc impossible à atteindre. Or, ce sont précisément ces obstacles majeurs sur le chemin de la vengeance qui déterminent le reste de l'intrigue : l'on voit d'abord le héros en colère rager d'impuissance et de douleur, puis se résoudre à la patience et à la ruse. Hamlet ne peut se confier à quiconque côtoie le coupable, pas même à ses amis de toujours, Rosencrantz et Guildenstern, car il sait qu'il sera trahi : il est réduit au silence, à ce silence de mort qui résonne au cœur même de ses discours, et qui a rendu le personnage si célèbre. Hieronimo, quant à lui, ne se résout au silence qu'après avoir cherché à révéler au roi ce qu'il sait du crime de Lorenzo. Mais il a été rapidement écarté de la cour et discrédité par les calomnies de ce dernier. Hieronimo et Hamlet n'ont donc d'autre choix que de se replier sur eux-mêmes, et cesser de communiquer avec les autres personnages, même avec leur entourage le plus proche, sinon à travers le langage de l'ironie et du sous-entendu.²³⁶

Or, cette ironie est à la fois dissimulation et affirmation de l'action à venir : le spectateur devine derrière l'humour la violence des intentions. Hieronimo choisit de taire ce qu'il sait plutôt que de s'attirer les représailles de Lorenzo, comme Hamlet se refuse à accuser publiquement Claudius. Tous deux prennent le parti de feindre l'humilité et la tempérance, jusqu'à ce que l'occasion propice se présente. Cette stratégie du double jeu et de la dissimulation permet au héros de préparer secrètement une action décisive alors

²³⁵ Bien que son action à lui se dénoue de façon positive.

²³⁶ « No, no, Hieronimo, you must enjoin / Your eyes to observation, and your tongue / To milder speeches than your spirit affords, / Your heart to patience, and your hands to rest, / Your cap to courtesy, and your knee to bow, / Till to revenge you know, when, where and how. » *Ibid.*, III, 13, p. 86-87. Je modernise le vocabulaire.

que ceux qu'ils cherchent à atteindre cessent peu à peu de se méfier de lui. Et c'est alors qu'intervient, au troisième niveau de la représentation, le *théâtre dans le théâtre*. On a vu au premier acte, Hieronimo, alors au diapason des réjouissances royales, se charger du divertissement²³⁷ proposé au fils captif du vice-roi et à l'ambassadeur portugais ; et le roi a affirmé son contentement.²³⁸ Hamlet est lui aussi un connaisseur et un habitué, comme le laisse entendre sa relation amicale avec la troupe londonienne de passage.²³⁹ Or, ce don pour le théâtre et la mise en scène est justement l'atout dans le jeu du héros vengeur.

Dans *La Tragédie espagnole* et dans *Hamlet*, comme dans toute *tragédie au château*, le *théâtre dans le théâtre* est parfaitement intégré à l'intrigue, dans la mesure où l'événement qu'il constitue est d'autant plus vraisemblable que le spectateur y voit le reflet d'une réalité banale de la cour, soit celle des divertissements. Cependant, sur le plan purement dramatique, le procédé est directement associé au développement de l'intrigue et force le dénouement, voire le précipite. Dans *La Tragédie espagnole*, Hieronimo, auteur, metteur en scène et acteur du spectacle, a confié à Balthazar et Lorenzo les rôles de personnages qui, suivant le texte de sa *Soliman et Perseda*, doivent mourir aux mains des personnages incarnés par Bel-Imperia et lui. Cependant, dans *Hamlet*, la scène de *théâtre dans le théâtre* précède et déclenche en quelque sorte la véritable intrigue, qui est celle de la vengeance, qui ne se concrétise que beaucoup plus tard. Sous les yeux d'abord incrédules et amusés du roi, dans une parfaite fusion (ou confusion) des niveaux théâtraux, l'illusion théâtrale se révèle comme réalité, le théâtre tragique comme *horreur*

²³⁷ Une série de 'masques' incarnant des chevaliers anglais ayant remporté d'importantes victoires militaires aux dépens de l'Espagne et du Portugal.

²³⁸ T. Kyd, *op. cit.*, I, 5, p. 29.

²³⁹ « You are welcome, masters, welcome all, I am glad to see thee well, welcome, good friends. Oh, my old friend, why, thy face is valanc'd since I saw thee last. Com'st thou to beard me in Denmark ? » *Ham.*, II, 2, p. 152.

vraie. Et justement, Hamlet ne joue pas dans la tragédie qu'il présente à la cour : ce qu'il veut, c'est voir monter l'angoisse dans l'âme de Claudius à mesure que se révèle à lui l'ironie machiavélique de la représentation. Espérant encore un instant être le jouet de l'illusion théâtrale, le roi interroge le metteur en scène : « Is there no offence in't ? » (*Ham.*, III, 2, 196). Cependant le piège du théâtre se referme sur lui.

Shakespeare a choisi de modifier sensiblement la structure à niveaux multiples de *La Tragédie espagnole*, en fusionnant les premier et second niveaux, soit l'action-cadre et l'action principale. Ce que constate Shakespeare, c'est que ce cadre, qui n'a d'autre lien que thématique avec l'action principale, nuit à la cohésion d'ensemble, et à l'illusion que permet d'exploiter au maximum le *théâtre dans le théâtre*. Car dans *La Tragédie espagnole*, si les spectateurs fictifs de l'action principale sont pris au piège de l'illusion suscitée par la représentation de *Soliman et Perseda*, les spectateurs réels sont quant à eux placés par le prologue (qui leur dévoile l'action à venir) dans une position biaisée ou distanciée peu propice à la création d'une illusion parfaite. Le prologue de *La Tragédie espagnole* établit d'emblée une analogie entre le spectateur réel et la figure d'un spectateur fictif certes intéressé, mais en même temps cynique et absolument *détaché* de l'action. Or, n'y a-t-il pas contradiction sur le plan esthétique, entre la position de témoin distancié instaurée par le prologue, et la position de sympathie et d'intérêt que génère l'action vengeresse ?

Shakespeare parvient à effacer cette contradiction esthétique en éliminant tout simplement l'action-cadre, ou plutôt en la fusionnant à l'action principale : le spectre devient l'un des personnages-clés de l'intrigue, et sa fonction réitérative est d'autant plus intéressante et efficace sur le plan dramaturgique que spectateurs et personnages sont

témoins simultanément de ses apparitions. Cet effacement de l'encadrement choral permet de simplifier et d'unifier l'intrigue, en la réduisant à la seule action passionnelle du héros, à laquelle se soumettent tous les procédés dramatiques. De cette unité, de cette autonomie plus grande de l'action principale, jaillit une illusion plus grande et un plaisir équivalent.

B. LA « TRAGÉDIE AU CHÂTEAU » : LA CATHARSIS RÉFUTÉE

La catharsis selon Hamlet : un théâtre-piège

Dans *Hamlet*, comme dans *The Spanish Tragedy*, le théâtre dans le théâtre a d'abord une fonction dramatique, c'est-à-dire qu'il s'intègre à l'action principale sans en rompre la vraisemblance (et donc sans affecter l'*illusion* d'ensemble) et contribue à l'évolution de l'intrigue. Chez Shakespeare, cependant, la représentation offerte à la cour n'est pas comme chez Kyd l'occasion de la vengeance proprement dite, mais sert plutôt d'instrument de mise à l'épreuve du réel. Lorsque Hamlet échafaude son plan de représentation théâtrale, il est torturé par le doute quant à la culpabilité du roi, parce qu'il doute de la nature du spectre qui le visite.²⁴⁰ Dans la confusion entre vérité et mensonge, et avant de poser le geste fatal, il dit : « I'll have grounds / More relative than this » (*Ham*, II, 2, 162). Le théâtre, parce qu'il met à l'épreuve la « conscience²⁴¹ » du spectateur, agit en quelque sorte comme un détecteur de culpabilité (ou de mensonge) :

²⁴⁰ « The spirit that I have seen / May be a devil, and the devil hath power / T'assume a pleasing shape ; yea, and perhaps, / Out of my weakness and my melancholy, / As he is very potent with such spirits, / Abuses me to damn me. » *Ibid*, II, 2, p. 162.

²⁴¹ « The play's the thing / Wherein I'll catch the conscience of the king. » *Ibid*, II, 2, p. 162.

Hum, I have heard
 That guilty creatures sitting at a play
 Have by the very cunning of the scene
 Been struck so to the soul, that presently
 They have proclaim'd their malefactions ;
 For murther, though it have no tongue, will speak
 With most miraculous organ. (*Ham.*, II, 2, 163)

Il s'agit évidemment d'une conception tout à fait extrême de la *catharsis* : la représentation du crime dans sa vérité *historique* suscite chez le spectateur criminel une réaction-réflexe, tant psychologique que physique, qui est révélatrice de sa culpabilité et constitue un véritable *aveu*. Cette conception de la *catharsis* est en accord avec le sujet de la tragédie : un spectre, messenger de la Justice, révèle au fils les circonstances véritables de la mort de son père. Du point de vue de Claudius, *Le Meurtre de Gonzague* est doublement révélateur : il signifie d'abord qu'Hamlet connaît son crime, mais affirme surtout l'omniscience divine, qui seule rend possible ce genre de représentation.

Cependant, la prise de conscience de l'omniscience et de l'ubiquité divine bouleverse aussi Hamlet, qui exprime à plusieurs reprises la peur obsessive et angoissante de l'*erreur fatale* : il craint de poser un geste définitif alors que son esprit est confus et dominé par l'émotion. Une telle erreur le condamnerait à l'enfer, dont le spectre lui a révélé l'horreur ineffable.²⁴² D'ailleurs cette représentation cruelle et cauchemardesque de l'enfer joue un rôle thématique et dramatique essentiel dans *Hamlet*. Elle alimente dans l'esprit du héros l'angoisse de la mort (ou de l'après-mort) et agit parallèlement comme la confirmation des appréhensions les plus intimes du spectateur chrétien de la Renaissance, à savoir que « les noires fautes commises de [son] vivant » doivent être « brûlées et purgées » (*Ham.*,

Le théâtre sera / La chose où je prendrai la conscience du roi. » *Ibid.*, II, 2, p. 163.

²⁴² « But that I am forbid / To tell the secrets of my prison-house, / I could a tale unfold whose lightest word / Would harrow up thy soul, freeze thy young blood, / Make thy two eyes like stars start from their spheres, / Thy knotted and combined locks to part, / And each particular hair to stand an end, / Like quills upon the fearful porpentine. / But this eternal blazon must not be / To ears of flesh and blood. » *Ibid.*, I, 5, p. 23.

I, 5, 93) dans un enfer dont la réalité dépasse la fiction la plus terrifiante. Cette confirmation de la punition des crimes dans l'au-delà permet de fixer dès l'exposition une prémisse à l'angoisse et à l'irrésolution du héros. Car le problème, dans ce contexte théologique de la punition effective du péché, n'est pas de tuer, mais d'avoir à répondre de son acte en enfer. Sachant quel sera le prix du meurtre qu'il a promis de commettre, on comprend qu'Hamlet soit en quête d'une certitude, d'une preuve concrète et matérielle que peut seul lui fournir le théâtre.

Mais cette forme de *catharsis*, d'un point de vue strictement dramaturgique, est parfaitement illusoire, pour ne pas dire fantaisiste. Elle présuppose en effet que le metteur en scène place sous les yeux du spectateur criminel une représentation exacte (du moins sur le plan de l'*action*) de son propre crime. Dans ce cas la réaction du coupable devant les images de son crime revêt une valeur accessoire, puisqu'elles constituent déjà une preuve indubitable et suffisante. Or il s'agit ici de théâtre, et sans les révélations du spectre, Hamlet n'eût jamais su la vérité sur la mort de son père. Cette intervention divine (forme intégrée de *deus ex machina*) est par conséquent seule garante du plein effet de la représentation sur Claudius, puisqu'elle permet l'impossible et l'in vraisemblable, qui est de représenter ce dont nul mortel n'a été témoin. Aussi, dans *Hamlet*, l'effet du spectacle sur le spectateur criminel est-il indissociable du constat terrifiant que le crime est connu de Dieu.²⁴³ L'intervention merveilleuse du *deus ex machina*, du fait qu'elle cristallise l'ambiguïté du monde²⁴⁴, instaure toute une dramaturgie de la confusion entre le réel et l'illusion. Ainsi, Claudius *sait* qu'il ne s'agit que d'une pièce de théâtre, d'un spectacle qui n'engage à rien : mais ce qu'il voit représenté dépasse les bornes de la simple illusion

²⁴³ « O, my offence is rank ! It smells to heaven, / It hath the primal eldest curse upon't / A brother's murder. » *Ibid.*, III, 3, p. 215.

²⁴⁴ Puisque le spectre d'Hamlet père n'est pas *vraiment* Hamlet père, bien qu'il en ait l'exacte apparence.

pour entrer tout droit dans le prodige. Le jaillissement de la crainte²⁴⁵ confirme le pouvoir révélateur de la tragédie. Mais puisque le spectacle repose lui-même sur une révélation d'ordre divin, on peut se demander si le pouvoir ou l'effet attribué à la tragédie dans *Hamlet* est conforme à la *catharsis* telle que la représente Sophocle dans l'*Ajax*.

D'abord, la *révélation* du crime déclenche chez Claudius une *décharge* (aussi involontaire que spontanée) qui est celle de l'*aveu*.²⁴⁶ Or, suivant le processus cathartique représenté par Sophocle, la prise de conscience de l'erreur (fût-elle, comme chez Ulysse, de l'erreur *possible*) doit mener à la crainte métaphysique, qui pousse à la retenue (*aïdos*). Dans le cas de Claudius, et dans un contexte chrétien, l'aveu véritablement sincère devrait logiquement mener au repentir, première étape du processus de *purification* (ou de transformation du vice en vertu) dans lequel la représentation théâtrale a engagé le personnage. Or, si les représentations de Nestor amènent l'Agamemnon de l'*Iliade* à reconnaître publiquement sa faute et à faire amende honorable envers Achille, et si Ulysse, bien qu'innocent, s'approprie la leçon de la déchéance d'*Ajax*, Claudius ne sera quant à lui jamais détourné de ses projets machiavéliques, et ce malgré l'illumination provoquée par la représentation de son crime : non seulement ne se repent-il pas, mais il espère encore aller jusqu'au bout de ses ambitions.²⁴⁷

Or, le fait que chez Claudius l'aveu ne mène ni au remords ni au repentir, suggère que Shakespeare fait en quelque sorte la démonstration ironique de l'inanité de la conception

²⁴⁵ « OPHELIA : The king rises. HAMLET : What, frighted with false fire ? QUEEN : How fares my lord ? POLONIUS : Give o'er the play. KING : Give me some light. Away. » *Ham.*, III, 2, p. 198-200.

²⁴⁶ « CLAUDIUS : In the corrupted currents of this world / Offence's gilded hand may shove by justice. / And oft 'tis seen the wicked prize itself / Buys out the law. But 'tis not so above. / There is no shuffling, there the action lies / In his true nature, and we ourselves compell'd / Even to the teeth and forehead of our faults / To give in evidence. » *Ibid.*, III, 3, p. 216.

²⁴⁷ « What then ? What rests ? / Try what repentance can. What can it not ? / Yet what can it when one cannot repent ? O wretched state, O bosom black as death / O limed soul that, struggling to be free, / Art more engaged ! Help, angels, make assay ! / Bow, stubborn knees ; and heart with strings of steel, / Be soft as sinews of the new-born babe ! / All may be well. » *Ham.*, III, 3, p. 217.

classique de la *catharsis*, soit celle de la *purgation des passions*. Ce processus supposé, nous dit implicitement le dramaturge, n'est envisageable qu'à condition que le criminel ou le pécheur (ou le commun des spectateurs) réagisse non seulement de manière physique (aveu involontaire), mais qu'il tire du spectacle la leçon philosophique appropriée. Mais Claudius est corrompu par le vice et le spectacle tragique ne fait que le convaincre de la nécessité d'éliminer son neveu et de s'enfoncer plus profondément encore dans le crime. Seul le spectateur idéal, semble dire Shakespeare a une réaction idéale : la *catharsis* est un phénomène impossible sur la scène comme au théâtre en général parce que l'homme ne craint plus les dieux, fussent-ils omniscients.

La catharsis selon Shakespeare : l'impossible purification du spectateur

Quant au spectateur d'*Hamlet*, le rapport cognitif et émotif qu'il entretient avec la représentation est d'un tout autre ordre que celui établi *dans le texte* par la représentation du *Meurtre de Gonzague*, et ce d'abord parce que le spectateur n'est pas un criminel dont il faudrait tirer une confession ou un aveu. La tragédie à laquelle assiste le spectateur est ontologiquement détachée du réel et instaure *par convention* une relation esthétique fondée sur la dénégation, c'est-à-dire la conscience continue de l'illusion. Ainsi, et pour reprendre la formule de Schmeling, on ne peut affirmer que, dans *Hamlet*, le *théâtre dans le théâtre* « signifie une simple répétition du rapport entre acteur et spectateur » :

Car le spectateur réel est libre de ses réactions, l'acteur qui devient spectateur ou qui reflète le jeu est au contraire déterminé par le texte. La forme de la participation du spectateur ne peut être prévue par l'auteur d'une pièce.²⁴⁸

²⁴⁸ M. Schmeling, *op. cit.*, p. 7.

Certes, le spectateur est amené à s'identifier à Hamlet et à se laisser emporter par l'intérêt que parvient à susciter l'intrigue ; mais il est constamment ramené à sa position de témoin et de juge, mis à distance par l'ironie des discours et l'ironie dramaturgique instaurée par le métathéâtre. Ainsi, comment ne pas s'étonner des propos d'un Henri Fluchère qui, dans son *Shakespeare, dramaturge élisabéthain*, affirme péremptoirement au sujet du public élisabéthain :

La réceptivité de cette foule était telle qu'il faut prendre à la lettre la réflexion de Hamlet dans son fameux monologue, acte II, scène 2 : « ...j'ai entendu dire que des criminels, assis au théâtre ont été tellement touchés au vif de l'âme par le seul art de la pièce qu'ils ont aussitôt avoué leurs crimes publiquement. »²⁴⁹

De toute évidence, Fluchère confond les deux niveaux de la réception impliqués par le théâtre dans le théâtre, soit celui des personnages face au *Meurtre de Gonzague* et celui du spectateur réel face à *Hamlet*. Certes, la tradition populaire a transmis jusqu'à nous le récit de telle « femme meurtrière de son mari qui, voyant sur scène le fantôme d'un mari trompé, s'était écriée : 'Ciel, mon mari !' et avait confessé son propre crime²⁵⁰ ». Outre la naïveté et la crédulité de cette supposée spectatrice, ce que cette confession subite illustre réellement, et en admettant qu'elle ait jamais eu lieu, est moins le pouvoir de la tragédie que le pouvoir du remords et, surtout, de la peur de la damnation éternelle, dans ce monde chrétien encore largement convaincu de la réalité de l'enfer et des esprits démoniaques. Mais cette vision du public élisabéthain me semble réductrice : elle ne tient pas compte du fait qu'il est formé aussi, et surtout, de spectateurs lucides et expérimentés, capables de décoder efficacement le contenu et la forme de la

²⁴⁹ Henri Fluchère, *Shakespeare, dramaturge élisabéthain*, Paris, Gallimard / NRF, coll. « Idées », 1966, p. 31.

²⁵⁰ Exemple tiré de Thomas Heywood, *Apologie des acteurs* (1612), dans Gisèle Venet, « Notes », in Shakespeare, *op. cit.*, p. 390.

représentation. En effet, souligne le même Henri Fluchère, le théâtre a durant les années 1580-1640, et précisément dans la Cité de Londres, une fonction sociale et culturelle jusque-là sans exemple dans l'histoire moderne.²⁵¹

Or, il est difficile de concilier l'image d'un public d'*habitués* et celle d'un spectateur à ce point pris par l'illusion qu'il en vienne à oublier qu'il est au théâtre et à être persuadé de la réalité de ce qu'il voit représenté. Le spectateur élisabéthain est parfaitement conscient de cette frontière entre l'illusion et le réel que constitue la scène ; et c'est justement cette mise en abyme du monde, ce jeu de l'être et du paraître (caractéristique du *theatrum mundi*) qui l'amène au théâtre. Par ailleurs, en consommateur qui paye pour assister à un spectacle, il sait que le théâtre est soumis à son *plaisir*, que le dramaturge et les comédiens travaillent pour lui et qu'ils ont intérêt à le satisfaire s'ils veulent qu'il revienne. Aussi est-il essentiel de considérer l'effet de la tragédie élisabéthaine sur son spectateur de 1600 autrement que ne le fait Henri Fluchère, qui confond d'un coup et sans procès l'effet du théâtre tel qu'envisagé par le personnage d'Hamlet, et tel qu'ont pu le concevoir Shakespeare et les dramaturges contemporains. Shakespeare communique au spectateur une vision doublement moderne du théâtre : d'une part, il réfute la vertu purgative de la tragédie ; d'autre part il montre que le rôle premier du théâtre est de susciter le plaisir en permettant au spectateur d'*entrer dans le jeu*. Mais il va sans dire qu'*Hamlet* est aussi autre chose qu'un divertissement.

²⁵¹ « À défaut de gazettes, de réunions politiques, de clubs ou autres lieux de plaisir, c'est au théâtre que la foule communiait, s'informait, s'instruisait, raillait, riait ou pleurait en commun. On venait y chercher du rêve, de la morale, de la politique, des émotions fortes, des leçons d'esprit, le spectacle de la violence comme le sens de la finesse, du sang, de la bouffonnerie, de la magie. On y retrouvait les grands noms du passé, les héros légendaires, les héros du jour, les amants, les assassins, les grotesques, qui avaient fait parler d'eux. On écoutait avec passion les joutes d'esprit, les débats politiques, les confessions machiavéliques, les cris de désespoir ou de vengeance, les aveux d'impuissance ou les professions de foi. » Henri Fluchère, *op. cit.*, p. 30-31.

Dans les années 1590-1600, en Angleterre, la tragédie élégiaque (d'inspiration italienne) est de toute évidence dépassée : le théâtre *baroque* triomphe, lui qui a recours à tous les artifices de la mise en scène pour divertir et charmer les spectateurs, qui payent non pour recevoir des leçons de morale mais pour se divertir et, dirait Aristote, pour oublier les soucis d'une vie de labeur. Sauf qu'Aristote ne croit pas que le théâtre puisse n'être qu'un « jeu » ou qu'un « noble divertissement²⁵² » : il croit à sa fonction éducative, et plus particulièrement à sa fonction morale. Cependant, et bien que toute l'œuvre de Shakespeare montre qu'il partage sans doute cette idée du rôle éducatif du théâtre, *Hamlet* n'est pas à proprement parler une tragédie morale.

On ne peut que présumer l'idée que Shakespeare se fait de la fonction du théâtre, puisqu'il n'a légué à la postérité aucune « poétique ». Mais il est clair que le dramaturge partage avec les penseurs de la fin de la Renaissance certaines préoccupations d'ordre philosophique et esthétique qui le poussent à questionner la nature, la forme et le langage du théâtre, à expérimenter, à développer des techniques susceptibles d'instaurer entre le spectateur et la représentation, au-delà de l'illusion et du divertissement, un rapport non pas moral ni religieux, mais philosophique et politique.²⁵³ Car le monde apparaît, à cette époque de crises où se répand le *doute philosophique*, comme l'espace de l'enfermement idéologique (« Denmark's a prison » [Ham., II, 2, 138]) et à ce titre le héros de Shakespeare incarne les revendications intellectuelles de l'homme moderne dans un monde lui-même marqué par la répression et la censure institutionnelles :

²⁵² « Le premier point de notre recherche, est celui-ci : la musique doit-elle ne pas faire partie de l'éducation ou en faire partie ? et des trois fonctions dont on discute, laquelle remplit-elle ? est-elle moyen d'éducation, jeu ou noble divertissement ? On a de bonnes raisons de la classer dans toutes ces catégories, et elle a manifestement quelque chose de chacune. Car le jeu a en vue le délassement, et le délassement est forcément agréable : c'est une sorte de « traitement » de cette souffrance que causent les travaux pénibles ; et, d'un commun accord, le divertissement doit comporter non seulement de la beauté morale, mais aussi du plaisir, car le bonheur est fait de ces deux éléments. » Aristote, *Politique*, VIII, p. 38.

²⁵³ « [...] for there is nothing either good or bad but thinking makes it so. » *Ham.*, II, 2, p. 138.

En 1600, à la charnière entre deux siècles qui firent l'Europe moderne, Shakespeare met en scène Hamlet, prince en habit d'encre tenu pour philosophe, sur les planches d'un théâtre anglais, le Globe, au nom emblématique du monde clos et sphérique dans lequel la science officielle, sous la tutelle de la théologie, enferme encore l'homme et l'imaginaire de la connaissance. La même année était réduit en cendres, à Rome, sur un bûcher de l'Inquisition, un philosophe, Giordano Bruno, dont toute l'œuvre tendait à imaginer le monde ouvrant sur l'infini et à inventer de nouveaux modèles de la connaissance.²⁵⁴

Le thème de la subversion est omniprésent dans *Hamlet* et n'a pu échapper aux spectateurs de 1600. La guerre civile et religieuse qui a déchiré l'Angleterre dans le dernier quart du XVI^e siècle a profondément marqué une population dont les idées politiques sont entremêlées d'images sanglantes et d'espoirs d'ordre et de justice, mélange qui favorise la réapparition sur la scène des antiques figures du tyran et du héros vengeur.²⁵⁵ La scène apparaît ainsi comme le lieu de l'action réparatrice commandée par les dieux, dont la volonté supplante celle des monarques. Or, cette vision d'un monde où l'action héroïque de l'homme, le libre accomplissement de la justice, est voulue par les dieux, est en rupture avec la tradition morale chrétienne. Le christianisme diffuse depuis l'Antiquité une image de l'homme où se confondent humilité et résignation face à un monde pourtant marqué par l'injustice et l'impunité du prince. C'est cette résignation qu'exprime Hamlet lorsque, malgré l'indignation et la colère suscitées en lui par le scandaleux mariage de son oncle et de sa mère, il se force au silence:

It is not, it cannot come to good,
But break, my heart, for I must hold my tongue. (*Ham.*, I, 2, 62)

« But break, my heart » – c'est l'étouffement de la colère, cette force vitale qui naît, chez les Grecs, de l'instinct de la Justice, et qui pousse l'homme à agir sous le coup de

²⁵⁴ Gisèle Venet, *op. cit.*, p. 7.

²⁵⁵ Le thème de la vengeance apparaît la même année (1600) chez John Marston : *La Vengeance d'Antonio* (*Antonio's Revenge*).

l'émotion la plus désintéressée, voire au mépris de sa propre existence. La religion chrétienne enseigne quant à elle que la colère est un vice, à moins qu'il ne s'agisse de la colère de Dieu. Mais dans le silence et l'inaction divine, « Vindicta mihi !²⁵⁶ » hurle Hieronimo, s'attribuant un droit à la vengeance, c'est-à-dire à la justice personnelle. Or, le Nouveau Testament condamne cette rébellion contre le pouvoir qui est au cœur de l'action de *La Tragédie espagnole* comme d'*Hamlet* : l'homme, y lit-on, doit s'en remettre à Dieu.²⁵⁷

Au fil des scènes, Hieronimo et Hamlet prennent conscience, sous les yeux du spectateur, de l'illogisme fondamental d'une idéologie religieuse qui valorise d'un côté la Justice et la Vertu, mais qui empêche de l'autre toute action décisive, toute révolte, et promet en outre l'enfer à qui ne se soumet pas à l'ordre établi. Sous cet angle, l'idée maîtresse de la tirade « To be, or not to be » est que la *conscience*, indissociable dans la pensée chrétienne de la réalité du jugement de Dieu, a comme effet ultime l'inhibition de toute colère²⁵⁸, et par extension de toute velléité de rébellion contre l'injustice :

Thus conscience does make cowards of us all,
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pitch and moment
With this regard their currents turn awry,
And lose the name of action. (*Ham.*, III, 1, 170)

²⁵⁶ T. Kyd, *op. cit.*, acte III, scène 13, p. 85.

²⁵⁷ « Ne vous prenez pas pour des sages. Ne rendez à personne le mal pour le mal ; ayez à cœur de faire le bien devant tous les hommes. S'il est possible, pour autant que cela dépend de vous, vivez en paix avec tous les hommes. Ne vous vengez pas vous-mêmes, mes bien-aimés, mais laissez agir la colère de Dieu, car il est écrit : A moi la vengeance, c'est moi qui rétribuerai, dit le Seigneur. [...] Que tout homme soit soumis aux autorités qui exercent le pouvoir, car il n'y a d'autorité que par Dieu et celles qui existent sont établies par lui. Ainsi, celui qui s'oppose à l'autorité se rebelle contre l'ordre voulu par Dieu, et les rebelles attireront la condamnation sur eux-mêmes. » *Romains*, XII, 16-19, XIII, 1-2.

²⁵⁸ « Who would fardels bear, / To grunt and sweat under a weary life, / But that the dread of something after death, / The undiscover'd country, from whose bourn / No traveller returns, puzzles the will, / And makes us rather bear those ills we have / Than fly to others that we know not of ? » *Ham.*, III, 1, 170.

Aussi a-t-on l'impression que Shakespeare, en ramenant sur la scène, à l'instar de Kyd, la figure du héros justicier (figure à la fois tragique et épique, c'est-à-dire de conscience et d'action), s'inscrit dans le nouveau courant métaphysique qui envisage l'homme comme individu, et l'autorise à se dégager d'une vision négatrice de lui-même et de son rôle politique, et à atteindre à la liberté de conscience et d'action. En réalité, constate Hamlet, l'essentiel est d'agir ; c'est-à-dire qu'il faut être prêt, s'il le faut, et au mépris de sa propre vie, à employer la violence pour rétablir la justice. Seule la peur de la mort, indissociable du doute quant à la vie éternelle, le retient encore d'agir, et de se distinguer ainsi tout à fait de la « bête » pour atteindre à la véritable *humanité*.²⁵⁹ Il sent que cette peur et cette angoisse sont en même temps négation de la part divine de l'homme que constitue le Logos, cette conscience supérieure qui lui montre le chemin de la vengeance. Il sent par ailleurs en lui l'appel de l'*honneur* (forme moderne de la colère antique), qu'il voit bafoué par tous ceux qui l'entourent.²⁶⁰ La question essentielle, conclut-il, n'est pas de vivre en fonction d'une vie éternelle dans l'au-delà : l'action héroïque, c'est-à-dire libre et désintéressée, est la seule preuve de vertu.²⁶¹ L'individu, semble dire Shakespeare à travers son héros, n'a de mérite ou de valeur que s'il est à la hauteur de son destin : Fortinbras, digne et légitime héritier du trône danois, reconnaîtra d'emblée dans Hamlet un être d'une noblesse authentique.²⁶² Le véritable héroïsme, dans la *tragédie au château*, est l'action désintéressée d'un homme qui, poète et philosophe

²⁵⁹ « How all occasions do inform against me, / And spur my dull revenge ! What is a man, / If his chief good and market of his time / Be but to sleep and feed ? A beast, no more. » *Ibid.*, IV, 4, p. 252.

²⁶⁰ « [...] Rightly to be great, / Is not to stir without great argument, / But greatly to find quarrel in a straw / When honour's at the stake. » *Ibid.*, IV, 5, p. 254.

²⁶¹ « Report me and my cause aright / To the unsatisfied » enjoint Hamlet à Horatio. *Ibid.*, V, 2, p. 348.

²⁶² « Let four captains / Bear Hamlet like a soldier to the stage, / For he was likely, had he been put on, / To have proved most royal [...]. » *Ibid.*, V, 2, p. 352.

plutôt que guerrier, consent néanmoins courageusement à mourir pour la justice, ou plus généralement pour le bien de la Nation.

En somme, Hamlet est un homme que la conscience du double jeu et de l'illusion collective rend supérieur aux autres. Metteur en scène d'un spectacle qui lui permet de piéger le roi en le forçant à révéler malgré lui son crime, il joue dans la tragédie le rôle de ce que Georges Forestier appelle le *démiurge* :

... le démiurge est l'homme qui, magicien ou, plus simplement, honnête homme, a pris conscience de la comédie humaine et cherche à guérir ses congénères des illusions dans lesquelles ils se complaisent.²⁶³

Hamlet, double du Dramaturge céleste, est celui qui révèle l'*illusion*. Les hommes apparaissent ainsi sur le théâtre comme les instruments d'une mise en lumière de la comédie collective. Dans cette perspective, le *théâtre dans le théâtre* est une invitation à adopter face au monde réel la position doublement distanciée de spectateur et de juge. Cette attitude spectatrice (dans le théâtre comme dans le monde) apparaît comme le seul moyen de percevoir la vérité au milieu du mensonge global, et de conquérir cette certitude qui semble manquer cruellement aux hommes de la fin de la Renaissance. En cela, le théâtre baroque convie l'humanité à s'élever à la vraie conscience spectatrice, qui est celle de Dieu lui-même. La tragédie élisabéthaine, tout en exaltant le plaisir du *jeu* théâtral, demeure absolument ouverte sur le monde et soucieuse d'en donner une image critique, s'attaquant aux principes idéologiques qui éteignent en l'homme les vertus fondamentales de la colère, du courage, de la conscience et de l'honneur. De l'effervescence de la dramaturgie baroque jaillissent les deux figures essentielles du théâtre, soit le spectateur et le dramaturge. Cette relation d'échange entre plaisir et argent,

²⁶³ G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, p. 305.

qui établit le théâtre comme *profession* et comme *service*, cherche de moins en moins à se justifier et de plus en plus à satisfaire les appétits spectaculaires d'un peuple qui s'est toujours nourri d'images, et qui ne demande rien d'autre.

Certes, le philosophe y trouve son compte ; mais l'homme du commun aussi, et cette fusion entre l'intellectualisation du chaos, de l'action réparatrice et de la mort, et la transfiguration du philosophe en héros et martyr, témoigne d'un moment de l'histoire anglaise où le citoyen entrevoit la philosophie et le théâtre comme les deux manifestations d'une liberté, voire d'une libération qui est le signe de révolutions à venir.

CHAPITRE II

LE THÉÂTRE COMME RÉVÉLATEUR DU THÉÂTRE

Dans les années 1620-1640, le théâtre français est en pleine mutation : « [e]n 1628, constate Forestier, la tragédie est morte.²⁶⁴ » De fait, la décennie 1620 voit progressivement triompher la tragi-comédie et la pastorale, produits de ce que la nouvelle garde des poètes considère comme les formes du théâtre de l'avenir.²⁶⁵ La véritable révolution est sur le plan dramaturgique, c'est-à-dire qu'elle touche à la mise en forme du théâtre entendu comme texte *et* comme spectacle. Suivant un mouvement sans doute initié en France par Alexandre Hardy²⁶⁶, le travail du dramaturge se transforme à mesure que se précisent les conditions modernes de la représentation. Dans le contexte politique et idéologique où se développe le théâtre baroque, le seul but légitime et avouable est de plaire au public (à commencer par le public aristocratique), sans plus chercher à instruire le prince ou à dresser de la tyrannie un portrait négatif, ni à exciter dans le peuple des velléités de liberté et de justice. L'obligation dans laquelle était tenu Hardy de présenter sans cesse de nouvelles pièces a sans doute favorisé l'émergence (ou la réémergence)

²⁶⁴ G. Forestier, *Passions tragiques et règles classiques*, p. 11.

²⁶⁵ « Face au maître de la scène française de cette époque, Alexandre Hardy, qui, tout en s'engageant largement dans la voie du théâtre romanesque, proclamait son attachement à la tragédie régulière dans le cadre de la défense de l'esthétique ronsardienne, les admirateurs de Théophile et les disciples de Malherbe ne voyaient qu'une voie pour faire œuvre « moderne » : cultiver les genres nouveaux qu'étaient la pastorale et la tragi-comédie. » *Ibid.*, p. 21.

²⁶⁶ Hardy, pour des raisons contractuelles, s'est trouvé dans l'obligation de produire sans cesse de nouvelles pièces (il en aurait écrit plusieurs centaines) et ce travail l'a nécessairement conduit à récupérer et à répéter des *formules* dramatiques qui assuraient au spectacle un certain effet.

d'une dramaturgie de l'enchevêtrement des actions parallèles, fondée sur des procédés techniques à l'efficacité éprouvée auparavant par le mystère, et où le discours, comme support de l'action, ne s'élève qu'accessoirement jusqu'à la poésie.

Le théâtre *baroque* naît dans cet instant où, sans égard à la vision poétique de la Renaissance, tous les artifices du *spectacle* sont mis à contribution pour transformer la scène en espace du *jeu* : mouvement, action, feinte, double langage, mélange des genres, tous les procédés strictement spectaculaires hérités du mystère transforment la relation théâtrale en relation de plaisir, au sens naïf d'amusement et de délassement. Selon cette perspective de la *satisfaction* du spectateur, on juge paradoxal que, dans la tradition humaniste, l'*inventio* soit soumise aux exigences de la *dispositio*. Dans un système poétique reposant sur l'imitation et la répétition des modèles antiques, l'originalité, si elle demeure possible, est étouffée par l'obligatoire respect de formes prédéterminées. Or, si la poétique humaniste, excluant la dimension du jeu, réduit d'avance le spectacle à une action sans bouleversement où dominant le dialogue et la rhétorique, la poétique baroque prend en compte la *scène* comme espace d'action, et l'action comme mouvement dans le temps. Bref, les dramaturges baroques revendiquent le droit de présenter du théâtre qui soit conçu pour le théâtre, et qui intègre par le fait même *dans le texte* des principes de mise en scène propres à donner à la représentation (d'une action par des personnages en mouvement) un effet plus grand, ou plus *spectaculaire*. L'expérience de la scène acquise par les premières troupes professionnelles leur ont fait constater que le public *en général* goûte davantage les spectacles hybrides où se multiplient les actions²⁶⁷ et les artifices scéniques que les tragédies élégiaques d'inspiration humaniste – comme celles d'un

²⁶⁷ « [...] les événements peuvent être nombreux et variés, ce qui – élément clé de la poétique de la tragi-comédie, est destiné à engendrer le plaisir du spectateur. » Forestier, *Passions tragiques et règles classiques*, p. 23.

Montchrestien. Les discours relatifs à la *catharsis* ou plus généralement à l'effet moral du théâtre, nombreux au XVI^e siècle, laissent par conséquent la place à des discours sur les principes techniques d'un théâtre qui reflète davantage les goûts contemporains.²⁶⁸

Cependant, cette affirmation de la nature performative et spectaculaire du théâtre participe d'une exaltation générale du théâtre lui-même que perpétuera tout le XVII^e siècle français. Le théâtre, suivant la formule consacrée, prend conscience de lui-même²⁶⁹ et de son pouvoir de représentation. Mais parallèlement, dans un mouvement réflexif marqué par l'ironie et la dérision, il se dissocie d'une vision stéréotypée du théâtre, transmise par la critique de la Renaissance. Ainsi, lorsqu'il écrit *L'Illusion comique*, Corneille s'inscrit au cœur de la réflexion théorique qui sous-tend tout le courant baroque, ce que signifie d'ailleurs clairement le titre, que l'on pourrait traduire aujourd'hui par « La Mimésis théâtrale » : se trouve ainsi affirmée la double nature du spectacle, soit comme *représentation* et comme *théâtre*. Ce titre réflexif annonce une sorte d'*essai* dramatique où le théâtre s'affiche à la fois comme *illusion* et comme *réalité* : il est d'une part un spectacle concret, c'est-à-dire un événement et une performance, et d'autre part un jeu de l'imaginaire, où interviennent la vraisemblance, l'analogie, l'identification et la *catharsis*. On devine par ailleurs chez Corneille l'envie de pousser jusqu'à l'extravagance²⁷⁰ l'invention théâtrale, et ce dans l'esprit de réfléchir aux *limites* du théâtre d'illusion dans lequel s'investit la dramaturgie baroque. Il s'agit pour Corneille de soumettre toute l'action au procédé du *théâtre dans le théâtre* qui, dans le

²⁶⁸ Selon Mairet, vraisemblance, action et émotion sont les trois ingrédients fondamentaux de la poésie dramatique, « de qui la principale fin est le plaisir de l'imagination ». « Préface » de *La Silvanire*, p. 485.

²⁶⁹ Il devient « self-conscious theater ». Robert Jay Nelson, *Play within a play. The Dramatist's Conception of his Art : Shakespeare to Anouilh*, New Haven, Yale Univ. Press, 1958, p. 10. Cité dans Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, p. 39.

²⁷⁰ P. Corneille, « Examen » de *L'Illusion comique*, in Corneille, *Théâtre*, t. II, p. 293.

contexte de révolution dramatique et poétique de la décennie 1630, apparaît comme l'affirmation la plus éclatante de la liberté d'invention du dramaturge :

[...] l'idée même d'introduire une pièce dans une autre nous paraît dans le droit fil de la volonté d'innovation des auteurs de tragi-comédies, réclamant toutes les libertés, plaçant leurs héros dans les situations les plus inouïes, imaginant les actions les plus extraordinaires, ne reculant même pas devant l'invraisemblance, pourquoi n'auraient-ils pas présenté à leurs héros (ou fait jouer par eux) une pièce de théâtre ? À une époque où la mentalité avait érigé le dédoublement en esthétique, il était *nécessaire* que l'on y arrivât.²⁷¹

Les premières manifestations du *théâtre dans le théâtre* en France sont beaucoup plus tardives que celles du théâtre élisabéthain²⁷², et coïncident avec l'âge d'or de la tragi-comédie, dans les années 1628-1637.²⁷³ À cette époque d'ébullition théorique et esthétique, le théâtre sérieux s'est complètement détaché de la tragédie humaniste et affirme la liberté d'invention des dramaturges, qui se livrent à toutes les expériences qu'autorise le théâtre irrégulier. Or, deux des chefs d'œuvre du baroque français où apparaît le *théâtre dans le théâtre*, soit *L'Illusion comique*²⁷⁴ de Corneille et *Le Véritable Saint Genest*²⁷⁵ de Rotrou, sont à la limite de ce courant et annoncent, en même temps que la fin du théâtre irrégulier, l'avènement du classicisme. C'est-à-dire que dans ces deux pièces, le théâtre ne révèle autre chose que lui-même, ou que son propre artifice. La représentation apparaît ainsi autonome et autoréférentielle. Dans ce contexte esthétique, le plaisir de l'illusion repose sur la rassurante certitude que le spectacle n'engage que lui-

²⁷¹ G. Forestier, *Le théâtre dans le théâtre*, p. 51.

²⁷² Suivant Forestier (*Le théâtre dans le théâtre*, p. 351.), le premier emploi du procédé en France date de 1628 : *Célinde*, « Poème héroïque » de Baro.

²⁷³ « [...] nous permet de délimiter avec précision la période de l'âge d'or de la tragi-comédie, qui va précisément de la deuxième version de *Tyr et Sidon* [de Jean de Schélandre] à la première version du *Cid* (1628-1637) [...] ». Forestier, *Passions tragiques et règles classiques*, p. 15

²⁷⁴ P. Corneille, *L'Illusion comique*, in *Théâtre*, Tome II, Paris, Gallimard, 1964 [1639], p. 289-376.

²⁷⁵ J. Rotrou, *Le Véritable saint Genest*, in *Théâtre du XVII^e siècle*, Jacques Schérer (éd.), vol. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975 [1647], p. 943-1005.

même, qu'il n'a aucune implication politique autre que le divertissement et qu'il ne suscitera par conséquent chez le spectateur ni remords ni crainte philosophique. *L'Illusion comique* et *Le Véritable saint Genest* doivent donc être abordées comme la mise en scène d'une théorie de la réception qui se distancie diamétralement de la *catharsis* aristotélicienne, pour affirmer que l'effet de la représentation tragique, pour être en accord avec la réalité du théâtre contemporain, doit être ramené à la seule expérience esthétique qui résulte du spectacle, sans considération de son pouvoir de transformation du spectateur.

Par ailleurs, le *théâtre dans le théâtre* permet de mettre en lumière, comme on l'a vu dans *Hamlet* et *La Tragédie espagnole*, la fausseté (ou le caractère illusoire) d'une certaine image du théâtre. En fait, représenter le théâtre *sur* le théâtre c'est toujours confondre son image et sa réalité, et ce dédoublement affirme à la fois ce qu'il est et ce qu'il n'est pas. À lire *L'Illusion* et le *Véritable saint Genest*, on comprend que Corneille et Rotrou cherchent à défaire certains mythes entourant le métier d'acteur et l'effet (ou l'influence) du théâtre sur le public. Affirmer le théâtre comme illusion, c'est aussi rappeler son pouvoir cognitif de *représentation*, c'est-à-dire celui de faire voir pour faire comprendre (ou révéler l'erreur). Ils montrent ce faisant le pouvoir ironique de l'image, celui de s'affirmer comme *plus vraie que le réel* et de susciter une illusion dont le spectateur doit se défaire pour atteindre au sens véritable de la démonstration (ou de l'exemple édifiant) qu'est *aussi* le spectacle théâtral.

Cependant, il faut souligner ce qui distingue fondamentalement la pièce de Corneille de celle de Rotrou. *L'Illusion comique* est essentiellement une *comédie*, dont le dénouement heureux, en désamorçant l'effet tragique de la pièce enchâssée, fait la

démonstration du plaisir réel du théâtre, qui est celui de la péripétie et de la reconnaissance, mais aussi du pouvoir de la représentation comique de désamorcer le tragique pour lui substituer une image qui conforte l'optimisme du spectateur. Sur ce plan, la modification, dans l'édition de 1660, du sous-titre original de « tragi-comédie » en « comédie », montre que Corneille a revu la signification de l'action tragique enchâssée par rapport à l'ensemble de la pièce, et que, concluant qu'elle ne servait qu'à illustrer l'efficacité d'un procédé dramatique et scénique, il devait mettre en évidence la nature proprement fantaisiste et comique de la représentation.

Or, *Le Véritable Saint Genest* constitue une authentique « tragédie au château », qui se distingue cependant de la tragédie de vengeance élisabéthaine par l'effet pervers du spectacle enchâssé, qui ne réussit à transformer que l'acteur lui-même, pris dans les filets de l'illusion. Rotrou refuse de donner au récit tragique de la mort de saint Genest un cadre comique rassurant qui soulignerait, comme chez Corneille, et par une sorte de tautologie dramatique, la nature fictive de l'action. Rotrou préfère abandonner le spectateur à ses impressions et à ses interrogations, et en ce sens il va plus loin que Corneille dans l'affirmation du théâtre comme lieu d'un questionnement de nature esthétique sur le rapport entre réalité et illusion.

**A. APOLOGIE ET CRITIQUE DE L'ILLUSION
SUR LA SCÈNE FRANÇAISE
(1635-1650)**

Alcandre : le triomphe du dramaturge

Dans *L'Illusion comique* de Corneille, la figure centrale de la démonstration du pouvoir de l'image au théâtre est Alcandre, le *magicien*, qui, à l'instar d'Hamlet et de Hieronimo, apparaît comme le *maître de l'illusion*. On reconnaît en lui le *démiurge* dont parle Forestier, sauf qu'à la différence des héros de Shakespeare et de Kyd, qui sont à la fois metteurs en scène et héros de leur propre tragédie, le rôle d'Alcandre se limite (dans l'action-cadre) à celui d'*opérateur de l'illusion* : son omniscience²⁷⁶ lui permet de tout voir (et surtout d'avoir tout vu), et son pouvoir de reproduction de la réalité passée ou à venir, de tout montrer. Ces pouvoirs surnaturels²⁷⁷ en font une figure merveilleuse : il représente à maints égards le *dramaturge idéal*. De fait, il combine *savoir* absolu et *savoir-faire* absolu, et ne dépend de l'intervention d'aucun tiers²⁷⁸ dans l'expression de son art. Le résultat en est l'unification de la représentation dans la figure magnifiée du Dramaturge, ce qui rend vraisemblable que le spectacle atteigne, dans le cadre de la fiction, à l'effet idéal : les images vues par Pridamant, double fictif du spectateur, sont si exactes et si authentiques²⁷⁹ qu'elles suscitent chez lui une *illusion totale*, sorte d'*envoûtement* qui correspond à la suspension de la conscience de l'artifice.

²⁷⁶ Il suffira pour vous qu'il lit dans les pensées, / Qu'il connaît l'avenir et les choses passées ; / Rien n'est secret pour lui dans tout cet univers, / Et pour lui nos destins sont des livres ouverts.²⁷⁶ » *I.C.*, I, 1, 298.

²⁷⁷ « Ce mage, qui d'un mot renverse la nature. » *Ibid.*, I, 1, p. 297.

²⁷⁸ Dans *Hamlet*, le spectre est celui qui révèle la vérité au héros vengeur ; dans *La Tragédie espagnole*, c'est Bel-Imperia, témoin du meurtre.

²⁷⁹ « Je vais de ses amours / Et de tous ses hasards vous faire le discours. / Toutefois, si votre âme était assez hardie, / Sous une illusion vous pourriez voir sa vie, / Et tous ses accidents devant vous exprimés / Par des spectres pareils à des corps animés : / Il ne leur manquera ni geste ni parole. » *IC.*, I, 2, p. 302.

Aux yeux du spectateur réel, la magnification de la figure du dramaturge repose sur le dévoilement (ou la reconnaissance) de la nature réelle du théâtre. Au premier acte de *L'illusion comique*, consacré entièrement à l'action-cadre²⁸⁰, le spectateur assiste aux efforts de Pridamant pour retrouver son fils « [q]u'ont éloigné de [lui] des traitements trop rudes / Et que depuis dix ans [il] cherche en tant de lieux ». (*IC*, I, 1, 297) En désespoir de cause, Pridamant se laisse conduire par son ami Dorante jusqu'au repère d'Alcandre, qui a le pouvoir de révéler ce qui n'a pas été vu – artifice qui donne lieu au *théâtre dans le théâtre* dont dépend l'essentiel de l'intrigue. Le portrait que Dorante dresse d'abord du magicien est celui d'un ermite qui, mi-homme mi-démon, est versé dans la magie noire.²⁸¹ Cette image sombre du magicien, préambule à son apparition sur scène, a comme effet de tromper d'abord le spectateur quant à l'identité réelle d'Alcandre. L'image globale qui jaillit de ce discours de prévention contre le magicien-dramaturge est celle du *personnage-tabou* évoluant dans un *mauvais-lieu*.²⁸² Corneille, en bon rhétoricien, semble affirmer d'entrée de jeu tous les clichés formulés par les détracteurs du théâtre, et ce dans le but de préparer la surprise du retournement final, qui convertit ce portrait négatif en image apologétique.

Cependant, l'association de la figure du dramaturge à celle d'un être aux pouvoirs surnaturels, et parallèlement de la scène à la grotte mystérieuse, permet la transformation

²⁸⁰ L'action-cadre (actes I, II [sc. 1 et 9], III [sc. 12], IV [sc. 10], V [sc. 1 et 6]), celle du procédé magique, avance par bonds, entre lesquels se développe l'action principale²⁸⁰ constituée par les aventures de Clindor (actes II [sc. 2 à 8], III [sc. 1 à 11], IV [sc. 1 à 9]).

²⁸¹ « Ce mage, qui d'un mot renverse la nature, / N'a choisi pour palais que cette grotte obscure. / La nuit qu'il entretient sur cet affreux séjour, / N'ouvrant son voile épais qu'aux rayons d'un faux jour, / De leur éclat douteux n'admet en ces lieux sombres / Que ce qu'en peut souffrir le commerce des ombres. » *I.C.*, I, 1, p. 297.

²⁸² « N'avancez pas : son art au pied de ce rocher / A mis de quoi punir qui s'en ose approcher ; / En cette large bouche est un mur invisible, / Où l'air en sa faveur devient inaccessible. / Et lui fait un rempart, dont les funestes bords / Sur un peu de poussière étalent mille morts. » *I.C.*, I, 1, 297.

du théâtre en espace magique²⁸³, c'est-à-dire en un lieu où s'exprime la *parole-pouvoir*²⁸⁴ qui rend tout possible. Cette assimilation de la dramaturgie à la magie prépare le spectateur à la vision de choses extraordinaires, et suscite en lui l'attente et le désir de voir (le spectacle) et donc de savoir (d'en comprendre et d'en apprécier le sens). Dans cette mise en scène qui est aussi magnification de la figure du magicien, Dorante joue un rôle d'intermédiaire qui ressemble à maints égards à celui du présentateur de théâtre, au XVII^e siècle, qui annonce, par un discours qui suscite à la fois l'admiration, le respect et la crainte, la représentation :

Ne traitez pas Alcandre en homme du commun ;
Ce qu'il sait en son art n'est connu de pas un. (*I.C.*, I.1, 298)

Or, ajoute Dorante sur ce même ton impressionnant qui permet de *chauffer* le public, les pouvoirs du magicien dépassent de loin le cadre de la performance de cirque. Alcandre est une conscience supérieure, un surhomme à qui la maîtrise de son « art divin » confère un « pouvoir admirable » : il est le « [g]rand démon du savoir » (*I.C.*, I, 2, 300), double du Dramaturge suprême. Pour le spectateur comme pour Pridamant, ces pouvoirs attribués à Alcandre sont la garantie de l'authenticité de la représentation à venir : le spectacle théâtral, dans ces conditions surnaturelles, peut atteindre à la *vérité*.

En réalité, Alcandre est une figure dont l'ambiguïté permet d'entretenir une certaine appréhension quant aux événements qui seront représentés, et cela est d'autant plus vrai que ni Pridamant ni le spectateur ne connaissent l'issue des aventures de Clindor. Cette appréhension, forme élémentaire de la crainte, prépare ainsi l'action ultime, qui est celle

²⁸³ « En cette large bouche est un mur invisible, / Où l'air en sa faveur devient inaccessible. / Et lui fait un rempart, dont les funestes bords / Sur un peu de poussière étalent mille morts. » *I.C.*, I, 1, 297.

²⁸⁴ « [...] de ses mots savants les forces inconnues / Transportent les rochers, font descendre les nues, / Et briller dans la nuit l'éclat de deux soleils. » *I.C.*, I, 1, 298.

d'abord du dévoilement de l'erreur (ou de l'illusion), mais surtout du renversement imprévu et soudain du malheur au bonheur. Entre-temps, la scène est l'espace du doute, générateur de crainte et d'angoisse. Pridamant n'est pas rassuré par Alcandre, bien qu'il lui fasse confiance, et le spectateur partage cette méfiance, puisqu'il se livre lui aussi au pouvoir du magicien. Cependant, Alcandre se révélera rapidement comme une figure bénéfique, dont l'action psychagogique permet au spectateur fictif de prendre conscience de l'erreur de jugement qui l'a plongé dans le malheur. Alors pourquoi démoniser le magicien avant qu'il n'entre en scène ? Car la métaphore du lieu infernal est claire : chercher à entrer au théâtre, c'est risquer de se perdre.²⁸⁵ Voilà une image sur l'ironie de laquelle il faut s'attarder.

Corneille écrit *L'Illusion comique* à une époque où le théâtre, en pleine ébullition, se cherche une nouvelle direction poétique et esthétique. À travers Alcandre, Corneille s'inscrit en faux par rapport à un *autre* théâtre, qu'il dénigre :

Les novices de l'art, avec tous leurs encens,
Et leurs mots inconnus, qu'ils feignent tout-puissants,
Leurs herbes, leurs parfums et leurs cérémonies,
Apportent au métier des longueurs infinies,
Qui ne sont, après tout, qu'un mystère pipeur
Pour se faire valoir et pour vous faire peur :
Ma baguette à la main, j'en ferai davantage. (*I.C.*, I, 2, 301)

Corneille semble dire que, comme Alcandre, il en « en fera[] davantage » que les autres, c'est-à-dire qu'il repoussera les limites du possible au théâtre²⁸⁶ tout en faisant la preuve de son utilité. *L'Illusion comique* apparaît sous cet angle comme une pièce-manifeste où Alcandre-Corneille lance à ses rivaux le défi dramaturgique d'un théâtre où l'artifice suscite à la fois le plaisir et l'édification. Or, ce que montre surtout Corneille,

²⁸⁵ « Il perd qui l'importune, ainsi que qui l'offense. » *I.C.*, I, 1, 297.

²⁸⁶ « [...] vous saurez par mes charmes / Ce que le ciel vengeur refusait à vos larmes. » *I.C.*, I, 2, 301.

c'est la façon dont ce théâtre (qu'il pressent et qui est à maints égards le théâtre classique) doit agir sur le spectateur. Chaque présence du duo Alcandre-Pridamant dédouble la relation dialectique entre le dramaturge et le spectateur : il s'agit de représenter l'effet (et l'intérêt) du théâtre dit d'illusion dans une société où plusieurs, dans la tradition augustinienne, le condamne comme école des mauvaises mœurs.

Par ailleurs, le personnage d'Alcandre met en évidence le travail technique du dramaturge qui, comme le dit Aristote dans la *Poétique*, est avant tout un « artisan de fables » (P, 1451 b, 95). D'une part, c'est dans « l'agencement des faits » (P, 1450 b, 90), c'est-à-dire dans l'élaboration de l'action comme *structure* que le poète révèle son véritable talent. Or, c'est justement la particularité structurelle de *L'Illusion comique* qui constitue l'essentiel de l'« Examen » de 1660.²⁸⁷ À l'acte V, le spectateur est trompé par la métamorphose imprévue des personnages, qui est d'autant mieux dissimulée, explique Corneille, que « Clindor et Isabelle, étant devenus comédiens sans qu'on le sache, y représentent une histoire qui a du rapport avec la leur, et semble en être la suite ». (IC, 293) Il réaffirme l'ingéniosité de ce procédé, sorte d'anacolithe dramatique qui permet d'insérer de façon impromptue un troisième niveau à la fable, ce qui suscite chez le spectateur une confusion dont il ne devient conscient que lorsque Alcandre révèle l'erreur de perception – qui n'en est pas une en vérité puisque, somme toute, le dramaturge s'est joué de l'attention bienveillante du spectateur. Corneille insiste sur l'effet particulier de ce procédé, non pas tant sur le personnage de Pridamant que sur le spectateur réel :

²⁸⁷ « Le premier acte ne semble qu'un prologue : les trois suivants forment une pièce que je ne sais comment nommer : le succès en est tragique ; Adraste y est tué, et Clindor en péril de mort ; mais le style et les personnages sont entièrement de la comédie. [...] L'action n'y est pas complète, puisqu'on ne sait, à la fin du quatrième acte qui la termine, ce que deviennent les principaux acteurs, et qu'il se dérobent plutôt au péril qu'ils n'en triomphent. [...] Le cinquième est une tragédie assez courte pour n'avoir pas la juste grandeur que demande Aristote [...]. Clindor et Isabelle, étant devenus comédiens sans qu'on le sache, y représentent une histoire qui a du rapport avec la leur, et semble en être la suite. » (IC, « Examen », 293)

[C]'est un trait d'art pour mieux abuser par une fausse mort le père de Clindor qui les regarde, et rendre son retour de la douleur à la joie plus surprenant et plus agréable. (IC, 293)

L'essentiel, dans l'esprit du dramaturge, est de susciter la surprise et l'agrément, et en cela il se montre d'accord avec Aristote. Dans la *Poétique*, celui-ci précise le lien entre ces deux dimensions de la réception du spectacle théâtral. « [D]ans une tragédie, dit-il, la principale source de plaisir pour l'âme du spectateur est dans des parties de la fable, je veux dire les péripéties, et les reconnaissances. » (P, 1450 a, 89) Dans l'« Examen » de *L'Illusion comique*, Corneille insiste sur l'intérêt de la péripétie finale parce qu'il constate, vingt ans après la première, qu'elle continue à susciter le plaisir du spectateur.²⁸⁸

Le procédé implique d'abord la *fausse résolution*, qui est le dénouement apparent et logique de l'action. Puis la péripétie, qui déclenche le dénouement réel et qui opère, par rapport à la fausse résolution, un renversement complet du destin du héros. Ainsi, à la fin de l'acte IV, l'action semble-t-elle achevée, alors que le héros réussit à s'échapper, entraînant avec lui Isabelle, Lyse et même le geôlier. Et le tout semble devoir se clore sur un double mariage, signe d'un destin prometteur.²⁸⁹ En fait, cette fausse résolution permet l'accumulation de la tension émotionnelle avant la reconnaissance finale, et prépare donc le spectateur à vivre le moment de surprise. Dans sa globalité, le procédé du renversement repose sur le principe que la *décharge* la plus intense, et partant le plaisir le plus grand, est suscitée par la coïncidence entre le moment où la tension dramatique est à

²⁸⁸ « [...] tout irrégulier qu'il est, il faut qu'il ait quelque mérite, puisqu'il a surmonté l'injure du temps, et qu'il paraît encore sur nos théâtres [...] ». (IC, 294)

²⁸⁹ « ISABELLE : Sauvons-nous : mais avant, promettez-nous tous deux / Jusqu'au jour d'un hymen de modérer vos feux : / Autrement, nous rentrons. CLINDOR : Que cela ne vous tienne. / Je vous donne ma foi. LE GEÔLIER : Lyse, reçois la mienne. / ISABELLE : Sur un gage si beau j'ose tout hasarder. » (IC, IV, 9, 360)

son maximum, avec le moment de la révélation. Dans *L'illusion comique*, la reconnaissance se fait en deux temps. Il y a d'abord la mort apparente de Clindor et Isabelle, à la fin du V^e acte, qui plonge Pridamant dans un désarroi et un désespoir dont l'expression rappelle la tragédie élégiaque humaniste, et qu'alimente ironiquement le magicien comme pour un peu le torturer avant de lui redonner goût à la vie.²⁹⁰ Il s'agit de préparer le spectateur au pire, de le convaincre que le dénouement est funeste, et de susciter ainsi en lui un accès de pitié. Ainsi Pridamant se fait-il à l'idée de la mort tragique de son fils et se prépare-t-il lui-même à y répondre par sa propre mort.

La péripétie finale a donc une autre implication : la mort de Clindor a pour effet de ramener toute l'attention du spectateur réel sur le seul personnage de Pridamant, ce qui confirme en quelque sorte son rôle de personnage principal. La fausse résolution a comme fonction la *recharge* émotionnelle du spectateur avant le dénouement réel. Paradoxalement, Alcandre donne du théâtre l'image d'un art qui fait déjà l'unanimité, et que Pridamant serait pour ainsi dire le seul à ne pas admirer. Procédé rhétorique, certes, que ce discours du fait établi, alors que l'on sait que le théâtre ne fera jamais l'unanimité durant tout le XVII^e siècle, et que ses détracteurs seront toujours nombreux, actifs et influents, au point où ils convaincront Racine lui-même de renoncer à écrire pour la scène.

²⁹⁰ « ALCANDRE : Ainsi de notre espoir la fortune se joue : / Tout s'élève ou s'abaisse au branle de sa roue ; / Et son ordre inégal, qui régit l'univers, / Au milieu de son bonheur a ses plus grands revers. PRIDAMANT : Cette réflexion, mal propre pour un père, / Consolerait peut-être une douleur légère ; / Mais après avoir vu mon fils assassiné, [...] Adieu ; je vais mourir, puisque mon fils est mort. ALCANDRE : [...] Oui, suivez ce cher fils sans attendre à demain ; / Mais épargnez du moins ce coup à votre main ; / Laissez faire aux douleurs qui rongent vos entrailles, / Et pour les redoubler voyez ses funérailles. » (*IC*, V, 5, 373)

Pridamant : la crédulité feinte

Dans *L'Illusion*, comme dans toute pièce où intervient le *théâtre dans le théâtre*, le spectateur se voit conférer un double statut : il est le témoin de l'action dont Pridamant est le héros, mais il voit aussi ce que voit Pridamant – qui joue lui-même par rapport à l'action enchâssée le rôle de chœur. Comme nous l'avons constaté dans l'analyse de l'*Ajax* de Sophocle, dans ce jeu de regards le spectateur fictif se transforme en spectateur-modèle : la réaction du personnage face au spectacle enchâssé illustre la façon idéale de se comporter face au théâtre. Dans *L'Illusion comique*, la première caractéristique psychologique de ce spectateur idéal est clairement la *disponibilité émotionnelle*. Pridamant ne se présente pas devant le magicien dans l'indifférence du mondain oisif et désabusé, il est *chargé* d'émotion, veut voir et connaître, et se montre disposé à croire à la vérité de ce qui lui sera révélé.²⁹¹ Comme le montre Sophocle dans *Ajax*, où Ulysse manifeste pour son ennemi la pitié la plus sincère, et comme le postule la théorie freudienne de l'abréaction, cette charge émotionnelle préside à toute expérience cathartique parce qu'elle engage une réaction spontanée au spectacle du malheur d'autrui, laquelle rend possible la transformation positive du spectateur. Autrement dit, cette charge émotionnelle prédispose à l'identification et à la sympathie.

Mais dans quelle mesure la sympathie du spectateur réel pour Ajax ou pour Clitandre est-elle au diapason de la sympathie exprimée par le spectateur fictif ? Le spectacle dont

²⁹¹ « Oracle de nos jours, qui connais toutes choses, / En vain de ma douleur je cacherais les causes ; / Tu sais trop quelle fut mon injuste rigueur, / Et vois trop clairement les secrets de mon cœur. / Il est vrai, j'ai failli ; mais pour mes injustices / Tant de travaux en vain sont d'assez grands supplices : / Donne enfin quelque borne à mes regrets cuisants, / Rends-moi l'unique appui de mes débiles ans. / Je le tiendrai rendu si j'en ai ces nouvelles ; / L'amour pour le trouver me fournira des ailes. / Où fait-il sa retraite ? en quels lieux dois-je aller ? / Fût-il au bout du monde, on m'y verra voler. » *I.C.*, I, 2, 300-301.

Pridamant est témoin dans *L'Illusion comique* est constitué d'*extraits choisis* des aventures récentes de son fils, que son intransigeance et sa fermeture d'esprit ont fait fuir. Ainsi, contrairement aux personnages des pièces enchâssées dans *Hamlet* et dans *La Tragédie espagnole*, le héros du spectacle mis en scène par Alcandre suscite avant même son apparition l'intérêt passionné, la sympathie parfaite et l'espoir angoissé du père-spectateur. Le résultat indirect en est l'exaltation de la figure du héros, auquel le double du spectateur se montre profondément attaché : le procédé donne à la représentation une dynamique qui dépasse la simple identification (comme on la voit à l'œuvre dans *l'Ajax*) pour atteindre à un autre niveau esthétique, qui est celui de l'*attachement* au personnage ou *unité de péril*, que définira plus tard Corneille.²⁹²

Or, cet attachement est indissociable de la crainte face au destin du héros, et c'est pourquoi Alcandre, dans une sorte d'appel à la confiance, rassure le père avant même que ne commence le prodige de l'illusion²⁹³ : ce spectacle n'est pas une tragédie. Dans un geste qui permet de cristalliser l'espoir²⁹⁴ de Pridamant, il fait apparaître des costumes appartenant à Clindor et qui témoignent d'une *condition* respectable. Par ce procédé, Pridamant se trouve placé dans un état d'esprit optimiste, c'est-à-dire qu'il est prêt à croire et à s'abandonner à la représentation que va lui offrir Alcandre dans la mesure où il sait que le spectacle n'atteindra jamais ni à l'horreur ni à la cruauté. Il semble que Corneille considère que, sans cette prédisposition émotionnelle et cognitive que donne l'assurance qu'il ne s'agit que d'un jeu, et qui pousse le spectateur à se laisser porter par le spectacle, tout le plaisir du théâtre se trouve compromis.

²⁹² Cf. « Discours des trois unités », in *TD*, 133 et suiv.

²⁹³ « Commencez d'espérer [...] / Vous reverrez ce fils plein de vie et d'honneur. » *I.C.* I, 2, 301.

²⁹⁴ « À cet espoir si doux j'abandonne mon âme. » *I.C.* I, 2, 302. / « Que déjà cet espoir soulage mon ennui! » *I.C.*, I, 3, 304.

Cependant, le spectateur réel ne perd jamais de vue, quant à lui, l'artifice sur lequel repose tout la représentation : la crédulité de Pridamant est une illusion. Pour que le spectacle d'Alcandre joue son rôle de *leçon* adressée au public, une distance, qui est celle du jugement, doit demeurer. Aussi plusieurs passages de *L'Illusion comique* renvoient-ils au rôle de témoin sans droit d'intervention²⁹⁵ que doit jouer le spectateur. La directive d'Alcandre est double : ne vous laissez jamais subjugué par l'émotion – autrement dit rappelez vous toujours qu'il s'agit d'une représentation, et *surtout* n'intervenez jamais, sous peine de mort. On sent presque là un anathème lancé contre les spectateurs bruyants et récalcitrants des théâtres. L'écoute, le regard, l'attention sont exigés par le magicien-dramaturge. Il s'agit de s'assurer de la participation visuelle et auditive de Pridamant comme du spectateur réel, à qui est destiné ce spectacle. Mais il s'agit aussi de façonner un public plus respectueux de la représentation et de parvenir à créer une atmosphère théâtrale plus propice à l'illusion²⁹⁶ : cette passivité physique, laisse entendre Corneille, est garante de la qualité de l'expérience théâtrale parce qu'elle favorise la participation émotionnelle et cognitive du spectateur.

En somme, la crédulité de Pridamant est une feinte. Pour revenir au titre de la pièce, on peut affirmer que l'« illusion comique », c'est aussi le théâtre lorsqu'il se parodie lui-même : l'illusion totale n'est possible que dans la fiction. Corneille n'a jamais pensé que

²⁹⁵ « Voyez tout sans rien dire, et sans vous alarmer. » *I.C.*, I, 3, 304. « Quoi qui s'offre à nos yeux, n'en ayez point d'effroi : / De ma grotte surtout ne sortez qu'après moi : / Sinon vous êtes mort. [...] Faites-lui silence et l'écoutez parler. *I.C.*, II, 1, 305. « Mais derechef surtout n'ayez aucun effroi. / Et de ce lieu fatal ne sortez qu'après moi : / Je vous le dis encore, il y va de la vie. » *I.C.*, V, 1, 303.

²⁹⁶ « À proprement parler, le théâtre de l'Ancien Régime [...] est un lieu de passage, un espace de rencontre que tout le monde peut épier, en particulier les spectateurs, dans lequel n'importe qui pourrait, et même *peut*, intervenir. La police s'en plaindra souvent, et beaucoup. On est fort loin d'un théâtre d'art où le seul fait de tousser induit la censure des comédiens et des autres spectateurs, et très près d'une assemblée mouvante, composite et bruyante. Car au théâtre on aime aussi, ou surtout, regarder les autres, voir leurs jugements, censurer leur conduite, commenter et crier, enfin *intervenir* au sein de la séance. » Christian Biet, « Les illusions de Pridamant », in *Pierre Corneille, L'Illusion comique. Dramaturgies de l'illusion*, Joseph Danan (dir.), Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006, p. 132.

le spectateur y verrait le signe de l'effet idéal ou de l'attitude spectatrice idéale. Au contraire, comme le remarque Biet, le public voit dans Pridamant « un personnage ridicule dont on se moque parce qu'il a cru trop absolument, un personnage qu'on ne veut, ni ne doit être »²⁹⁷. À travers cette figure emblématique (et toute théorique) de l'inconscience de l'artifice, Corneille montre ce que n'est pas le théâtre, tout en défaisant le mythe de l'illusion parfaite. Il affirme en même temps le caractère non pas merveilleux mais *réfléchi* de la relation qui unit le spectateur à l'objet théâtral. Le spectateur, tel que le conçoit Corneille, n'oublie jamais que, au-delà du simple plaisir du spectacle, lui incombe la responsabilité du jugement et de la critique. En ce sens, il rejoint directement le théâtre élisabéthain, mais engage aussi une réflexion sur l'avenir du théâtre qui est propre à la France du XVII^e siècle. Sur ce plan, l'évolution du titre, de *L'Illusion comique*, en 1639, à *L'Illusion*, en 1660, montre que Corneille a poursuivi la réflexion esthétique engagée au départ par la création de la pièce, et qu'il en a conclu que l'épithète *comique*, qui avait servi à en souligner la portée didactique, devenait inutile du moment où il était désormais établi que le spectateur était en mesure de décoder le sens du spectacle sans que le dramaturge ait à en lui donner la clé.

Saint Genest : du mensonge à la vérité

Dans le *Saint Genest* de Rotrou, le *théâtre dans le théâtre* met en évidence les circonstances de la conversion du héros comédien au Christianisme, alors que la pièce dans laquelle il joue est censée parodier les rites de cette nouvelle religion qui déplaît au pouvoir romain. Aux yeux des spectateurs internes, cette conversion, qui est en même temps une forme de *suicide*, confirme simplement la démente du chrétien prêt à mourir

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 155.

pour des *illusions* et qui, pour cette raison, n'est pas même digne de pitié.²⁹⁸ Mais il faut s'interroger sur le sens que Rotrou veut donner à la conversion de Genest, et ce d'autant plus que le comédien lui-même doute (comme Hamlet devant le Spectre) de la réelle provenance (ou de la vraie nature) de la voix qui l'a incité à poser le geste définitif.²⁹⁹ Faut-il y voir l'héroïsme du martyr ou les aberrations d'un esprit emporté par l'illusion, c'est-à-dire par le théâtre ?³⁰⁰ De fait, on peut penser que Rotrou, à travers cette conversion somme toute invraisemblable de Genest, met en scène non le martyr d'un chrétien, mais l'effet pervers du théâtre sur le comédien, qui en vient à être *possédé* par le personnage qu'il incarne et imite au départ par jeu. Cette possibilité est d'ailleurs formulée par Genest lui-même au moment où, pris par son rôle, il observe en lui-même les signes d'une métamorphose³⁰¹ :

Je sais, pour l'éprouver, que par un long étude
L'art de nous transformer nous passe en habitude,
Mais il semble qu'ici des vérités sans fard
Passent et l'habitude et la force de l'art [...]. (SG, II, 4, 957)

La conversion de Genest illustre un mythe, celui du comédien qui perd le sens du jeu et qui oublie, pour reprendre la formule du personnage, qu'« [il] s'agit d'imiter, et non de devenir » (SG, II, 4, 957). Pour les spectateurs internes, il est clair que Genest s'est laissé emporter par son rôle, jusqu'à vouloir, dans un accès de folie, « [d]'une feinte, en mourant, faire une vérité » (SG, V, 7, 1005). Et c'est là justement que se situe l'erreur ou

²⁹⁸ « Ne plaignez point, Madame, un malheur volontaire, / Puisqu'il l'a pu franchir et s'être salubre, / Et qu'il a bien voulu, par son impiété, D'une feinte, en mourant, faire une vérité ». (SG, V, 7, 1005)

²⁹⁹ « *Le ciel s'ouvre avec des flammes, et une voix s'entend [...].* [UNE VOIX] : Poursuis, Genest, ton personnage ; / Tu n'imiteras point en vain ; / Ton salut ne dépend que d'un peu de courage, / Et Dieu t'y prêtera la main. [...] GENEST : Mais, ô vaine créance et frivole pensée, / Que du Ciel cette voix me doive être adressée ! / Quelqu'un s'apercevant du caprice où j'étois, / S'est voulu divertir par cette feinte voix, / Qui d'un si prompt effet m'excite tant de flamme, / Et qui m'a pénétré jusqu'au profond de l'âme. » (SG, II, 5, 958)

³⁰⁰ Cette question est d'autant plus pertinente que, comme le dit J. Schérer, « le Ciel parle aussi le langage du théâtre ». « Notes et Variantes », *Théâtre du XVII^e siècle*, p. 1342.

³⁰¹ « Je feins moins Adrian que je ne le deviens. » (SG, II, 4, 957)

la faute du comédien : il a cru pouvoir, sans *danger*, opérer sur la scène la mutation de la fiction en réalité³⁰², « comme s'il était nécessaire, pour séduire absolument et pour communiquer sa passion aux spectateurs, que le comédien soit lui-même saisi³⁰³ ». Cette confusion du réel et de l'illusion chez un comédien annonce non seulement la fin du théâtre, mais la mort du comédien lui-même. Rotrou convertit ainsi le mythe de Genest martyr du christianisme en Genest martyr du théâtre : voici, dit Rotrou par allusion au Saint Genest de Desfontaines paru l'année précédente, le *vrai* saint Genest, l'illusionniste emporté par l'illusion qu'il a lui-même créée, et ce récit est beaucoup plus moderne parce qu'il touche directement aux mécanismes paradoxaux de la psychologie humaine, au lieu de perpétuer une image traditionnelle du monde et du rapport au divin. Le baroque chez Rotrou apparaît ainsi sous-tendu par une réflexion plus large sur la forme et le sens des récits fondamentaux qui constituent une certaine tradition narrative : dans *Le Véritable saint Genest*, le jeu formel revêt un sens métaphysique et théologique qui empêche de conclure à une tragédie d'édification religieuse, bien que la pièce en ait à maints égards l'apparence.

L'ironie du destin de Genest repose en entier sur l'ambiguïté de sa conversion. Sa mort, à la fin, ne profite *réellement* à personne : il sacrifie ce dont il est sûr, c'est-à-dire le monde tel qu'il le connaît, pour embrasser une image.³⁰⁴ C'est cette incohérence que lui reproche Marcelle, porte-parole de la troupe et, par ricochet, du spectateur réel :

Si tu ne fais pour toi, si le jour ne t'est cher,
Si ton propre intérêt ne te saurait toucher,
Nous osons espérer que le nôtre possible

³⁰² « Dieu m'apprend sur-le-champ ce que je vous récite ; / Et vous m'entendez mal, si dans cette action / Mon rôle passe encor pour une fiction. » (SG, IV, 7, 989)

³⁰³ C. Biet, *loc. cit.*, p. 142.

³⁰⁴ « Un favorable juge assiste à mon procès ; / Sur ses soins éternels mon esprit se repose ; [...] De mes chaînes par lui je serai déchargé, / Et par lui-même un jour César sera jugé. » (SG, V, 4, 1001)

En cette extrémité te sera plus sensible
 Que t'étant si cruel tu nous seras plus doux,
 Et qu'obstiné pour toi, tu fléchiras pour nous. (SG, V, 3, 996)

Cette obstination que déplore Marcelle, et qui apparaît dans les circonstances comme un manque de charité³⁰⁵ (puisque sa conversion condamne toute la troupe), enlève certainement à Genest une partie de la sympathie qu'a pu jusque-là éprouver envers lui le spectateur. Devant l'attitude extraordinaire (voire excentrique) du héros, le spectateur se trouve déchiré entre l'admiration que suscite l'héroïsme du martyr et le doute qu'alimente la soudaineté de la conversion, qui passe aux yeux des autres personnages pour « [u]ne erreur, un caprice, une légèreté » (SG, V, 2, 1000). Dans la bouche du comédien, la confusion entre réalité et illusion atteint au paradoxe, voire au ridicule, lorsqu'il invite ses compagnons à le suivre dans la mort :

Si d'un heureux avis vos esprits sont capables,
 Partagez ce forfait, rendez-vous en coupables,
 Et vous reconnaîtrez s'il est un heur plus doux
 Que la mort qu'en effet je vous souhaite à tous. (SG, V, 2, 996)

Face à ce discours plein d'une ironie morbide, le spectateur ne peut qu'éprouver une sorte de répugnance. Dans le cadre mondain du théâtre, espace du jeu, du divertissement et de l'insouciance, cette naïve invitation à mourir *au nom de la religion* ne peut passer que pour une fâcheuse absurdité, impression que cristallise le jugement de Marcelle :

Ô ridicule erreur, de vanter la puissance
 D'un dieu qui donne aux siens la mort pour récompense ! (SG, V,
 2, 996)

Aussi, à travers le personnage de Genest, Rotrou semble-t-il moins glorifier le martyr chrétien que condamner une certaine vision de la religion, où se confondent l'image d'un salut glorieux et la réalité cruelle de la torture et de la mort. C'est ainsi, suivant cette

³⁰⁵ « Ainsi rien ne te touche, et tu nous abandonnes ». (SG, V, 2, 1000)

logique du *suicide héroïque*, qu'il faut interpréter l'assurance de Genest quant à la récompense qui attend le martyr :

Mes tourments seront courts, et ma gloire éternelle. [...]
M'ouvrant la sépulture, ils m'ouvriront les Cieux. (SG, V, 2, 999)

Ce langage, qui touche à l'arrogance ou à la foi aveugle, apparaît sans doute à quelques spectateurs attentifs comme une allusion générale, sinon comme une parodie grossière des idées de Jansénius sur la grâce et l'élection divine.³⁰⁶ Mais le commun des spectateurs, quant à lui, et d'autant plus que le contexte politique de la France l'y engage, ne peut faire autrement que d'adhérer au discours de Dioclétien qui, bien que bourreau des Chrétiens, n'en demeure pas moins Empereur de droit divin et simple dépositaire de la Loi :

Les Dieux, premiers auteurs des fortunes des hommes,
Qui dedans nos États nous font ce que nous sommes,
Et dont le plus grand roi n'est qu'un simple sujet,
Y doivent être aussi notre premier objet [...]. (SG, V, 5, 1001)

En somme, dans *Le Véritable saint Genest*, Rotrou fait la preuve par l'absurde de la validité de cette maxime établie auparavant par Corneille dans *L'Illusion comique*, à savoir que le théâtre repose sur la conscience permanente du jeu, et ce tant chez le spectateur que chez le comédien. « Il faut ainsi, confirme Biet, une distance entre le comédien et son rôle, sous peine de mort, et de peur que l'adéquation identificatrice n'aille mettre en danger l'ensemble des participants au spectacle. »³⁰⁷ C'est dire que la *catharsis*, si elle doit avoir lieu, implique la distance que suscite la dénégation. Toute fusion de l'âme à l'objet théâtral est indésirable, parce qu'elle en désamorce l'effet

³⁰⁶ « Mais sa grâce n'est plus au pouvoir des humains ». SG, V, 7, p. 1005.

³⁰⁷ C. Biet, *loc. cit.*, p. 143.

propre, qui n'est pas de convaincre de la vérité de la représentation (ni donc de *convertir*), mais de susciter à travers elle un *plaisir utile*, forme *rationnelle* de jouissance.

B. LA CATHARSIS COMME UTOPIE

La conception de la *catharsis* qui se dégage de *L'Illusion comique* se distingue de celle qu'illustre Sophocle dans l'*Ajax*, où Ulysse ne peut jamais douter de la réalité du spectacle auquel il assiste : la crainte qui l'habite est *authentique et totale*, puisqu'il voit devant lui, chez son rival qui est son double négatif, la conséquence horrible et bien *réelle* de l'insouciance (qui est l'opposé de la crainte). Mais cette adéquation entre le réel et la représentation n'est possible que sur la scène : dans la réalité du théâtre comme événement public, la *catharsis* n'est jamais *totale*, et elle est d'autant plus atténuée (ou désamorcée) qu'elle résulte d'une expérience émotionnelle elle-même largement atténuée par la conscience de la fiction – et ce bien que l'on puisse reconnaître que de brefs *moments d'illusion* soient possibles.³⁰⁸ Mais il ne s'agit pas ici de déterminer si l'illusion est au théâtre une expérience nécessaire ou non. La *catharsis* est un processus alimenté par l'émotion, mais qui repose fondamentalement sur la dénégation propre à la position de témoin sans droit d'intervention³⁰⁹ – principe que formule Athéna dans l'*Ajax* de

³⁰⁸ « LE ROMANTIQUE : Il est impossible que vous ne conveniez pas que l'illusion que l'on va chercher au théâtre n'est pas une illusion parfaite. [...] Il est impossible que vous ne conveniez pas que les spectateurs savent bien qu'ils sont au théâtre, et qu'ils assistent à la représentation d'un ouvrage d'art, et non pas à un fait vrai. [...] Vous m'accorderez donc l'illusion imparfaite ? [...] Croyez-vous que, de temps en temps, par exemple, deux ou trois fois dans un acte, et à chaque fois durant une seconde ou deux, l'illusion soit complète ? [...] Il semble que ces moments d'*illusion* parfaite soient plus fréquents qu'on ne le croit en général, et surtout qu'on ne l'admet pour vrai dans les discussions littéraires. Mais ces moments durent infiniment peu, par exemple une demi-seconde, ou un quart de seconde. » Stendhal, *Racine et Shakespeare*, 1823, chapitre premier, cité dans C. Biet, *loc. cit.*, p. 155.

³⁰⁹ « ATHÉNA : Demeure sans rien dire, reste comme tu es. » *Ajx*, 138.

Sophocle. Le terme *illusion* doit être pris au sens d'oubli momentané, chez le spectateur, de sa position spectatrice : il a été un instant charmé et envoûté par la représentation. Mais ce plaisir est surrogatoire et relève absolument du spectacle comme performance (d'acteurs), et non du récit lui-même.

Mais l'efficacité du théâtre ne dépend pas de sa capacité (utopique) à tromper le public, mais à créer entre lui et la scène un rapport filtré par la conscience. Aussi, chez Corneille comme chez Rotrou, faut-il considérer la crainte et la pitié (que peut hypothétiquement ressentir le spectateur) comme des sentiments *biaisés*. À première vue, le rapport de similarité (ou d'analogie) est symbolisé dans *L'illusion* par le lien père-fils : un lien naturel engage le père à s'intéresser *absolument* au sort du héros.³¹⁰ C'est cet attachement inconditionnel qui le pousse à exprimer, au plus fort de l'action, d'abord la crainte³¹¹, puis la pitié³¹² face aux malheurs d'un héros dont on voit se dévoiler l'imprévisible et surprenant destin. Mais si le lien entre les deux héros est naturellement très fort, puisque c'est celui du sang, il est sans commune mesure avec le lien qui s'établit entre le spectateur réel et le fils de Pridamant. De fait, si le spectateur peut s'identifier à la détresse d'un père qui a perdu son fils par sa faute, il ne partage pas pour autant l'angoisse du personnage, car il n'a pas avec le fils d'attachement direct, et ce bien que l'on puisse affirmer qu'il y ait, dans *L'illusion*, deux héros. L'identification au père n'est pas incompatible avec l'identification au fils, tous deux n'apparaissant d'ailleurs jamais ensemble, c'est-à-dire dans une même scène. Le spectateur peut assister à l'action cognitive et sentimentale (à la *catharsis*) du père ; et à l'action « héroïque » du fils.

³¹⁰ « O Dieux, je sens mon âme après lui s'envoler. » *I.C.*, II, 1, 305.

³¹¹ « Je crains cette menace. [...] Elle en est méprisée, et cherche à se venger. » *I.C.*, II, 10, 324.

³¹² « PRIDAMANT : Hélas ! mon fils est mort. ALCANDRE : Que vous avez d'alarmes ! PRIDAMANT : Ne lui refusez point le secours de vos charmes. » *I.C.*, III, 12, 342.

Néanmoins, le lien avec Clindor s'établit *de surcroît*, filtré et orienté par la conscience de Pridamant (et ce d'autant plus que Pridamant joue en regard des aventures de Clindor le rôle de chœur) : le spectateur ne perd pas de vue que la pièce raconte d'abord l'histoire d'un père éploré qui apprend ce qu'il advient de son fils. L'histoire de Clindor fascine sans doute par son mouvement, sa variété et son imprévisibilité, mais elle n'a de sens qu'en tant qu'elle soumet Pridamant à l'expérience de la tragédie : c'est l'effet de cette expérience tragique sur Pridamant qui alimente en émotions et en sens l'action du fils.

C'est ce que reconnaît Corneille lorsqu'il affirme dans l'« Examen » de *L'Illusion comique* que la péripétie finale permet, sur le plan de la fiction, « de mieux abuser le père de Clindor », pour que le spectateur se délecte émotionnellement et intellectuellement, sous l'effet de l'*ironie dramatique*, du « retour de la douleur à la joie » (*ICEx*, 293) qui transforme le personnage. Le rôle premier du procédé de renversement dramatique est de ramener *in extremis* l'intrigue sur la voie du bonheur. Aussi dans *L'Illusion comique*, la *catharsis*, puisque c'est bien le phénomène que Corneille met en scène, ne débouche-t-elle pas sur la crainte (comme on le voit chez Ulysse dans *Ajax*), mais sur le *confort* de la *certitude* : certitude que l'amour paternel se trouve récompensé ; certitude de l'utilité d'un théâtre dont le pouvoir est d'affirmer l'illusion pour atteindre à une rassurante et édifiante *vérité*. Dans cette optique, l'erreur de Pridamant – et par ricochet, du spectateur – consiste à méjuger (ou à préjuger) le monde : erreur de perception quant à la nature du magicien-dramaturge (on l'a cru diabolique, il s'est révélé divin) ; erreur quant à la nature de l'action représentée (on a cru à une vraie tragédie, ce n'était que du théâtre) ; erreur quant à la nature du métier des comédiens (on les a crus de mauvaises mœurs, alors qu'ils sont vertueux et honnêtes) ; erreur quant à la fonction du théâtre (on l'a cru immoral ou

malséant alors qu'il est l'école de la civilité et de la nouvelle culture).³¹³ Mais aucune de ces *erreurs* n'engage le destin du spectateur ; aucune n'est potentiellement *fatale*, et la démonstration n'engage par le fait même que le seul plaisir de voir *autrui* – et qui plus est *autrui* sous sa forme rassurante de père honnête – détrompé et heureux de l'être.³¹⁴ À la fin non seulement le spectateur de *L'Illusion* n'est-il pas habité par la crainte de l'erreur possible, mais il se voit conforté au contraire dans les *a priori* de son jugement, lui qui connaît et maîtrise déjà parfaitement son rôle dans le jeu théâtral. Le théâtre ne charme que celui qui le veut, et dans la mesure où il est capable d'un certain abandon, mais nul spectateur n'est dupe de la supercherie. Tout jaillissement de la pitié et de la crainte, au sens grec, est une utopie.

La réaction de Pridamant devant le dévoilement de son erreur (qui est aussi le moment de sa *désillusion*) cristallise non pas le pouvoir surnaturel (ou fictif) du théâtre de susciter l'*illusion parfaite* (dont l'idée même est incompatible avec le théâtre comme art et comme phénomène esthétique), mais plutôt son pouvoir d'*évocation* de figures³¹⁵ qui sont autant de *symboles* que le dramaturge dispose et arrange pour présenter du monde (fût-il réduit au seul théâtre) une image qui, à la fois, charme et suscite un *dialogue*. Ce pouvoir rhétorique du langage théâtral est au cœur de la réflexion engagée par la dramaturgie baroque, et justifie l'apologie qui clôt la pièce : non seulement le théâtre est-

³¹³ « C'est là que le Parnasse étale ses merveilles ; / Les plus rares esprits lui consacrent leurs veilles ; Et tous ceux qu'Apollon voit d'un meilleur regard / De leurs doctes travaux lui donnent quelque part. » *I.C.*, V, 5, 375.

³¹⁴ Cf. Platon : Ceux qui sont détrompés par la représentation « se libèrent ainsi des solides et prétentieuses opinions qu'ils avaient d'eux-mêmes, *libération qui est très agréable pour celui qui écoute*, et fondement solide pour celui qui la subit. » *Le Sophiste*, 230 b-230 c, p. 108. Je souligne.

³¹⁵ « Mais puisqu'il faut passer à des effets plus beaux, / Rentrons pour évoquer quelques fantômes nouveaux. » *IC*, IV, 5, 361.

il un métier honnête³¹⁶, mais il est aussi un noble divertissement³¹⁷ parce qu'il suscite le plaisir du jeu, de l'artifice et de l'analogie tout en élevant à la conscience du réel. Le théâtre est donc une institution utile : « [d]éfaites-vous enfin, dit Alcandre, de cette erreur commune » (*I.C.*, V, 5, 375) de penser que le théâtre, parce qu'il engage d'abord le plaisir³¹⁸, n'est pas un spectacle digne de l'attention des plus grands esprits du royaume.

En somme, le spectateur de Corneille et de Rotrou ne cherche pas à être *trompé*, mais à jouir du jeu conscient et éclairé de la rencontre entre l'art et le réel. L'envisager autrement, affirme Biet, c'est confondre l'effet que semble pouvoir produire la pièce *sur papier* et son effet réel au théâtre ; c'est imposer un point de vue de *lecteur moderne* à la réalité scénique de l'époque. Dans les faits, les conditions matérielles de la représentation dans la 1^{ère} moitié du XVII^e siècle empêchent absolument d'imaginer que ce théâtre dit d'illusion ait pu jamais susciter autre chose qu'une vraisemblance elle-même douteuse.³¹⁹ À l'instar de Golden³²⁰, Corneille et Rotrou laissent entendre que, s'il y a *catharsis* au théâtre, elle doit résulter non pas de la seule représentation, comme si la *mimésis* avait pour effet *magique* de purger la conscience du spectateur sans qu'il ait conscience du processus ; mais qu'elle doit résulter plutôt du travail cognitif que génère et alimente (et justifie moralement) la représentation. Bref, tous deux voient dans le théâtre le moyen de susciter, par l'exemple, l'*autocritique* du spectateur, mais sans plus. Et si la

³¹⁶ « Je n'ose plus m'en plaindre, et vois trop combien / Le métier qu'il a pris est meilleur que le mien. » *I.C.*, V, 5, 376.

³¹⁷ « Et ce que votre temps voyait avec mépris / Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits / [...] le divertissement le plus doux de nos princes, / [...] et le plaisir des grands. » *I.C.*, V, 5, 375.

³¹⁸ « Servir les gens d'honneur est mon plus grand désir : / J'ai pris ma récompense en vous faisant plaisir. / Adieu : je suis content, puisque je vous vois l'être. » *I.C.*, V, 5, 376.

³¹⁹ Cf. Rousset : « La réalité matérielle de la scène vers 1635 est « à vrai dire peu favorable à l'illusion : trois à sept compartiments simultanément visibles, répartis sur les trois côtés ; ces lieux souvent très éloignés dans la fiction sont contigus sur la scène, rarement praticables ; les acteurs évoluent au centre du plateau dans un espace neutre ; on ne joue pas dans le décor, toute convention de vraisemblance étant exclue ». *Ibid.*, p.102. Cité dans Biet, *loc. cit.*, p. 138.

³²⁰ Golden, *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, p. 34.

représentation illustre une erreur d'interprétation, de perception ou de jugement du réel, c'est-à-dire une *faute herméneutique*, au spectateur ensuite de s'appropriier (ou non) la leçon et de *se purger* s'il le souhaite ; la purgation, si elle doit avoir lieu, est une action volontaire qui n'engage que le spectateur et non le théâtre.

L'Illusion comique et *Le Véritable saint Genest*, tout en affirmant la nature strictement artificielle du théâtre, montrent comment il peut servir *d'autant mieux* à véhiculer un discours sur le réel qui échappe à la fiction et aux *a priori* du jugement moral. Par le fait même, ces pièces mettent en lumière le potentiel médiatique (c'est-à-dire de diffusion d'un message idéologique et politique) d'un genre qui éveille à la conscience du paraître, et au réel en tant que *possibilité*. Mais leurs auteurs ne proposent pas pour autant un théâtre qui, s'ouvrant explicitement sur la Cité, formule une *critique* de ses institutions fondamentales. Ce qu'ils exhibent, ce sont les conditions esthétiques et idéologiques du théâtre moderne : plaire et instruire sans plus se mêler de politique – sinon, indirectement, et dans des discours conventionnels.³²¹

Or, cette autonomie, cette indépendance nouvelle du théâtre en regard du politique (sinon du politique vu comme *théâtre*), marque à la fois sa mort et sa naissance. Si la Cité doit faire son deuil d'un théâtre réellement *politique*, où s'expriment publiquement les doléances et les attentes du peuple en regard du souverain, elle acquiert une forme civilisée, raffinée et polie de divertissement, qui contribue à l'unité du public autour de la

³²¹ « Même notre grand Roi, ce foudre de la guerre, / Dont le nom se fait craindre aux deux bouts de la terre, / Le front ceint de lauriers, daigne bien quelquefois / Prêter l'œil et l'oreille au Théâtre françois. » *IC*, V, 5, 375.

figure rassurante du monarque,³²² tout en donnant à la France le prestige et le mérite d'avoir rétabli le *premier* des genres (suivant Aristote) dans son « ancienne dignité³²³ », répondant ainsi, près d'un siècle plus tard, au vœu jadis formulé par Du Bellay. Libéré des formes du théâtre antique, et libéré du même coup de l'objectif de la *catharsis*, le théâtre français entreprend une quête, qui est celle du *plaisir*, indissociable du discours passionnel, de l'amour et de l'éros. Cette transformation ne devient possible que parce que le public considère que le théâtre n'a plus à se justifier ni à prouver son utilité : chacun sait (à tort ou à raison, là n'est plus la question) qu'il n'engage que le *jeu* le plus honnête et le plus innocent. C'est alors, au moment où le théâtre ne renvoie plus qu'à lui-même et à ses conventions internes, et que le spectateur maîtrise le code théâtral au point de n'avoir plus besoin d'être guidé par une instance chorale, que peut naître le classicisme, qui apparaît sous cet angle comme une *feinte* pleinement assumée, bien que jamais ni explicitée ni justifiée. Le triomphe du théâtre au XVII^e siècle est surtout l'affirmation de la liberté du spectateur au regard du jugement qu'il porte sur la pièce.

³²² Cf. Montaigne : « Les bonnes polices prennent soin d'assembler les citoyens et les rallier, comme aux offices sérieux de la dévotion, aussi aux exercices et jeux ; la société et amitié s'en augmente. Et puis on ne leur saurait concéder des passe-temps plus réglés que ceux qui se font en présence d'un chacun et à la vue même du magistrat. Et trouverais raisonnable que le magistrat, et le prince, à ses dépens, en gratifiât quelquefois la commune, d'une affection et bonté comme paternelle ; et qu'aux villes populeuses il y eut des lieux destinés et disposés pour ces spectacles : quelque divertissement de pires actions et occultes. » Essais, I, 26, éd. Villey, p. 226. Cité dans P. Leblanc, *op. cit.*, p. 170.

³²³ Joachim du Bellay, *La Deffence et Illustration de la Langue Française*, I, 6, Paris, Arnoul Langelier, 1549, cité dans P. Leblanc, *op. cit.*, p. 59-60.

CHAPITRE III

DE LA PURGATION À L'EXCITATION DES PASSIONS : L'EFFET DE LA TRAGÉDIE CLASSIQUE

Libéré des contraintes idéologiques et esthétiques du théâtre de la Renaissance, un nouveau genre de tragédie prend naissance, distinct de la tragédie humaniste comme de la tragi-comédie, et que pressentent déjà dans les années 1630 les partisans du théâtre régulier. Parmi ceux-ci, Mairet et Scudéry ont le mérite de ramener la *Poétique* d'Aristote au cœur de la réflexion théorique (et de la controverse) engagée par les succès du théâtre baroque et des dramaturges de la génération de Corneille. La relecture de la *Poétique* d'Aristote dans le premier quart du XVII^e siècle marque un tournant décisif dans l'histoire du théâtre : paradoxalement, alors que triomphe la tragi-comédie et la tragédie irrégulière, s'impose progressivement l'idée (purement théorique d'abord) que l'effet théâtral optimal ne s'atteint qu'en respectant les principes esthétiques de la tragédie antique. Or, pour Aristote, comme plus tard pour les théoriciens du théâtre régulier, le premier principe dramatique (ou structurel) à observer est l'*unité d'action*. L'action « une et entière », lit-on dans la *Poétique*, assure l'*unité* de l'*objet* théâtral (*P*, 1451 a, 93). Cette unité est essentielle dans la mesure où l'attention du spectateur ne peut se fixer totalement que sur un seul objet à la fois : il s'agit donc de concentrer cette attention spectatrice, dans la perspective d'une intensification de l'effet de la représentation. Il faut donc

ramener la fable à sa plus fondamentale expression³²⁴, et ne conserver que les actions nécessaires et/ou vraisemblables, « car ce qui peut s'ajouter ou ne pas s'ajouter sans conséquence appréciable ne fait pas partie du tout ». (*P*, 1451 a, 93) Tout élément dramatique qui ne s'insère pas dans la logique de l'action nuit à l'unité de l'ensemble et en atténue l'effet.

On arrive ainsi à justifier de façon théorique le rejet (déjà effectif) du chœur, qui marquait, entre autres caractéristiques, le passage de la poétique humaniste à la poétique baroque. Le chœur, dimension fondamentale de la tragédie antique, et dont la seule présence scénique contribue à distancier le spectateur de l'objet de la représentation, est considéré comme un obstacle à l'illusion, et donc au plaisir propre de la représentation tragique, qui est d'émouvoir (et non de faire réfléchir). L'élimination définitive du cœur, en désactivant le discours critique, pousse la tragédie dans le sens de l'érotisme et de la passion, sans autre motif que la jouissance fantasmatique.

Après l'exubérance dramatique de la tragi-comédie, la dramaturgie française revient sur le chemin de l'unité, mais avec en plus l'expérience de la scène : l'unité d'action est alors considérée uniquement en termes d'efficacité (ou d'intensité) dramatique et de plaisir. Aussi ce retour au théâtre régulier est-il tout sauf un retour à la poétique de la Renaissance. Les sentiments de crainte et de pitié, dans ce contexte de transmission des passions, ont une vertu cathartique contestable, dans la mesure où, renvoyant essentiellement à l'expérience tragique des *personnages*, ils sont réduits à la dimension de thèmes. Paradoxalement, non seulement la tragédie classique n'a-t-elle pas d'effet cathartique avéré, mais les principes esthétiques qui la fondent poussent la représentation

³²⁴ « [Q]ue les parties en soient assemblées de telle sorte que si on transpose ou retranche l'une d'elles, le tout soit ébranlé et bouleversé [...]. » *P*, 1451 a, 93.

dans le sens d'une expérience *anti-cathartique*, le spectacle nourrissant chez le spectateur les passions mêmes qu'il devait y purger.

A. VERS UNE TRAGÉDIE *PATHÉTIQUE*

La tragédie n'a pas, au XVII^e siècle, d'« intention politique directe³²⁵ », pour reprendre les mots de Forestier. C'est-à-dire qu'elle ne cherche plus à s'inscrire, comme elle l'a fait durant la Renaissance, parmi les institutions qui guident ou éclairent le monarque dans l'exercice du pouvoir, avec l'intention implicite de rappeler du même coup aux hommes les principes de la bonne gouvernance et de la justice auxquels doit se soumettre le pouvoir. Le théâtre classique ne prétend plus, après Corneille, donner à l'intrigue un fondement authentiquement *politique* : s'il renvoie directement à une dimension du réel, c'est à l'être humain en tant que *psyché*. En se concentrant sur l'histoire passionnelle de figures fortement individualisées, la tragédie s'engage sur la voie du théâtre d'intrigue et du *pathétisme* (c'est-à-dire la transmission de sentiments passionnels qui n'ont d'autre motif que d'être éprouvés) : elle ne met plus en scène le monde comme objet, mais l'individu comme sujet. Tout discours politique est par conséquent biaisé et circonstanciel, dans la mesure où il concerne d'abord l'action en cours et est véhiculé par une rhétorique adaptée au caractère du personnage. Si l'auteur parle de politique, c'est toujours à travers les maximes et les sentences qui confirment les *a priori* de l'absolutisme monarchique :

[N]e [nous] méprenons pas sur les différentes acceptions du mot *politique* : il y a la politique, ou science politique, qui joue tout

³²⁵ G. Forestier, *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, p. 54.

son rôle dans les délibérations dont se nourrit la progression de l'action ; il y a *le* politique qui définit la place de l'homme dans la cité ; et il y a [...] la politique comme technique de gouvernement qui s'oppose à l'art de régner, [...] et qui consiste en fait non dans un art, mais dans la simple pratique de l'extraordinaire des vertus royales. Si la tragédie du XVI^e siècle met simultanément en jeu les trois premières de ces 'politiques', la nouvelle tragédie qui apparaît après 1634 se contente de faire refluer la part la plus 'instructive' du politique – les temps des guerres de religion son loin – en tentant d'intégrer de plus en plus systématiquement une intrigue d'amour [...].³²⁶

Or, cette mise à l'écart du politique au profit du passionnel bouleverse le rapport traditionnel entre le spectateur, conçu comme *conscience spectatrice*, et la tragédie, conçue comme représentation analogique du monde. Pour bien mesurer les implications esthétiques et philosophiques de cette transformation, il convient de revenir sur la fonction du chœur dans la tragédie.

Le spectateur est la figure essentielle du théâtre. Ce principe, qui veut que le théâtre n'existe que dans l'œil de celui qui le regarde, nous ramène aux fondements de la *mimésis* : reproduire, représenter des gestes, des paroles, des attitudes, c'est pour le peintre, le dramaturge ou le comédien, re-crée le monde dans le but précis de 'toucher', d'atteindre cette *conscience spectatrice* à qui est destinée l'œuvre d'art. Mais il y a plus au théâtre que cette simple relation esthétique qui s'établit entre l'objet contemplé et celui qui le contemple. L'histoire du théâtre nous montre que cet art se distingue nettement de tous les autres de par la notion de *simultanéité* qu'il implique. C'est-à-dire qu'à l'exception de la danse et de la musique, que le théâtre incorpore naturellement, aucun autre art n'a été conçu en fonction de sa production *devant spectateur*. Le théâtre est un art *absolument social* en ce qu'il exige que l'on se réunisse : il rassemble un public dans le lieu par excellence de la métaphore et de l'image. Mais la métaphore, l'image, comme

³²⁶ G. Forestier, *Corneille. Le Sens d'une dramaturgie*, p. 58.

l'ironie, le pathétique ou l'humour, ne prennent vie et sens que dans la conscience du spectateur : l'art du dramaturge est de ne jamais perdre de vue ce principe, qui engage tout le reste.

La relation entre le spectateur et la représentation au théâtre ne peut être réduite à la simple opposition entre la scène et la salle, comme si le spectacle précédait, et en quelque sorte justifiait la présence du spectateur. Un retour sur l'histoire de la tragédie montre que le rôle de spectateur est antérieur au rôle d'acteur, et que la tragédie n'a de sens que dans la mesure où elle est explicitement *montrée* à des *témoins* qui observent à distance, ce que met littéralement en scène Sophocle dans l'exposition d'*Ajax*, où Ulysse regarde (à proximité, mais sans être vu) le spectacle mis en scène par Athéna. Or, le rôle du chœur dans la tragédie antique est d'abord d'incarner cette fondamentale *position spectatrice* et de transformer le théâtre en un espace de réflexion (ou de problématisation) où le spectateur est pris à témoin :

Si l'on tient compte du fait que le chœur, loin d'être un apport second et secondaire, constitue au contraire l'élément matriciel du théâtre, que la première figure dramatique n'est pas le héros mais le témoin, que c'est à partir de cette figure que s'est développée la forme tragique, on doit aussi considérer que l'*orchestra*, lieu de retrait par rapport à la *skènè* des protagonistes, constitue le premier lieu du théâtre. Il en cristallise la fonction spécifique, sa nouveauté par rapport au mythe : non pas faire revivre une action – ce qui peut être fait par le simple spectaculaire, l'*opsis* dont parle Aristote, mais présenter l'action, la montrer dans un espace où elle est observée, observable, où sa monstration équivaut à une problématisation.³²⁷

Le chœur est donc l'intermédiaire obligé, dans la tragédie attique, entre la représentation et le spectateur. D'abord parce qu'il est celui qui a vu et qui voit : il est le témoin et le juge par excellence de l'action tragique. Or cette position privilégiée du

³²⁷ M.-M. Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du Spectacle », 1998, p. 24.

chœur par rapport aux protagonistes rend légitime son rôle de commentateur ou de critique : à lui de préciser et d'expliquer les enjeux de l'action représentée. Par ailleurs son rôle ne se limite pas au fait de voir, ou de témoigner de ce qu'il a vu : le chœur est *humain*, c'est-à-dire qu'il est émotif, qu'il *réagit* à une action dont les conséquences le concernent (comme membre de la Cité). Cette caractéristique est essentielle à la fonction chorale car, bien qu'affecté par l'action, le chœur n'est jamais lui-même soumis à l'*hybris* qui s'empare des protagonistes, et il parvient à maintenir par rapport aux événements une distance affective certaine :

À l'écart des autres, je reste seul et pense : Non, c'est l'acte impie
qui en enfante d'autres, pareils au père dont ils sont nés [...].
(*Agam.*, 284)

C'est justement le détachement relatif de sa position qui lui donne la possibilité de percevoir et d'interpréter le réel de façon juste, et qui justifie par le fait même sa fonction critique et didactique : le chœur est *sage*, en quelque sorte, il est humble, il connaît la Loi, il est imperméable aux grandes passions héroïques, et son jugement est droit. À lui par conséquent d'être le véhicule d'une idéologie de la tempérance morale et politique³²⁸ ; à lui parallèlement de jouer face au spectateur le rôle de modèle d'une réaction adéquate aux événements qui bouleversent la Cité. En somme, dans un contexte politique et idéologique où il s'agit pour les citoyens rassemblés au théâtre de s'interroger sur le passé, le présent et le futur de la collectivité, à travers une révision des mythes fondateurs, le chœur cristallise la remise en question de la responsabilité humaine en regard de la

³²⁸ « Et, sous son front ployé au joug du destin, son revirement se fait, impur, impie, sacrilège : il est prêt à tout oser, sa résolution désormais est prise. Car, à la source de tous les maux, la funeste démence aux desseins honteux est là pour souffler son audace aux mortels. Il osa, lui, sacrifier son enfant – pour aider une armée à reprendre une femme, ouvrir la mer à des vaisseaux ! » *Agam.*, p. 266.

violence et du mal, et projette une vision du monde où l'homme doit répondre de ses actes devant les dieux et les hommes.

Cependant, sur le plan proprement dramaturgique, la fonction du chœur ne peut être réduite à une simple « représentation du peuple », bien que le spectateur se reconnaisse sans doute davantage dans les discours du coryphée que dans ceux des protagonistes. En fait, le chœur (ou du moins la *conscience chorale*) apparaît comme la condition *sine qua non* de la tragédie, car il a pour rôle esthétique essentiel de biaiser la réception de la représentation par le spectateur, c'est-à-dire de susciter une mise à distance de l'action à travers son propre regard, lui-même détaché du chaos tragique, et de montrer la manière dont il faut en interpréter le sens. Ainsi le spectateur est-il le *second* témoin ou le témoin *indirect* de l'action : il est celui qui voit ce que voit le chœur, et cette filtration de la représentation permet au dramaturge d'orienter dans la direction voulue la perception et la réception de la représentation par le spectateur : le chœur montre comment il faut réagir (dimension affective) et comment il faut interpréter (dimension cognitive).

Sur le plan esthétique, cette structure à trois niveaux est caractérisée par un mouvement de va-et-vient créé par « le jeu entre celui qui parle, le chœur qui exprime une réaction globale et très affective à ce qu'il entend, à ce qu'il voit, et puis le spectateur qui est extérieur à tous les discours, qu'il compare et dont il voit comment ils jouent les uns par rapport aux autres »³²⁹. Parce qu'il assiste à la représentation de l'action tragique, qu'il en est le spectateur fictif, le chœur renvoie aussi au spectateur réel une image dramatique de lui-même : le chœur est pour le public le modèle du comportement théâtral adéquat, où se mêlent émotions et réflexion. Aussi, disions-nous, n'est-il pas la

³²⁹ Jean-Pierre Vernant, *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, 1996, p. 457. Cité dans M.- M. Mervant-Roux, *op. cit.*, p. 24-25.

représentation du peuple, mais il en est plutôt l'*idée* : le chœur n'est pas un miroir tendu à l'assistance, il est un appel, une ouverture vers la conscience. Ainsi, bien qu'Aristote ne l'évoque nulle part dans la *Poétique*, il apparaît que le rôle joué par le chœur dans le processus de la *catharsis* est essentiel, dans la mesure où c'est lui qui, déterminant le point de vue du spectateur, le place dans ce que Jauss appelle l'*attitude esthétique*, attitude essentielle à l'expérience de la *catharsis*, comme nous l'avons évoqué précédemment.³³⁰

Le chœur tragique, suivant l'expression employée par Étienne Souriau dans *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*³³¹, joue le rôle de *protagoniste de point de vue*. Tous les personnages d'une pièce de théâtre, remarque Souriau, ne sont pas essentiels à la progression de l'action. Certains ont une fonction instrumentale plutôt que dramatique, dans la mesure où leur rôle se limite au fait de voir et d'entendre, et qu'ils n'accomplissent aucun « acte » ayant sur l'intrigue une influence décisive.³³² Ces personnages servent en fait à focaliser l'attention du spectateur sur une situation dramatique ambiguë et à lui permettre de l'observer suivant une perspective critique.

L'effacement progressif du chœur à la frontière des XVI^e et XVII^e siècles, soit à l'époque baroque, ne signifie pas pour autant que le rôle de protagoniste de point de vue soit disparu avec lui. En fait, il apparaît plutôt que l'*espace choral* est consubstantiel au

³³⁰ Voir *supra* p. 31 et suiv.

³³¹ Étienne Souriau, *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.

³³² Ces protagonistes de point de vue « restent vraiment extérieurs à l'action et [...] n'apportent ou n'incarnent aucune poussée dynamique, aucun travail de force dans l'anneau du microcosme dramatique (à moins qu'on ne les pourvoie et un peu arbitrairement de quelque autre fonction pour les insérer dans l'action). C'est assez dire qu'il ne s'agit pas, en cette détermination de point de vue, d'une force dramaturgique élémentaire, mais d'un certain *genre de dispositif* de ces forces. » Étienne Souriau, *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950. Cité dans M.-M. Mervant-Roux, op. cit., p. 22.

théâtre, et en particulier au théâtre tragique. C'est-à-dire qu'il y a toujours, qu'elle soit explicite ou implicite, la figure d'un spectateur inscrite dans la pièce :

[C]et espace continue à caractériser le théâtre, [...] il a été préservé, quoique de façon moins lisible, lorsque les figures qui l'avaient incarné au moment de sa mise en place n'ont plus été nécessaires au public et que coryphée et choreutes, après avoir un temps évolué, ont totalement disparu.³³³

Parallèlement à la disparition du chœur, la fonction chorale a été confiée à de nouveaux types de personnages, de plus en plus intégrés à l'action. Dans un premier temps, on assiste à une inscription progressive dans le drame de la figure primitivement marginale du témoin-commentateur, ce qui correspond, par exemple, au personnage du confident dans la tragédie classique, mais aussi à celui du compagnon fidèle, tel Horatio dans *Hamlet* de Shakespeare, ou Pylade dans *l'Andromaque* de Racine. Dans un deuxième temps, il y a la répartition de fonctions chorales à certains des personnages secondaires dont la présence se limite généralement à une seule scène, à la manière du Veilleur et du Héraut dans *Agamemnon* d'Eschyle. En fait, tous les personnages, anciens ou modernes, dont la nature est essentiellement chorale ont pour fonction, à l'intérieur de l'action, d'observer cette même action et de constituer par le fait même le *degré zéro* du drame, à partir duquel la conscience spectatrice peut exercer son jugement. Un personnage principal, voire le héros lui-même, peut aussi être amené à un moment de l'action à jouer ce rôle, dans la mesure où il est la conscience qui filtre la représentation et lui donne sa signification.³³⁴ Ce *dispositif* comme le nomme Souriau permet, à la manière d'une *loupe*, le grossissement de l'action et la mise en évidence des comportements et des discours comme objets de réflexion.

³³³ Mervant-Roux, *op. cit.* p. 25.

³³⁴ Pensons au Hieronimo de Kyd (*Tragédie espagnole*) et au Hamlet de Shakespeare.

L'effacement progressif du chœur a donc permis l'intégration dans la représentation d'un *troisième acteur*, personnage à la fois secondaire et essentiel qui permet la multiplication des points de vue, et en particulier l'ouverture de la représentation au regard du spectateur. Le protagoniste de point de vue a une fonction essentielle dans la tragédie moderne, celle d'exprimer ou de rappeler aux protagonistes (et indirectement aux spectateurs) les principes de la vertu, qu'elle soit morale ou politique. En fait, la persistance de l'espace choral dans le théâtre tragique suppose qu'il constitue un des engrenages de la *catharsis*, dans la mesure où il force constamment le recul du spectateur, sa mise à distance affective par rapport à l'action, et favorise ainsi son maintien dans un état de conscience du jeu et de la métaphore. On pourrait pousser l'hypothèse plus loin en affirmant que toute pièce de théâtre se développe à partir de cet espace choral, voire que sans lui il n'y a plus de théâtre.

Cette affirmation de la nécessité du point de vue choral est particulièrement problématique si on l'applique à la tragédie baroque et classique. De fait, de Corneille à Racine, on note une érosion progressive de la fonction chorale, jusqu'à ce que le rôle du protagoniste de point de vue se trouve réduit plus ou moins au seul fait de voir et de déplorer. Chez Corneille, et notamment dans *Rodogune*, les figures chorales ont, par leurs discours, une influence négligeable sur les protagonistes.³³⁵ Cléopâtre, quant à elle, refuse carrément de s'ouvrir à quiconque³³⁶ ou d'écouter les conseils de ses gens, ce qui est logique puisqu'elle ne veut pas (ou ne peut pas) entendre raison. Aussi Corneille fait-il

³³⁵ « LAONICE : [...] Je vous parle en tremblant : si j'étais ici vue, / Votre péril croîtrait, et je serais perdue. Fuyez, grande princesse, et souffrez cet adieu. RODOGUNE : Va, je reconnâtrai ce service en son lieu. » *Rod.*, III, 1, p. 452. « ORONTE : [...] À ces honteux moyens garder de recourir : / C'est ici qu'il vous faut ou régner ou périr. / Le ciel pour vous ailleurs n'a point fait de couronne, / Et l'on s'en rend indigne alors qu'on l'abandonne. RODOGUNE : Ah ! que de vos conseils j'aimerais la vigueur, / Si nous avions la force égale à ce grand cœur ! » *Rod.*, III, 3, p. 453.

³³⁶ « Je ne veux plus que moi dedans ma confidence. » *Rod.*, IV, 5, p. 471.

passer le discours choral par la bouche des deux princes, qui jouent en quelque sorte le rôle de contrepoids moral à la figure monstrueuse de la reine.³³⁷ Mais dans quelle mesure le discours choral relayé par les protagonistes agit-il efficacement sur le spectateur ? Autrement dit, le protagoniste de point de vue permet-il la mise à distance de l'objet tragique, au même titre que le chœur antique qui est, quant à lui, à l'écart de l'action proprement dite ? Ces questions sont essentielles parce que, dans une pièce comme *Rodogune*, le sujet met en lumière le comportement pervers d'un être dénaturé par la colère et le dépit. Or l'esthétique tragique demande qu'il y ait entre le personnage et le spectateur un intermédiaire, qui s'interpose pour ainsi dire entre la représentation et le spectateur et s'assure que l'image du vice ne soit ni admirée ni valorisée. Les derniers vers de *Rodogune* laissent planer le doute quant à l'avenir, et ne permettent pas de désamorcer le pessimisme qui se dégage des imprécations lancées par Cléopâtre. Tout laisse croire qu'elle pourrait encore triompher, même morte, à travers les malheurs du nouveau roi.³³⁸ Cléopâtre a pleinement réussi sa sortie, et le spectateur l'en admire davantage.

Racine pousse plus loin encore ce rejet de la figure chorale. Dans *Andromaque*, Phœnix, confident et conseiller de Pyrrhus est d'abord laissé dans l'ignorance des desseins de son maître³³⁹, puis est finalement réduit au silence et mis à l'écart au moment même où ses conseils sont les plus salutaires³⁴⁰ : les discours de raison sont en

³³⁷ Par exemple : « SÉLEUCUS : Vous ne m'affligez point de l'avoir couronné ; / Et par une raison qui vous est inconnue, / Mes propres sentiments vous avaient prévenue : / Les biens que vous m'ôtez n'ont point d'attrait si doux / Que mon cœur n'ait donnés à ce frère avant vous ; Et si vous bornez là toute votre vengeance, / Vos désirs et les miens seront d'intelligence. » *Rod.*, IV, 6, 473.

³³⁸ « EANTIOCHUS : Et nous verrons après, par d'autres sacrifices, / Si les Dieux voudront être à nos vœux plus propices. » *Rod.*, V, 4, p. 489.

³³⁹ « PYRRHUS : Une autre fois je t'ouvrirai mon âme [...]. » *And.*, I, 3, 206.

³⁴⁰ « PHENIX : Seigneur, vous l'entendez. Gardez de négliger / Une Amante en fureur, qui cherche à se venger. [...] PYRRHUS : Andromaque m'attend. Phœnix, garde son Fils. » *And.*, IV, 6, p. 246-247.

contradiction avec la passion que veut vivre Pyrrhus et dont il refuse qu'on cherche à le détourner. Museler la conscience morale, c'est pour Pyrrhus annuler ce qui inhibait encore son comportement paradoxal, et s'autoriser le plongeon définitif dans l'*hybris* amoureux, lequel coïncide avec la mort. Or, à partir du moment où le discours choral n'est plus opératoire (puisque le héros le rejette), l'esthétique tragique peut se développer dans le sens d'une représentation crue (ou cruelle) de la passion, dans laquelle le protagoniste de point de vue, lui-même perverti, devient l'agent de la fatalité. Ainsi, dans *Phèdre*, le principal protagoniste de point de vue (Cénone) est une figure machiavélique dont les mauvais conseils³⁴¹ sont responsables de la catastrophe.³⁴² Les imprécations de Phèdre contre sa nourrice³⁴³ contiennent peut-être en filigrane une charge contre un certain moralisme hypocrite, où l'intérêt et l'opportunisme se confondent avec les principes de la vertu. Les « grands », semble dire Racine, ne sont jamais aussi bien conseillés que par eux-mêmes, et l'histoire de Phèdre en est la preuve. Du coup, Racine rend inutile la présence d'un espace choral intégré à l'action. Et si le chœur, chez Euripide et Sénèque³⁴⁴, ramène ultimement le discours sur la voie de la morale, il n'y a pas dans *Phèdre* de figure chorale équivalente : l'action se termine par la mort de l'héroïne et le spectateur, laissé à lui-même, est chargé de donner le sens qu'il veut à l'action qu'il vient de voir représentée.

³⁴¹ « PHÈDRE : Par tes conseils flatteurs tu m'as su ranimer. / Tu m'as fait entrevoir que je pouvais l'aimer. CÉNONE : Hélas ! de vos malheurs innocente ou coupable, / De quoi pour vous sauver n'étais-je point capable ? » *Phèd.*, III, 1, p. 847.

³⁴² « PHÈDRE : Le Ciel mit dans mon sein un flamme funeste. / La détestable Cénone a conduit tout le reste. » *Phèd.*, V, 7, p. 876.

³⁴³ « PHÈDRE : Puisse le juste Ciel dignement te payer. / Et puisse ton supplice à jamais effrayer / Tous ceux qui, comme toi, par de lâches adresses, / Des Princes malheureux nourrissent les faiblesses, / Les poussent au penchant où leur cœur est enclin, / Et leur osent du Crime aplanir le chemin ; / Détestable Flatteurs, Présent le plus funeste / Que puisse faire aux Rois la colère céleste. » *Phèd.*, IV, 6, p. 865-866.

³⁴⁴ Euripide : *Hippolyte porte-couronne* (428 av. J.-C.), Sénèque : *Phèdre* ou *Hippolyte* (milieu du 1^{er} siècle ap. J.-C.).

Paradoxalement, cette extrémité esthétique coïncide avec la fin de la carrière de Racine comme auteur de tragédies profanes, comme s'il n'avait osé pousser sa réflexion théorique jusqu'à ses ultimes conséquences esthétiques. Peut-être a-t-il vu qu'il s'engageait dans une voie que la critique (particulièrement la critique religieuse) ne lui aurait pas pardonné d'avoir empruntée, soit celle de la tragédie pathétique pure, c'est-à-dire une représentation absolument vidée de l'effet distanciateur du discours moral. Racine peut bien, dans la préface de *Phèdre*, appeler de ses souhaits une tragédie moralement utile où « les passions [ne] sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause », et où « le vice [...] est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité » (*Phèd.*, 819), il ne peut faire la preuve que la représentation a sur les passions du spectateur un effet purgatif, ou qu'elle ne contribue pas au contraire à nourrir chez ce dernier le fantasme de l'action héroïque perverse.

B. CRAINTE ET PITIÉ DANS LA TRAGÉDIE CLASSIQUE

La notion d'action subit au XVII^e siècle une transformation qui l'amène de la tragédie de déploration à la tragédie d'intrigue. L'essentiel de cette transformation concerne la notion de temps dramatique. Dans la tragédie à déploration de la Renaissance, l'action est fondée sur la réaction passionnelle des protagonistes à certains événements récents qui bouleversent leur vie de façon tragique. Pour reprendre l'expression de Forestier, ce traitement du temps correspond à un *dénouement étendu*³⁴⁵ sur toute la pièce, les personnages *et* les spectateurs sachant dès la première scène ce qui les attend au

³⁴⁵ G. Forestier, *Passions tragiques et règles classiques*, p. 207.

dénouement. Ce qu'il reste à connaître dans ce genre de représentation, c'est la manière dont le héros ou l'héroïne saura répondre à la cruauté de la situation, ce qui engage davantage le discours, et donc la rhétorique et la morale, que l'action proprement dite. Il s'agit alors, comme c'est le cas pour la Cléopâtre de Jodelle, de mourir noblement, en manifestant par son suicide le courage stoïque que le public du XVI^e siècle aime à voir représenté.

Au contraire, dans la tragédie régulière, l'invention (ou l'élaboration du sujet) est soumise au principe du *déroulement* de l'action, c'est-à-dire à l'intrigue, ce qui implique un dénouement retardé et inattendu qui unifie toutes les parties de l'action principale. Le dénouement constituant la *matrice* (ou l'événement clé) de la représentation, toute l'action qui y mène est construite « à rebours » par le dramaturge : l'action, avançant vers un dénouement prédéterminé³⁴⁶, donne au spectateur l'impression d'un destin à la logique implacable et fatale. Par rapport au dénouement étendu, qui découle de décisions primordiales antérieures à l'action principale, la pièce d'*intrigue* repose sur les *choix* successifs du héros, dont dépend l'évolution de l'action. Le tragique moderne repose sur le principe que, au premier acte, tout reste possible, et que le malheur peut encore être évité. Mais le héros est déjà damné au moment où commence la pièce. Victime d'une passion qui l'asservit, il travaille lui-même à sa perte, à force d'erreurs de jugement et de mauvais choix : il réduit à néant, l'une après l'autre, toutes les possibilités d'un dénouement positif. Le dénouement funeste en est d'autant plus étonnant et déplorable qu'il repose sur une improbable succession d'incidents. Seule la caution de l'Histoire

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 205.

donne du crédit à ces récits extraordinaires³⁴⁷ où se confondent culture antique et imaginaire moderne.

Dans cette mécanique de l'erreur instaurée par la passion tyrannique, le déroulement implacable de l'action vers la catastrophe a comme effet le jaillissement des sentiments tragiques de la crainte et de la pitié. Or, cet effet est d'abord remarquable dans le *texte*, c'est-à-dire qu'il est intégré à l'action et aux discours des personnages. Dans une tragédie comme *Rodogune*, par exemple, les mots *crainte* et *pitié* (et leurs nombreux dérivés), sont systématiquement placés dans la bouche des protagonistes, qui pressentent eux-mêmes, dès l'exposition, le potentiel tragique de l'action qui les réunit. Le spectateur fait donc face à des personnages conscients de la gravité des événements qu'ils vivent : la crainte en particulier apparaît comme le thème fondamental de *Rodogune*, dans la mesure où, constamment rappelé, voire martelé, il fixe l'état d'esprit des protagonistes. Cette crainte-là n'est donc pas de nature philosophique, mais se trouve fondée dans le présent d'une action en cours. C'est-à-dire qu'elle est surtout *physique* et *psychologique* : c'est au fond l'*angoisse* devant la violence et la mort que l'on sent inéluctables et imminentes.³⁴⁸ Le spectateur quant à lui, par identification, peut craindre *pour* mais surtout *avec* *Rodogune* et ses deux amants un avenir d'autant plus incertain que Cléopâtre, feignant le contentement et la résignation en public, affiche clairement sa haine en privée. La crainte,

³⁴⁷ « [L]e sujet d'une belle tragédie doit comporter une part d'extraordinaire (l'idée d'un acte contre nature, ou le combat des passions contre la nature ou du devoir contre l'amour) pour faire naître le pathétique : il lui faut donc la caution de l'Histoire, qui crédibilise les événements qui paraîtraient invraisemblables si on les avait inventés. » Bénédicte Louvat et Marc Escola, « La fabrique du poème dramatique », in Corneille, *Trois Discours sur le poème dramatique*, p. 250.

³⁴⁸ Voici quelques exemples notables : « RODOGUNE : En un mot, je crains tout de l'esprit de la Reine. / [...] Elle a lieu de me craindre et je crains cette crainte. (I, 5) CLÉOPÂTRE : Le Parthe est éloigné, nous pouvons tout oser : / Nous n'avons rien à craindre et rien à déguiser. (II, 1) RODOGUNE : Mais craignez avec moi que ce choix ne ranime / Cette haine mourante à quelque nouveau crime. (III, 4) ANTIOCHUS : Nous avons donc aimé, nous avons cru vous plaire : / Chacun de nous n'a craint que le bonheur d'un frère ; / Et cette crainte enfin cédant à l'amitié, / J'implore pour tous deux un moment de pitié. (IV, 3). »

dans ce contexte, est indissociable de la notion de *suspense* : le fait de ne pas savoir quelle surprise réserve le dénouement, mêlé à la certitude de la mort à venir, suscite chez le spectateur un sentiment délectable d'appréhension, que Corneille s'applique d'ailleurs à entretenir par tel discours des protagonistes.³⁴⁹

Si les notions de crainte et de pitié ont été intégrés très tôt dans la poétique humaniste, la production de la crainte et de la pitié dans le cadre de la tragédie ne devient un impératif dramaturgique qu'à partir de Scudéry, qui affirme dans la préface de *La Mort de César* (1634) que « ce genre de poème [...] n'a pour objet que d'émouvoir les passions et de donner de l'horreur et de la pitié³⁵⁰ ». Toute la poétique classique s'aligne sur ce but *affectif* de la représentation : l'effet de la représentation n'est considéré que dans l'immédiat de la séance théâtrale, et renvoie aux émotions ressenties concrètement par le spectateur. Mais il faut voir combien cette définition s'écarte de celle que donne Aristote dans la *Poétique* pour bien en mesurer la modernité. Car Scudéry ne dit pas que la tragédie, « suscitant la pitié et la crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions » (*P*, 1449 b, 87).³⁵¹ En éliminant cette proposition essentielle de la définition aristotélicienne, Scudéry déplace l'objet de la tragédie, de la *catharsis*, à l'*excitation des passions*. Il rejette ainsi le principe-clé de la philosophie du théâtre illustrée par Sophocle dans l'*Ajax* et théorisée par Aristote dans la *Poétique*, rejet qui, parallèlement, réactualise le problème de la *moralité* de la tragédie, puisque désormais aucun mécanisme de *purgation* n'est prévu pour désamorcer l'effet exaltant (ou enivrant) des passions.

³⁴⁹ « TIMAGÈNE : Et moi, tout effrayé d'un si tragique sort, / J'accours pour vous en faire un funeste rapport. ANTIOCHUS : Rapport vraiment funeste, et sort vraiment tragique, / Qui va changer en pleurs l'allégresse publique. » *Rod*, V, 4, 483.

³⁵⁰ Cité dans G. Forestier, *Corneille. Le Sens d'une dramaturgie*, p. 55.

³⁵¹ Je souligne.

Or, non seulement Scudéry élimine-t-il l'objectif de la *catharsis*, mais il élargit la poétique tragique jusqu'à y inclure la production des passions *en général*, qu'il distingue des sentiments (obligés) de la pitié et de la crainte. Corneille, dans son *Discours de la tragédie* (1660), revenant sur trente ans de pratique, va plus loin encore en fusionnant dans sa propre définition de la tragédie la notion de passion à celles de pitié et de crainte ; ainsi la formule de Scudéry : « émouvoir les passions et [...] donner de l'horreur et de la pitié », se trouve-t-elle ramenée, par synthèse, à la formule : « exciter de la pitié et de la crainte » (*TDI*, 95). Les sentiments tragiques, élevés au rang de *passions* délectables, revêtent ainsi une valeur en eux-mêmes, perdant leur sens philosophique premier. Car pour le dramaturge du XVII^e siècle, il ne fait aucun doute que si plaire et instruire sont les deux buts *officiels* du théâtre, l'instruction est un effet secondaire de la représentation, et n'agit que par ricochet. Il est établi, à partir de Corneille, que si le théâtre peut servir *en outre* à édifier ou à purger, c'est parce que « nous ne saurions plaire à tout le monde, si nous n'y mêlons l'utile, et que les gens graves et sérieux, les vieillards, les amateurs de la vertu s'y ennuièrent s'ils ne trouvent rien à profiter (*TDI*, 66) ». L'*utilité* même de la tragédie se trouve ramenée au seul plaisir, et l'objectif ultime du dramaturge est de *plaire à tout le monde*.

Paradoxalement, Corneille et ses émules semblent croire que la tragédie régulière possède une vertu purgative et didactique intrinsèque, et que le respect des principes de la poétique aristotélicienne en garantit l'efficacité : « il est impossible, dit Corneille, de plaire selon les Règles, qu'il ne s'y rencontre beaucoup d'utilité ». (*DI*, 66) De là à affirmer que la *règle* fondamentale est le plaisir, il n'y a qu'un pas, que franchit Racine

dans la préface de *Bérénice* (1671) : « La principale Règle est de plaire et de toucher. »³⁵²
 Par conséquent, lorsqu'on aborde la question de la production de la crainte et de la pitié dans la tragédie classique, il faut d'abord établir que les dramaturges n'attribuent à ces notions un sens opératoire qu'en fonction de la cohérence, de la vraisemblance et de l'intensité pathétique de l'intrigue tragique, et non en fonction de la *catharsis* que le spectacle dans son ensemble peut ou non provoquer. À ce sujet, Voltaire dira :

Pour la purgation des passions, je ne sais pas ce que c'est que cette médecine. Je n'entends pas comment la crainte et la pitié purgent, selon Aristote. Mais j'entends fort bien comment la crainte et la pitié agitent notre âme pendant deux heures, selon la nature, et comment il en résulte un plaisir très-noble et très-délicat, qui n'est bien senti que par les esprits cultivés. Sans cette crainte et cette pitié, tout languit au théâtre. Si on ne remue pas l'âme, on l'affadit. Point de milieu entre s'attendrir et s'ennuyer.³⁵³

On doit alors se demander si la crainte et la pitié peuvent réellement naître du spectacle tragique tel qu'il apparaît au XVII^e siècle. Dans une pièce comme *Rodogune*, considérée par son auteur³⁵⁴ comme la mieux réussie de son oeuvre, la crainte et la pitié apparaissent avant tout comme des *thèmes*, c'est-à-dire qu'elles sont inscrites dans le texte et servent à cristalliser les émotions des personnages. Mais il reste à prouver qu'elles renvoient *aussi* aux émotions ressenties et vécues par le spectateur durant la représentation. Et ce d'abord parce que Corneille bouleverse tellement le récit³⁵⁵ dont il s'inspire qu'il en transforme absolument l'effet final. Le récit original, rapporté textuellement par Corneille lui-même, conduit Antiochus, dans un geste vengeur qui punit le meurtre du roi son père par sa mère, à forcer celle-ci à s'empoisonner. « C'est

³⁵² Racine, « Préface » de *Bérénice*, in *OCR*, p. 452.

³⁵³ Voltaire, *Commentaires sur Corneille*, p. 349.

³⁵⁴ Du moins en 1660.

³⁵⁵ : « Voilà ce que m'a prêté l'histoire, où j'ai changé les circonstances de quelques incidents, pour leur donner plus de bienséance ». *Rod*, « Préface », 414.

ainsi, conclut l'historien auquel Corneille emprunte, qu'elle fut enfin punie.³⁵⁶ » Ce récit cruel, qui rappelle l'*Orestie* d'Eschyle³⁵⁷, a aux yeux de Corneille un « effet dénaturé » (*Rod*, Préf., 414), c'est-à-dire un dénouement inconciliable avec la bienséance, mais surtout avec l'image de la royauté qu'il convient de présenter. Aussi se permet-il de transformer cette action du matricide pour la conformer aux goûts du public français : le fils, véritable parangon de vertu, ne cherche pas à se venger³⁵⁸, et Rodogune, monstrueuse mais digne jusqu'au bout, s'empoisonne volontairement et sans préavis pour mieux convaincre son fils de boire à la coupe fatale. Antiochus, figure du prince légitime, se trouve à la fin préservé de toute tache³⁵⁹, alors que le suicide de Cléopâtre, accompagné d'horribles imprécations contre sa descendance, se transforme en un geste paradoxal qui cristallise la violence de sa colère et de sa haine contre ses propres fils.³⁶⁰ La vérité historique, dans ce processus, se trouve niée au profit d'une vraisemblance qui ne garde de l'Histoire que les apparences et le prestige, mais qui satisfait davantage aux attentes morales et spectaculaires du spectateur que les faits réels. « [C]'est une pensée bien ridicule, dit d'Aubignac, d'aller au théâtre pour apprendre l'Histoire » : le poète non seulement peut, mais il doit « rétablir dans le sujet tout ce qui ne s'accommodera pas aux règles de son Art ».³⁶¹

³⁵⁶ Il s'agit d'Appian Alexandrin dans les *Guerres de Syrie*, cité dans *R*, « Préface », 414.

³⁵⁷ De même que le *Hamlet* de Shakespeare.

³⁵⁸ « Sur les noires couleurs d'un si triste tableau, / Il faut passer l'éponge ou tirer le rideau : / Un fils est criminel quand il les examine ; / Et quelque suite enfin que le ciel y destine, / J'en rejette l'idée, et crois qu'en ces malheurs / Le silence ou l'oubli nous sied mieux que les pleurs. » *Rod*, II, 3, 446.

³⁵⁹ « ORONTE : Dans les justes rigueurs d'un sort si déplorable, / Seigneur, le juste ciel vous est bien favorable ; / Il vous a préservé, sur le point de périr, / Du danger le plus grand que vous puissiez courir ; / Et par un digne effet de ses faveurs puissantes, / La coupable est punie et vos mains innocentes. » *Rod*, V, 4.

³⁶⁰ « Règne : de crime en crime enfin te voilà roi. / Je t'ai défait d'un père, et d'un frère et de moi : / Puisse le ciel tous deux vous prendre pour victimes, / Et laisser choir sur vous les peines de mes crimes ! / Puissez-vous ne trouver dedans votre union / Qu'horreur, que jalousie, et que confusion ! / Et pour vous souhaiter tous les malheurs ensemble, / Puisse naître de vous un fils qui me ressemble ! »

³⁶¹ D'Aubignac, *op. cit.*, II, 1, p. 67-68.

Or, en abolissant l'action vengeresse et le matricide rapportés par l'Histoire, Corneille déplace l'attention et l'intérêt du spectateur, du personnage d'Antiochus vers la reine Cléopâtre. Cette transformation permet d'une part d'épargner l'image du prince héritier, et d'autre part de faire d'un personnage indigne et monstrueux, rappelant à l'origine la Clytemnestre d'Eschyle, une héroïne *en partie* sympathique, et digne à cet égard de la Médée de Sénèque.³⁶² Puisque c'est l'intensité et la profondeur de la passion vécue qui fait la qualité ou l'intérêt du personnage tragique, Cléopâtre est la véritable héroïne de *Rodogune*, ce que reconnaît d'ailleurs Corneille.³⁶³ C'est en effet la seule à assumer pleinement la violence de ses passions : Rodogune, quant à elle, n'est pas libre d'agir ; et les deux frères apparaissent sinon hésitants et confus, du moins d'un stoïcisme³⁶⁴ ou d'une passivité qui ne suscite qu'une sympathie mitigée. Paradoxalement, le seul véritable *vice*, aux yeux du spectateur de la tragédie, est une passion tiède ou des discours ambivalents, de même que le refus du véritable héroïsme, celui qui se confirme par des *gestes* résolus et extraordinaires. Ainsi, Cléopâtre, être dénaturé par la colère au point d'assassiner mari et enfant, manifeste néanmoins dans l'adversité tout le courage et la fermeté qu'on attend d'une vraie héroïne. L'action de Cléopâtre, cruelle et perverse, suscite par conséquent l'intérêt et l'*admiration*³⁶⁵, d'autant plus que le spectateur accorde

³⁶² Corneille qualifie lui-même son héroïne de « seconde Médée ». *Rod*, « Préface », p. 415.

³⁶³ « [...] je confesse ingénument que ce poème devait plutôt porter le nom de Cléopâtre que de Rodogune ; mais ce qui m'a fait en user ainsi a été la peur que j'ai eue qu'à ce nom le peuple ne se laissât préoccuper des idées de cette fameuse et dernière reine d'Égypte, et ne confondît cette reine de Syrie avec elle, s'il l'entendait prononcer. » *Rod*, « Préface », p. 414-415.

³⁶⁴ « CLÉOPÂTRE : Et je triompherai, voyant périr mes fils, / De ses adorateurs et de mes ennemis. / ANTIOCHUS : Eh bien ! triomphez-en, que rien ne vous retienne : / Votre main tremble-t-elle ? y voulez-vous la mienne ? / Madame, commandez, je suis prêt d'obéir : / je percerai ce cœur qui vous ose trahir ; / Heureux si par ma mort je peux vous satisfaire, / Et noyer dans mon sang toute votre colère ! » *Rod*, IV, 3, 469.

³⁶⁵ « Cléopâtre dans *Rodogune* est très méchante, il n'y a point de parricide qui lui fasse horreur, pourvu qu'il la puisse conserver sur un trône qu'elle préfère à toutes choses ; mais tous ses crimes sont accompagnés d'une grandeur d'âme qui a quelque chose de si haut, qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source dont elles partent. » *TDI*, p. 79.

à sa colère une part de légitimité : comme reine, elle méritait certes davantage de respect de la part de son mari et de ses fils, qui l'ont tous trahie au profit de sa jeune et séduisante rivale (*TD1*, 69). En somme, pour le spectateur, le plaisir de l'action pathétique justifie l'entorse à la bienséance.

Ce principe de l'admiration établi par Corneille dans les *Trois Discours* est à l'origine d'une évolution esthétique importante : la tragédie, affirme-t-il, peut magnifier autant les figures de la vertu que les figures du vice, l'essentiel étant « le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse, ou criminelle » (*TD1*, 79). Quant au pouvoir « cathartique » de la crainte et de la pitié, Corneille s'en remet au jugement des spectateurs du *Cid*, pièce dans laquelle sont réunies, dit-il, les conditions émotionnelles de la *catharsis* :

[...] j'ai bien peur que le raisonnement d'Aristote sur ce point ne soit qu'une belle idée qui n'ait jamais son effet dans la vérité. Je m'en rapporte à ceux qui en [du *Cid*] ont vu les représentations : ils peuvent en demander compte au secret de leur cœur, et repasser sur ce qui les a touchés au Théâtre, pour reconnaître s'ils en sont venus par là jusqu'à cette crainte réfléchie, et si elle a rectifié en eux la passion qui a causé la disgrâce qu'ils ont plainte. (*TD2*, 100)

L'idéal sophocléen de la « crainte réfléchie », ce que nous avons appelé la crainte philosophique, est formellement considéré, à partir de Corneille, comme une utopie. Cependant, chacun reconnaît que le « triomphe de la vertu sur le vice »³⁶⁶ laisse le spectateur dans une disposition d'esprit positive³⁶⁷, tandis que lorsque le héros « honnête homme [...] demeure accablé, nous sortons avec chagrin, et remportons une espèce d'indignation contre l'Auteur et les Acteurs » (*TD1*, 70). Autrement dit, dans la mesure où elle met en valeur la vertu et la montre toujours triomphante, alors que le vice y est

³⁶⁶ Diderot réitère ce principe en 1758 : L'objet de la composition dramatique, dit-il, est « d'inspirer aux hommes l'amour de la vertu, l'horreur du vice ». *Entretiens sur le fils naturel*, p. 152.

³⁶⁷ « Quand l'événement remplit nos souhaits, et que la vertu y est couronnée, nous sortons avec pleine joie, et remportons une entière satisfaction, et de l'Ouvrage, et de ceux qui l'ont représenté. » *TD1*, p. 70.

systématiquement puni, la tragédie moderne a sur le spectateur un effet cognitif et moral naturel, celui de satisfaire son appétit de justice et de le conforter dans ses croyances. Il est clair que cette standardisation du dénouement sous une forme « morale », justifiée par le principe poétique de la bienséance, est au diapason de l'absolutisme politique : c'est dans la répétition du *même* que la tradition (tant politique que morale) s'établit et se perpétue.

Cette forme de dénouement³⁶⁸, nous venons de le voir avec *Rodogune*, produit des effets incompatibles avec la *catharsis* aristotélicienne parce que le spectateur quitte la représentation non pas habité par une « crainte réfléchie », mais au contraire mu par la joie et la satisfaction d'un spectacle conforme à ses attentes, c'est-à-dire un spectacle somme toute optimiste. Aussi Corneille affirme-t-il dans l'« Examen » de *Nicomède*, que si la tragédie peut produire un effet comparable à la *catharsis* aristotélicienne, ce n'est pas à travers la pitié et la crainte, mais à travers l'*admiration de la vertu* :

Dans l'admiration qu'on a pour [l]a vertu, 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.³⁶⁹

Le théâtre de Corneille reflète les goûts spectaculaires de ses contemporains : il n'oublie jamais que le but du spectacle est la satisfaction du spectateur et se montre peu enclin à appliquer jusqu'au bout les principes de la poétique grecque, en particulier celui du dénouement malheureux ou funeste, qu'Aristote fixe pourtant comme condition *sine qua non* de la *catharsis*. Le public que Corneille décrit dans ses *Discours* n'aime pas les pièces graves qui se terminent « mal », fussent-elles cathartiques. Mais ce que ne relève

³⁶⁸ C'est-à-dire la punition des mauvaises actions et la récompense des bonnes. *TDI*, p. 69-70.

³⁶⁹ P. Corneille, « Examen » de *Nicomède*, in *TC*, p. 22.

pas Corneille, c'est le paradoxe poétique que constitue la présence sur scène d'un personnage comme la Cléopâtre de *Rodogune*. Car on peut se demander quelle forme d'*utilité* peut avoir l'admiration d'un personnage vicieux qui ne se repent jamais de ses crimes. « Quel art, demande Diderot au siècle suivant, serait plus funeste que celui qui me rendrait complice du vicieux ?³⁷⁰ »

On voit que le problème de l'amoralité du théâtre tragique se pose avec évidence à partir du moment où l'on rejette d'une part l'idéal poétique et métaphysique de la *catharsis*, et où l'on reconnaît d'autre part au dramaturge la liberté de mettre en scène des figures dont la perversion et la monstruosité ont quelque chose d'admirable. Corneille a beau décrire le processus suivant lequel la mort de Cléopâtre peut constituer un exemple moralement édifiant³⁷¹, son explication paraît forcée et peu crédible à partir du moment où il a établi que le dénouement de la tragédie moderne suscite non pas la « crainte réfléchie » mais l'admiration, la satisfaction et la joie (*TD1*, 70). Or, dans ce détournement de la tragédie aux seules fins du plaisir, la suppression progressive des figures chorales joue un rôle essentiel : ces figures, chargées de maintenir par le discours moral une distance esthétique entre l'objet théâtral et le spectateur, se voient réduites à jouer les témoins muets, face à une action perverse que rien ne peut arrêter.

³⁷⁰ D. Diderot, *De la poésie dramatique*, p. 196.

³⁷¹ « Il est peu de mères qui voulussent assassiner, ou empoisonner leurs enfants, de peur de leur rendre leur bien, comme Cléopâtre dans *Rodogune* ; mais il en est assez qui prennent goût à en jouir, et ne s'en dessaisissent qu'à regret, et le plus tard qu'il leur est possible. Bien qu'elles ne soient pas capables d'une action si noire et si dénaturée, que celle de cette reine de Syrie, elles ont en elles quelque teinture du principe qui l'y porta, et la vue de la juste punition qu'elle en reçoit leur peut faire craindre, non pas un pareil malheur, mais une infortune proportionnée à ce qu'elles sont capables de commettre. » *TD2*, p. 101.

C. EXCITER LES PASSIONS : L'ANTI-CATHARSIS

À partir de Racine, la tragédie n'est plus « le passe-temps plaisant de personnes graves³⁷² » qu'elle a pu être à la Renaissance. Non seulement n'est-elle plus un genre proprement *moral* voué à la *purgation* des passions, mais il semble que sa fonction première soit au contraire de les *exciter* : le *tragique* se définit désormais par la qualité et l'intensité (le sublime) des sentiments exprimés. « Ce n'est point une nécessité, dit Racine dans la préface de *Bérénice*, qu'il y ait du sang et des morts dans une Tragédie ; il suffit que l'Action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les Passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la Tragédie.³⁷³ » Aussi pouvons-nous affirmer, avec Forestier, que « entre le milieu du XVI^e siècle et *Bérénice*, on est passé de l'idée que la tragédie devait exposer le spectacle des conséquences funestes des passions dérégées à l'idée qu'elle peut se suffire désormais au spectacle de l'événement passionnel lui-même³⁷⁴ ». La satisfaction du plaisir du spectateur, objectif premier du dramaturge, implique que la tragédie se départisse de toute prétention *cathartique* ou moralisante pour se vouer uniquement à la passion sous sa forme *érotique*, au sens grec.

Racine, comme ses contemporains, comprend que « les tableaux d'amour font toujours plus d'impression que les maximes de la sagesse³⁷⁵ », et que la première règle de la tragédie est de représenter des figures amoureuses qui élèvent cette passion jusqu'à l'héroïsme. Sa génération pousse ainsi jusqu'à ses ultimes conséquences esthétiques la

³⁷² La Taille, *op. cit.*, p. 28.

³⁷³ Racine, « Préface » [1671] de *Bérénice*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 450.

³⁷⁴ G. Forestier, *Passions tragiques et règles classiques*, p. 5.

³⁷⁵ Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert sur son article Genève*, p. 85.

leçon dramatique que Jodelle insère dans sa *Cléopâtre captive* (et qui en a assuré le succès auprès des jeunes humanistes), soit celle d'une existence à laquelle seul l'héroïsme sentimental ou *érotique* – dont l'amour absolu et rebelle est le symbole évident – donne quelque prix. L'on voit sur la scène française s'affirmer avec de plus en plus d'aplomb, de verve et d'arrogance, ces personnages pleins d'orgueil et de superbe qui, comme Cléopâtre, se livrent sans remords aux délices de l'*hybris* amoureux.³⁷⁶ Dans ce contexte esthétique, l'héroïsme passionnel du personnage fait rejaillir la « psychologie de l'orgasme, conçu comme un sentiment débordant de vie et de force, à l'intérieur duquel la douleur même produit l'effet d'un 'stimulant' » (*NT*, 315). Suivant Nietzsche, c'est ainsi qu'il faut comprendre la notion de sentiment *tragique*, qui n'a pas été comprise, affirme-t-il, par Aristote.

Cet héroïsme de la passion, c'est celui de l'amour implacable qui détermine fatalement la marche du destin, et contre lequel le héros ne peut rien.³⁷⁷ « C'est aveugle, la tête voilée, qu'il se précipite dans son malheur ; et le geste désespéré mais noble avec lequel il se dresse devant ce monde dont il vient de reconnaître l'horreur pénètre comme un aiguillon dans notre âme. » (*NT*, 285-286) Voilà la tragédie pathétique telle que la conçoit Racine : elle montre des personnages damnés, conscients de leur chute à venir, et qui manifestent malgré tout, élevés par leur amour, la sérénité stoïque qui est la marque

³⁷⁶ « Songe, César, combien peut la puissance / D'un traître amour, même en sa jouissance, / Et pense encore que mon faible courage / N'eût pas souffert, sans l'amoureuse rage, / Entre vous deux ces batailles tonnantes, / Dessus mon chef à la fin retournantes. / Mais mon amour me forçait de permettre / Ces fiers débats, et toute aide promettre, / Vu qu'il fallait rompre paix et combattre, / Ou séparer Antoine et Cléopâtre. » (E. Jodelle, *op. cit.*, v. 788-797, p. 96.)

³⁷⁷ « Je sais de quels serment je romps pour vous les chaînes, / Combien je vais sur moi faire éclater de haines. / Je renvoie Hermione, et je mets sur son front, / Au lieu de ma Couronne un éternel affront. / Je vous conduis au Temple, où son Hymen s'apprête. / Je vous ceins du Bandeau, préparé pour sa Tête. / Mais ce n'est plus, Madame, une offre à dédaigner. / Je vous le dis, il faut périr ou régner. / Mon cœur, désespéré d'un an d'ingratitude, / Ne peut plus de son sort souffrir l'incertitude. / C'est craindre, menacer, et gémir trop longtemps. / Je meurs, si je vous perds, mais je meurs, si j'attends. » *And.*, III, 7, p. 232.

du véritable héroïsme. Dans le monde policé du XVII^e siècle, où la liberté humaine peut-elle s'exprimer avec le plus d'éclat et d'évidence que dans ce double drame de l'amour et de la mort ? Dès lors, aimer et mourir sont synonymes : aimer librement, mourir librement, c'est tout un. L'espace de la violence créé et entretenu par l'ambition politique – celle du *pouvoir* –, est surtout, et paradoxalement, le lieu de l'expression lyrique de la passion amoureuse, et du désir impérieux de l'Autre. La véritable conquête est *érotique*.

Une part du plaisir de la nouvelle tragédie *pathétique*, dont l'effet premier est d'exciter le *pathos* ou les *passions*, réside dans ce paradoxe de la liberté qui consiste à embrasser sciemment un destin pourtant contraire. Il y a dans cette attitude à première vue perverse, et dont la manifestation extrême est le suicide, une source d'émotions contradictoires que le spectateur, surtout le plus grave et le plus pieux, peut avoir de la difficulté à accepter, d'autant plus que cette question de la mort volontaire engage toute une métaphysique en complète contradiction avec le Christianisme. À travers la figure démesurée du héros tragique, le spectateur, en quelque sorte délivré le temps du drame de la terreur des dieux, peut se délecter de l'illusion de la maîtrise possible du destin. Le théâtre tragique devient ainsi l'espace de la mise en scène des fantasmes, et permet au spectateur de se rapprocher au plus près du *sentiment d'éternité* que seule peut offrir la passion la plus intense, la plus intraitable, autant dire la plus héroïque. On touche ici à la notion de *perversité* telle que la décrit Edgar Allan Poe :

Il n'est pas dans la nature de passion plus diaboliquement impatiente que celle d'un homme qui, frissonnant sur l'arête d'un précipice, rêve de s'y jeter. Se permettre, essayer de penser un instant seulement, c'est être inévitablement perdu ; car la réflexion nous commande de nous en abstenir, et c'est à *cause de cela même*, dis-je que *nous ne le pouvons pas*. S'il n'y a pas un bras ami pour nous arrêter, ou si nous sommes incapables d'un

soudain effort pour nous rejeter loin de l'abîme, nous nous élançons, nous sommes anéantis.³⁷⁸

Cette notion de *perversité* explique le fait que des personnes psychologiquement saines se précipitent soudainement, et sans aucune pression extérieure, dans l'abîme de la violence, du meurtre, ou de la passion amoureuse la plus funeste. À maints égards, la fatalité classique est perverse : le héros, on pense ici à Pyrrhus et à Phèdre, mais aussi à Rodogune et à d'autres, est celui qui œuvre dans le sens de l'immoralité, car sa passion se résume au désir dans ce qu'il a de fondamentalement égoïste.³⁷⁹ Or, dans la mesure où l'admiration rend le spectateur complice du héros, on est en droit de se demander, en réactivant le discours platonicien, si la représentation de l'action perverse a comme effet (pervers) de pervertir aussi le spectateur ? Selon Nietzsche, si le spectateur assiste à la représentation d'une tragédie,

[c]e n'est pas pour se libérer de la terreur et de la pitié, ce n'est pas pour se purifier d'une émotion dangereuse en la faisant se décharger violemment – ainsi que l'entendait Aristote –, mais pour, au-delà de la terreur et de la pitié, *être soi-même* la volupté éternelle du devenir – cette volupté qui inclut généralement la volupté d'anéantir. (NT, 315).

La tragédie pathétique procure donc un double plaisir : celui du désir violent de l'autre (*éros*), et celui de son rejet tout aussi violent (*thanatos*). L'essentiel est que la tragédie exprime et communique le désir, c'est-à-dire la *volonté*, qui est ce qui nous rapproche le plus possible de l'idéal d'une *vie éternelle*. Que le héros meure ne réduit en rien la joie métaphysique qui naît de la certitude que « le héros est nié pour notre plaisir[,]

³⁷⁸ Edgar Allan Poe, « Le Démon de la Perversité », in *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, 1951, p. 54.

³⁷⁹ « PYRRHUS : [...] Mais ce n'est plus, Madame, une offre à dédaigner. / Je vous le dis, il faut ou périr, ou régner. / Mon cœur, désespéré d'un an d'ingratitude, / Ne peut plus de son sort souffrir l'incertitude. / C'est craindre, menacer, et gémir trop longtemps. / Je meurs si je vous perds, mais je meurs, si j'attends. » Racine, *Andromaque*, III, 7, p. 232.

qu'il n'est que manifestation et que son anéantissement n'affecte en rien la vie éternelle de la volonté » (*NT*, 100). Au contraire, sa mort est rassurante et prouve au spectateur, de façon frappante, qu'il a raison quant à lui de ne pas se laisser aveugler par la passion. Ses instincts de *voyeur* sont satisfaits, puisqu'il a goûté à l'amour et au désir absolu des autres; ses instincts de juge et de justicier le sont tout autant parce qu'il a assisté sans intervenir à la descente aux enfers du héros amoureux.

Par ailleurs, la voie héroïque nouvelle tracée par la tragédie apparaît comme un défi lancé au Ciel par l'homme : c'est celui de la Gloire, de la perfection morale dans ce qu'elle a de plus arrogant. La tragédie classique montre que l'individu peut s'élever de lui-même jusqu'à l'éternité à travers l'action héroïque et consciente. Ce nouvel héroïsme est donc en partie amoral ou areligieux : il possède une valeur en soi et n'affirme que le désir de l'homme de « sauver sa gloire et sa liberté³⁸⁰ », pour reprendre l'expression de Saint-Évremond. Le héros moderne, qu'il soit roi ou non, est celui qui se détache des contraintes de l'histoire et du mythe – ce qui implique la religion – pour devenir en quelque sorte son propre dieu. Cela revient non seulement à donner de l'homme une image nouvelle d'indépendance face à Dieu et à la morale traditionnelle, mais aussi à proposer au spectateur un nouveau modèle éthique, en remplaçant l'impératif de l'humilité passive et résignée de la morale chrétienne médiévale, par l'impératif de l'action libre et passionnelle. « S'il n'y a plus d'histoire, sainte ou profane, à respecter, conclut Schérer, le personnage, constitué en être autonome, ne peut prouver son existence qu'en agissant.³⁸¹ »

³⁸⁰ Saint-Évremond, « Dissertation sur le Grand Alexandre » [1668], in Jean Racine, *Œuvres complètes*, p. 18.

³⁸¹ Jacques Scherer, *op. cit.*, p. XIX.

Proposer un modèle particulier de héros, c'est imposer au spectateur, comme au public dans son ensemble, une image idéalisée de l'être humain et de son rapport au destin. Paradoxalement, cela est vrai même lorsque le héros est (totalement ou en partie) coupable. Car la tragédie, malgré la violence qu'elle exhibe (et qu'elle emprunte au mythe), est une invitation à l'excellence, à la noblesse, à la dignité face à un Destin fondamentalement négateur (puisqu'il s'agit de mourir) ; elle établit des modèles de comportements, tout en invitant le spectateur à les imiter et, ce faisant, à « transcender ses limites³⁸² ». À travers l'exaltation de figures individuelles admirables et *désirables*, elle ranime chez le spectateur le goût du *beau*, du *grand*, et du *sublime*.³⁸³ Si le mythe et l'histoire antiques sont si dramatiquement fertiles, c'est qu'ils mettent en lumière la violence comme *force* fondatrice des rapports personnels et sociaux. Or, cette violence, c'est d'abord celle exercée contre le héros en tant qu'individu³⁸⁴, c'est-à-dire en tant que *conscience*. La tragédie est absolument dépendante de ce rappel brutal des limites de la liberté humaine, et se nourrit de la *passion* qui en résulte, et qui est présentée comme réponse héroïque idéale.

La *catharsis* n'est pas loin de ce plaisir métaphysique de la liberté *rêvée*. Le héros incarne ainsi une existence bouleversée par la tentation du plaisir absolu ; et du même coup son anéantissement dans la mort « sait nous délivrer, dit Nietzsche, de l'incoercible désir qui nous pousse vers cette existence, nous rappelant à la pensée d'un autre être et

³⁸² « L'imitation des gestes paradigmatiques [...] force l'homme de transcender ses limites, l'oblige à se situer auprès des Dieux et des Héros mythiques, afin de pouvoir accomplir leurs actes. Directement ou indirectement, le mythe opère une 'élévation' de l'homme. » Eliade, *op. cit.*, p. 178.

³⁸³ « Ainsi l'apollinien nous arrache à l'universalité dionysiaque et détourne notre extase sur les individus : car c'est à eux qu'il enchaîne notre compassion, c'est par eux qu'il satisfait notre sens du beau qui brûle du désir de formes grandes et sublimes. » *NT*, 125.

³⁸⁴ Diderot dira de même en 1757 : « Le genre comique est des espèces, et le genre tragique est des individus. Je m'explique. Le héros d'une tragédie est tel ou tel homme : c'est ou Régulus, ou Brutus, ou Caton ; et ce n'est point un autre. » *Entretiens sur le Fils naturel*, in *Œuvres esthétiques de Diderot*, Paris, Garnier Frères, 1968, p. 140.

d'une forme plus élevée de plaisir, que le héros pressent tout au long du combat qu'il mène, mais à quoi il se prépare en fait par sa propre ruine et non par ses victoires. » (*NT*, 122) La *faute*, sur la scène tragique classique, n'est pas de l'ordre du *péché*, mais est de nature *logique*, c'est-à-dire qu'elle repose sur une erreur de jugement, voire sur une *erreur de calcul*, et n'engage par conséquent que le rapport du héros avec les autres hommes. Aussi le héros est-il moins digne de pitié que d'une sympathie relative : on admire la force de sa volonté, on désire qu'il triomphe, mais son échec n'excite pas à proprement parler la pitié (*NT*, 286). Aussi admirable fût-il, il était juste qu'il mourût.

La conséquence esthétique fondamentale de l'apparition de cette figure du héros individualiste est, par un jeu de miroir qui passe par le langage, l'*intrusion du spectateur sur la scène*. À travers son double fait héros, le spectateur peut jouir de l'illusion de son propre héroïsme, ou du moins de l'idée d'un *possible* héroïsme individuel. En ce sens, le théâtre néo-classique flatte l'*ego* du spectateur en lui procurant la jouissance de son propre reflet, mais magnifié et embelli par la passion :

On se voit soi-même, dans ceux qui nous paraissent comme transportés par de semblables objets ; on devient bientôt un acteur secret dans la tragédie ; on y joue sa propre passion, et la fiction au-dehors est froide et sans agrément, si elle ne trouve au-dedans une vérité qui lui réponde.³⁸⁵

L'abolition de la distance esthétique à laquelle semble renvoyer le phénomène correspond en réalité à la désintégration de la conscience spectatrice dans la contemplation du reflet. Le spectateur s'abandonne à la jouissance contemplative, sans plus chercher à critiquer le matériau tragique ; voire, cette critique même serait la cause d'un déplaisir parce qu'elle le forcerait à constater qu'il a été piégé par le théâtre. Le plaisir narcissique de la contemplation de son image fictive projette le spectateur dans le

³⁸⁵ Bossuet, *op. cit.*, p. 87.

monde du fantasma, où les objets n'ont de sens que dans la mesure où ils lui parlent de lui-même. Non seulement le processus de la *catharsis* est-il désamorcé, mais il est nié au profit d'une expérience fondée sur la *consommation* de l'illusion, qui justifie à elle seule la place de la *mimésis* dans la Cité. À cet égard, le genre moderne de la *télé-réalité* n'est pas très éloigné de la tragédie pathétique et en constitue même le développement extrême, puisqu'il donne au spectateur l'impression d'être lui-même intégré dans l'action, par le biais de l'identification à son double devenu héros.

La tragédie telle qu'elle se développe à l'époque classique correspond précisément au genre de représentation contre lequel saint Augustin a formulé ses plus véhémentes préventions, soit celui qui « [l]e ravissait avec ses représentations pleines des images de [s]es misères, aliments du feu qui [l]e dévorait³⁸⁶ ». Le prince de Conti, dans son *Traité de la Comédie et des Spectacles* (1666), synthétise autrement le problème de l'incompatibilité de la *tragédie pathétique* avec la religion chrétienne : « Le but de la comédie est d'émouvoir les passions [...] et au contraire, tout le but de la religion chrétienne est de les calmer. »³⁸⁷ On ne peut, en d'autres mots, à la fois exciter et purger les passions. À ces doléances des gardiens de la moralité, Racine répond avec un pragmatisme agacé : « Mais de quoi se plaignent-ils, si [...] j'ai été assez heureux pour faire une Pièce qui les a peut-être attachés malgré eux depuis le commencement jusqu'à la fin ?³⁸⁸ » Ce qu'on reproche surtout à Racine, c'est de donner la première place à l'amour, alors que le théâtre tel qu'il a été réformé à l'époque de Richelieu se veut avant

³⁸⁶ Saint Augustin, *op. cit.*, Livre III, p. 818.

³⁸⁷ Cité dans Bossuet, *L'œuvre de Bossuet. Extraits*, Paris, Hachette, coll. « Classiques France ». 1953, p. 85.

³⁸⁸ Jean Racine, « Préface » d'*Alexandre le Grand* [1666-1667], in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 127.

tout une « école des mœurs ». En 1694, Bossuet, en porte-parole de la Compagnie du Saint-Sacrement, affirme à propos de l'amour au théâtre :

Ainsi tout le dessein d'un poète, toute la fin de son travail, c'est qu'on soit, comme son héros, épris des belles personnes, qu'on les serve comme des divinités ; en un mot, qu'on leur sacrifie tout, si ce n'est peut-être la gloire, dont l'amour est plus dangereux que celui de la beauté même.³⁸⁹

« Le mal qu'on reproche au théâtre, dira quant à lui Rousseau dans sa *Lettre sur les Spectacles*, n'est pas précisément d'inspirer des passions criminelles, mais de disposer l'âme à des sentiments trop tendres, qu'on satisfait ensuite aux dépens de la vertu.³⁹⁰ » La convention qui veut que l'issue funeste d'une existence fondée sur la passion purge le spectateur de ses vellétés héroïques garantit-elle à elle seule l'efficacité cathartique de la tragédie ? Selon Saint-Évremond, « [r]ejecter l'amour de nos Tragédies comme indignes des Héros, c'est ôter ce qui leur reste de plus humain, ce qui nous fait tenir encore à eux par un secret rapport, et je ne sais quelle liaison qui demeure encore entre leurs âmes et les nôtres³⁹¹ ». Paradoxalement, aux yeux du spectateur, cette confusion dans la tragédie entre la quête du pouvoir et la quête de l'amour a comme effet de transformer le vice en objet d'admiration :

Mais tout cela, dira-t-on, paraît sur les théâtres comme une faiblesse. Je le veux : mais il y paraît comme une belle, comme une noble faiblesse, comme la faiblesse des héros et des héroïnes; enfin, comme une faiblesse si artificieusement changée en vertu, qu'on l'admire [...].³⁹²

³⁸⁹ Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie*, in *L'Œuvre de Bossuet. Extraits*, Paris, Hachette, coll. « Classiques France », 1953 [1694], p. 86.

³⁹⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert sur son article Genève*, in *Oeuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Dalibon, 1825, p. 80-81.

³⁹¹ Saint-Évremond, *op. cit.*, p. 186.

³⁹² Bossuet, *op. cit.*, p. 88.

En 1695, Racine écrit à son fils aîné : « Vous savez ce que je vous ai dit des opéras et des comédies qu'on dit que l'on doit jouer à Marly. Il est très important pour vous et pour moi-même qu'on ne vous y voie point [...]. Le Roi et toute la Cour savent le scrupule que je me fais d'y aller, et ils auraient très méchante opinion de vous si, à l'âge que vous avez, vous aviez si peu d'égard pour moi et pour mes sentiments.³⁹³ » Ce revirement d'opinion a de quoi étonner.³⁹⁴ Il montre surtout que Racine a compris l'effet que peut produire une tragédie dont l'utilité était réduite à la volupté érotique. Le spectateur contemple son double rêvé sans plus réfléchir³⁹⁵ à la signification morale de l'action : il est piégé par le théâtre.

L'*Ajax* de Sophocle³⁹⁶ rappelait au spectateur que la liberté individuelle a comme limites le respect des dieux et de leur volonté (la piété) et le respect de la Loi (l'humilité). C'est du moins la leçon qu'en retire Ulysse, témoin forcé de la pitoyable déchéance de son ennemi, châtié pour s'être cru libre, d'une part, d'accepter ou de refuser l'aide offerte par les dieux et d'avoir méprisé, d'autre part, l'autorité des chefs de l'armée argienne. Face à la colère d'Ajax et face à l'intolérance de Ménélas et d'Agamemnon qui refusent au suicidé le droit à une sépulture, Ulysse apparaît comme l'œil ou la conscience de l'armée en proie aux dissensions. Le spectacle auquel il assiste, et qu'Athéna met en scène expressément pour lui, laisse dans son âme de vives impressions qu'il communiquera nécessairement aux autres, en plus du discours que lui a tenu le déesse :

³⁹³ G. Forestier, « Introduction », in *OCR*, p. XI.

³⁹⁴ « Dénouement surprenant pour nous, mais logique pour un homme qui ne songe plus désormais qu'au salut de son âme. À la fin du XVII^e siècle, quiconque éprouve des sentiments profondément chrétiens est persuadé que le théâtre empoisonne les âmes ; il est loin le temps où, à l'abri de toute inquiétude religieuse, avide de gloire littéraire et de reconnaissance sociale, le débutant avait attaqué ses anciens maîtres jansénistes qui soutenait cette opinion. » J. Schérer, « Introduction », *OCR*, XI.

³⁹⁵ Voltaire dira quant à lui : « Il n'y a point [] de purgation. Le spectateur ne réfléchit point s'il aura besoin d'être purgé. S'il réfléchissait, le poète aurait manqué son coup. (357) »

³⁹⁶ Pour une analyse de cette pièce, voir chapitre I, « La *catharsis* selon Sophocle ».

on voit alors se dessiner la *chaîne médiatique* qui assure la propagation dans la cité des principes moraux et politiques révélés par la tragédie. Ainsi conçue, la représentation tragique a comme fonction de ranimer ou de susciter chez le spectateur, par l'exemple frappant, la crainte (philosophique ou « réfléchie ») d'un destin imprévisible et incertain, et de l'exhorter à la prudence et à la retenue (*aidôs*). C'est ce processus à la fois émotionnel et cognitif qu'Aristote nomme *catharsis*.

Les dramaturges du XVII^e siècle, à mesure qu'ils comprennent et maîtrisent le potentiel de stimulation et d'illusion d'une fable *vraisemblable*, s'éloignent du discours choral – qui opère la mise à distance de l'objet dramatique et par conséquent la rupture de la relation pathétique – et se concentrent sur l'élaboration de règles et de techniques propres à la communication des passions. Or, ce raffinement de l'effet pathétique – qui correspond aussi à son intensification – fait en sorte que la tragédie peut pénétrer au plus profond de l'individu-héros, et par extension de l'individu-spectateur.

Paradoxalement, cette quête de l'intensité pathétique permet de redécouvrir la *catharsis*, au moment même où l'on renonçait, après Corneille, à en comprendre et à en exposer la mécanique. Ce qu'il faut voir, c'est l'effort constant de la dramaturgie classique pour restituer – au-delà de l'emploi d'un chœur devenu désuet – la *musique* à la tragédie. C'est l'*amour*, comme pulsion dionysiaque, qui ramène l'équilibre entre le *logos* et l'*ivresse*. L'*hybris* amoureux est l'incarnation moderne du dionysisme antique, ou du moins la manière moderne d'en interpréter la mécanique et l'effet. C'est ainsi que la tragédie pathétique, celle particulièrement d'un Racine (d'*Andromaque* à *Phèdre*), ramène la passion, l'excès, la démesure, sur une scène où le discours, la parole politique – mais aussi la violence *physique* – est dorénavant strictement censurée : la punition des

excès de la monarchie étant devenue un sujet tabou, la tyrannie amoureuse, qui en est la métaphore métaphysique et psychologique, apparaît comme le moyen politiquement accepté de critiquer l'intempérance, d'observer ses causes et ses effets, sur l'individu et par ricochet sur la Cité.

Ainsi, à mesure que s'affirment et se fixent les règles de la dramaturgie classique, celle-ci se fonde de plus en plus clairement sur la mise en scène et l'exaltation de figures symboliques du dérèglement psychologique, de l'intempérance et de la démence amoureuse, et ce au détriment de l'exaltation de figures positives incarnant le Logos, de même qu'au détriment de l'exhibition de la violence physique ; comme si la quête d'un équilibre entre la raison et la passion permettait de retrouver l'essence du tragique, mais d'un tragique adapté à la sensibilité particulière du spectateur français. Ultiment, le sentiment que ce type de représentation laisse au spectateur n'est pas la crainte, mais son contraire, soit l'*admiration*, qui est une forme de *désir*. Racine montre en Pyrrhus un amant parfait (par la constance de son amour et le courage avec lequel il l'affirme) châtié sur l'autel de la mesure, de la logique et de la morale. Mais ce n'est pas là une figure qui inspire la crainte philosophique. Puisqu'il est en partie innocent, puisqu'il n'a fait que se soumettre au sentiment impérieux que lui ont inspiré les dieux, Pyrrhus apparaît à maints égards comme une victime, et sa passion, absolument inflexible, l'élève au rang de martyr, alors que le peuple grec est rabaisé à celui de bourreau. Pyrrhus, martyr de l'Amour, qui cherche à renverser l'ordre politique et moral d'une société où se perpétuent la haine et la violence : cette interprétation du personnage réconcilie la tragédie galante avec un certain idéalisme antique.

CONCLUSION

Imprègne-toi de ce spectacle, et garde-toi bien à ton tour d'émettre à l'égard des dieux une parole insolente. Ne va pas non plus te gonfler d'orgueil, si tu tires quelque avantage ou de ta force ou d'un amas de richesses. Un jour suffit pour faire monter ou descendre toutes les infortunes humaines. Les dieux aiment les sages, ils ont les méchants en horreur. (*Aj.*, 140)

Le jeu métathéâtral sur lequel s'ouvre l'*Ajax* de Sophocle donne accès à la pensée dramaturgique et poétique de Sophocle. Athéna, en présentant à Ulysse le spectacle saisissant et pitoyable de la démence de son rival, veut l'amener à prendre conscience de la fragilité de l'existence humaine et fortifier en lui les vertus fondamentales que sont la prudence, la piété et l'humilité.

Ce qui est en jeu dans cette scène est le phénomène de la *catharsis*, c'est-à-dire l'effet *idéal* de la tragédie tel que le conçoit Sophocle, en accord avec la tradition tragique grecque. La tragédie aurait ainsi une fonction préventive, et, par un processus analogique impliquant identification et réflexion, susciterait chez le spectateur la pitié, puis la crainte d'un destin semblable, pour l'inciter à la tempérance. Le dispositif du *théâtre dans le théâtre* permet à Sophocle de présenter une *pédagogie* de la *catharsis*, et de valider par l'exemple, une conception de la tragédie où la figure du spectateur est aussi essentielle que l'action représentée : il focalise l'attention sur l'action spectatrice idéale, et ce

d'autant plus efficacement que le spectateur fictif est Ulysse, figure symbolique, dans la mythologie grecque, de l'homme raisonnable.

Cette mise en scène de la *catharsis* chez Sophocle semble avoir été négligée par la critique contemporaine, alors qu'elle peut servir de point de départ à une étude de la notion chez Aristote, comme de la réception de la tragédie aux XVI^e et XVII^e siècles, telle qu'elle est informée et déterminée par le texte. La démarche développée dans la présente étude a voulu concilier justement théorie et dramaturgie en confrontant, dans un constant aller-retour, les principes de la *catharsis* formulés par Aristote et les textes de tragédies. Notre étude prend tout son sens du fait qu'elle permet d'envisager la *catharsis* à la fois comme une *notion théorique* et comme un *principe dramaturgique*.

L'*Ajax* montre que la *catharsis* est d'abord un procédé, qu'elle relève d'une *technè*, et non d'une simple théorie de l'effet du théâtre sur le spectateur, et qu'elle offre d'autre part une réponse concrète et pragmatique aux interrogations de la critique sur les implications dramaturgiques de la *catharsis*. Aussi avons-nous cherché à identifier dans la production tragique des XVI^e et XVII^e siècles ce que l'on peut appeler la *leçon* de l'*Ajax* en regard de la *catharsis*.

Nous avons d'abord inclus dans notre investigation le mystère médiéval, afin de mieux mesurer l'originalité esthétique et poétique de la tragédie telle qu'elle émerge au XVI^e siècle. Constatant que la poétique du mystère de la Passion repose sur le principe horatien de l'*utile dulci* et qu'elle marie avec dextérité l'édification religieuse et le plaisir du spectacle, nous avons pu montrer les caractéristiques du genre qui permettaient de le considérer comme une authentique dramaturgie de la *catharsis*, et ce plusieurs siècles avant l'émergence de la tragédie humaniste.

Par ailleurs, le parallèle entre mystère et tragédie humaniste met en évidence le rôle déterminant qu'a joué la tradition médiévale dans le développement de l'esthétique théâtrale, en transmettant aux premiers professionnels de la scène, à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles, une vision de la représentation comme *spectacle*. La dramaturgie humaniste, d'abord conçue comme manifestation littéraire, a aussi réévalué la fonction de la tragédie et pris en compte le plaisir du spectateur comme son premier objectif. On peut voir dans cette fusion de la poétique du mystère et de la tragédie humaniste, l'origine de la tragi-comédie baroque, qui inclut sur la scène tous les artifices dramatiques capables d'attacher et de surprendre le spectateur, tels, entre autres, l'exhibition de la cruauté envers le corps, suivant une compréhension de la scène comme *échafaud* qui ne disparaîtra, au milieu du XVII^e siècle, qu'avec l'émergence de la tragédie dite pathétique.

Le contexte politique et idéologique de la Renaissance, en suscitant l'émergence d'une censure institutionnalisée qui s'est consacrée à la formulation de *règles* entravant l'expression d'une pensée authentiquement *tragique*, a imposé à la tragédie humaniste une direction esthétique qui l'a éloignée définitivement des principes philosophiques et métaphysiques de la tragédie antique : l'optimisme et la logique se sont ainsi substitués à l'angoisse, au pessimisme et au doute, pour donner naissance à la tragédie classique.

Aussi avons-nous cherché à mesurer l'écart séparant la poétique classique de la poétique aristotélicienne, en concentrant notre attention sur les deux principes qui fonderont, au XVII^e, la tragédie, soit la *bienséance* et la *vraisemblance*. Ces principes reflètent d'abord les préoccupations morales et politiques des pouvoirs royal et religieux de la Contre-Réforme, soucieux de censurer un genre qui tendait naturellement, à la Renaissance, vers la critique des institutions. Ils ont poussé le développement de la

tragédie dans le sens de la morale triomphante, conformément à la doctrine chrétienne du *salut*, tout en véhiculant l'idéal laïque d'une possible maîtrise du monde par l'homme. La dramaturgie a ainsi intégré une forme atténuée de *catharsis*, non aristotélicienne, fondée non pas sur l'exemple frappant et pessimiste, à caractère métaphysique, du malheur d'un héros orgueilleux et renversé par le destin, mais sur le triomphe de la vertu sur le vice, motif emprunté à la comédie et adapté à la tragédie.

Sur le modèle de l'*Ajax*, les dramaturges baroques, d'abord en Angleterre, puis en France, ont mis en scène, par le biais du métathéâtre, une réflexion esthétique que nous avons interprétée comme une critique de la *catharsis*. Shakespeare et Corneille, en s'appuyant sur le dispositif scénique du *théâtre dans le théâtre*, ont réfuté l'efficacité cathartique de la tragédie, et réaffirmé le rapport dialectique essentiel entre *illusion* et *dénégation*. La scène baroque manifeste en outre la confiance qu'ont les dramaturges dans la capacité du spectateur de démêler le réel de l'illusion, et, ce faisant, libère le théâtre de l'utopie de la *catharsis* ; elle considère que la fonction de la représentation est de nourrir l'imagination, sans plus prétendre transformer le spectateur.

Cet engagement du théâtre sur la voie de l'illusion se traduit chez des auteurs classiques comme Racine, par la recherche d'une forme *anti-cathartique* de tragédie, qui redéfinirait complètement le statut du spectateur et sa relation à la représentation. Rompant avec la lecture morale de l'œuvre de Racine, nous avons pu mettre en lumière les principes d'une dramaturgie de l'*érotisme*, centrée sur la matérialisation des fantasmes amoureux et sur la production d'un plaisir d'ordre strictement sensuel, qualifiant de *pathétique* une forme de tragédie dont l'objectif premier est l'excitation des passions du spectateur.

Somme toute, l'évolution dans la tragédie de la notion de *catharsis*, du XVI^e au XVII^e siècle, illustre une ouverture progressive sur la réalité intérieure (psychologique) de l'individu, une confiance nouvelle dans son intelligence et sa capacité de jugement, et l'affirmation de la nature fondamentalement passionnelle de l'existence. L'histoire de la notion de *catharsis* offre une perspective inédite sur l'évolution du théâtre comme miroir de l'homme ; elle révèle que le texte dramatique inclut nécessairement une figure du spectateur, et qu'il est l'expression plus ou moins explicite d'une théorie de la réception.

Dans sa *Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie* (1955), Albert Camus s'interroge quant à la possibilité d'une tragédie moderne. Embrassant du regard le passé récent, il remarque : « Notre époque est tout à fait intéressante, c'est-à-dire qu'elle est tragique ». Mais du même souffle il se demande : « Avons-nous du moins, pour nous purger de nos malheurs, le théâtre de notre époque ou pouvons-nous espérer l'avoir [?] ³⁹⁷ » C'est poser indirectement la question de l'actualité de la *catharsis* dans le cadre d'un théâtre contemporain d'où la tragédie, au sens classique, c'est-à-dire *littéraire*, a été évacuée au profit de formes davantage axées sur l'expression de la *théâtralité*.

De fait, la notion de *catharsis*, réservée traditionnellement au discours sur la tragédie, occulte une partie essentielle de la réalité théâtrale, qui est l'impact de la mise en scène et du jeu de l'acteur sur la réception du théâtre. Le *plaisir théâtral*, remarque Florence Naugrette, se distingue du plaisir que peuvent susciter les autres arts mimétiques parce qu'il « engage toujours la question de l'émotion qui naît d'une représentation (du monde,

³⁹⁷ Albert Camus, « Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie » in *Théâtres, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 1701.

des idées, des êtres) produite par la personne même de l'homme-acteur³⁹⁸ ». Ce point de vue contredit l'idée selon laquelle le théâtre est un genre littéraire ou, plus précisément, un produit de l'art d'*écrire*. De fait, on a cru, à la suite d'Aristote, et cette idée n'a été contestée qu'à la fin du XVIII^e siècle par Diderot, qu'il faut absolument, au théâtre, distinguer la fable de la performance scénique. La fable tragique, dit Aristote, doit se suffire à elle-même : elle « doit être composée de telle sorte que, même sans le voir, celui qui entend raconter les faits, en frémit et en soit pris de pitié » (P, 1453b, 102). Bref, le théâtre n'est pas dans son esprit un art du *spectacle*, et même si la représentation peut susciter la crainte et la pitié, « produire cet effet par le spectacle est plus étranger à l'art et ne demande que des ressources matérielles » (P, 1453 b, 102) :

Le spectacle, bien que de nature à séduire le public, est tout ce qu'il y a d'étranger à l'art et de moins propre à la poétique ; car le pouvoir de la tragédie subsiste même sans concours ni acteurs, et en outre, pour la mise en scène, l'art de l'homme préposé aux accessoires est plus important que celui du poète. (P, 1450 b, 90).

Cette conception texto-centriste du théâtre, selon laquelle la scène est l'espace de la représentation d'un récit auquel est donné « l'achèvement de l'élocution » (P, 1455 a, 110), a été récupérée et transmise par les humanistes de la Renaissance et a servi, jusqu'au XX^e siècle, à établir la spécificité de la *mimésis* théâtrale. La *Poétique* aristotélicienne, et la notion de *catharsis* qui en constitue l'axe central, impliquent par conséquent un rapport à la représentation qui exclut l'effet « ajouté » par le spectacle. La *catharsis* aristotélicienne renvoie ainsi à une conception du théâtre propre à une culture où triomphe le *livre*, et où la réception (et la compréhension) du mythe est réduite à un processus essentiellement intellectuel et philosophique.

³⁹⁸ Florence Naugrette, *Le plaisir du spectateur de théâtre*, p. 47.

Or, l'une des caractéristiques de la dramaturgie contemporaine est précisément de *libérer* le théâtre des contraintes littéraires qui l'ont façonné depuis le XVI^e siècle, et d'attribuer au spectateur un autre statut que celui d'auditeur ou de lecteur d'une pièce écrite. Le sens des mots *témoin* ou *spectateur* a été poussé jusqu'à ses extrêmes limites, au point où certains critiques ont proposé la notion de *participant*. Cette rupture du quatrième mur et les possibilités esthétiques et dramatiques qui en découlent ont été pressenties par la dramaturgie baroque, ce que montre l'emploi du *théâtre dans le théâtre*. De fait, ce procédé complexe, qui soumet le sens du texte à la mise en scène, place le spectateur dans une position ironique et paradoxale (puisqu'il contemple son double fictif) où il se trouve forcé à occuper lui-même (par *analogie*) la scène.

Il y a donc une poétique de l'espace théâtral, que se charge d'exprimer la scénographie et qui se surajoute à la poétique du texte, pour la renforcer, la modifier, la nuancer, au point où c'est elle qui « détermine les conditions mêmes de la perception de l'ensemble du spectacle, dont elle sculpte et mesure l'espace-temps³⁹⁹ ». La scénographie joue par conséquent un rôle déterminant dans la *catharsis*, dans la mesure où elle influence la réception de la fable et parvient à en catalyser l'effet. La capacité du spectacle à susciter des affects indépendamment du texte peut permettre de formuler l'hypothèse que la *catharsis* puisse être provoquée par le seul spectacle, c'est-à-dire par les seules ressources de la mise en scène et du jeu des acteurs.

Cette révolution, qui est celle de la mise en scène, a été pressentie par Diderot au XVIII^e siècle, quand il a montré, à travers la notion de *pantomime*, que le *jeu* de l'acteur constitue un langage en soi, dont le pouvoir expressif est aussi grand que celui du

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 164-165.

discours.⁴⁰⁰ Suivant ce point de vue, la violence des passions, par exemple, ne peut être exprimée qu'à travers le rythme naturel que donne au discours la discontinuité, l'ellipse, l'onomatopée, l'exclamation, bref tout les signes physiques de l'agitation, de la douleur ou des autres passions fondamentales.⁴⁰¹ Ainsi certaines actions violentes, certains moments paroxysmiques d'une pièce dépasseraient-ils les *mots* pour entrer dans la sphère du symbole ou de l'image pure, où le langage du corps peut seul exprimer la profondeur ou l'absolu des sentiments.

En cela, le théâtre cruel contemporain prouve par l'extrême la justesse du constat fait au XIX^e siècle par Zola, qui voit dans la détérioration progressive du classicisme la marque de « la grande évolution naturaliste » qui, remontant au XV^e siècle (et dont on verrait les premiers signes dans le mystère de la *Passion*), « porte tout entière sur la substitution lente de l'homme physiologique à l'homme métaphysique⁴⁰² ». Si le théâtre contemporain n'a pas de prétentions naturalistes, son objet est cependant cet homme physiologique dont parle Zola, mais réduit absolument à son corps, à sa chair. Le XXI^e siècle n'échapperait donc pas au mouvement qui, depuis le Moyen Âge, pousse les arts de

⁴⁰⁰ « J'ai dit que la pantomime est une portion du drame ; que l'auteur s'en doit occuper sérieusement ; que si elle ne lui est pas familière et présente, il ne saura ni commencer, ni conduire, ni terminer sa scène avec quelque vérité ; et que le geste doit s'écrire souvent à la place du discours. J'ajoute qu'il y a des scènes entières où il est infiniment plus naturel aux personnages de se mouvoir que de parler [...]. » Diderot, *De la Poésie dramatique*, p. 269.

⁴⁰¹ « Qu'est-ce qui nous affecte le plus dans le spectacle de l'homme animé de quelque grande passion ? Sont-ce ses discours ? Quelquefois. Mais ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents. La violence du sentiment coupant la respiration et portant le trouble dans l'esprit, les syllabes des mots se séparent, l'homme passe d'une idée à une autre ; il commence une multitude de discours ; il n'en finit aucun ; et, à l'exception de quelques sentiments qu'il rend dans le premier accès et auxquels il revient sans cesse, le reste n'est qu'une suite de bruits faibles et confus, de sons expirants, d'accents étouffés que l'acteur connaît mieux que le poète. » Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, in *Œuvres esthétiques de Diderot*, Paris, Garnier Frères, 1968 [1757] p. 102.

⁴⁰² É. Zola, *Le Naturalisme au théâtre ; les théories et les exemples*, Paris, Eugène Fasquelle Éditeur, coll. « Bibliothèque-Charpentier », 1912, [1881], p. 108.

la représentation dans le sens d'une illusion toujours plus frappante, au point où le texte apparaît désormais accessoire, l'image suffisant à susciter la *catharsis*.

La dramaturgie de la cruauté, soutient Biet, relance « la grande querelle entre les partisans du texte et les partisans de la performance⁴⁰³ », le cœur du problème étant que l'exhibition du corps des acteurs ne serait pas compatible avec le développement d'un *discours* et donc avec la création d'un théâtre *utile*.

Dans *Le Théâtre et son double*, Artaud affirme que tout le théâtre occidental est à rejeter en bloc parce qu'en tant que lieu de la mise en scène du texte, il s'enferme dans les bornes étroites de l'actualité, et se limite à l'analyse de conflits sociaux, moraux ou psychologiques, alors que sa vraie nature est *magique* : le langage du théâtre, affirme-t-il, est « plastique et physique », c'est-à-dire qu'il consiste à « faire venir au jour par des gestes actifs cette part de vérité enfouie sous les formes ». Il s'agit donc de reconsidérer le théâtre sous l'angle de la religion et de la métaphysique, afin de le « réconcilier avec l'univers⁴⁰⁴ ». Or, si Artaud formule du même souffle « l'idée d'une pièce faite de la scène directement⁴⁰⁵ », cette révolution scénique qu'il prophétise ne signifie pas que le théâtre doive renoncer à être utile. Au contraire, il cherche à lui redonner sa fonction orgiaque primitive : parce que la représentation cruelle constitue « un formidable appel de forces qui ramènent l'esprit par l'exemple à la source de ses conflits », il « pousse à une sorte de révolte virtuelle et qui d'ailleurs ne peut avoir tout son prix que si elle demeure virtuelle, impose aux collectivités rassemblées une attitude héroïque et difficile⁴⁰⁶ ».

⁴⁰³ Biet, *op. cit.*, p. V.

⁴⁰⁴ A. Artaud, *op. cit.*, p. 108-109.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 41-43.

Suivant Artaud, il faut considérer le théâtre cruel comme un moyen de libérer l'inconscient de la violence accumulée au fil de l'existence et qui forme « un gigantesque abcès, tant moral que social⁴⁰⁷ » qu'il importe de vider collectivement pour regagner une forme d'équilibre et de sérénité. Cette interprétation radicale de la *catharsis*, qui récupère et approfondit la métaphore médicale originelle à travers le thème de la *peste*, s'appuie sur le principe que la nature troublante, voire répugnante des images cruelles, ne serait que le reflet de l'angoisse humaine devant la cruauté fondamentale de la vie elle-même. Aussi la *catharsis*, et plus largement l'expérience théâtrale, ne peut-elle être réduite à sa dimension individuelle (comme dans le théâtre classique), mais doit déboucher sur la transformation de toute la collectivité. La *catharsis* serait ainsi un processus orgiaque, agissant sur l'âme elle-même, mais qui ne s'ouvrirait pas, comme chez Aristote et Sophocle, sur une meilleure intelligence du monde et sur une éthique nouvelle, mais sur une *mystique* qui coïnciderait avec la réconciliation de l'homme avec l'univers.⁴⁰⁸ En somme, le théâtre qu'Artaud appelle de ses vœux est celui qui parviendrait à réaliser la fusion, sur la scène, entre le réel et l'illusion, au point où, l'effet de la dénegation étant annulé, le spectateur serait amené à vivre l'expérience définitive (parce que suscitant un bouleversement irrémédiable) de la rencontre avec le Chaos. Mais on se convainc aisément de la nature utopique de cette purification collective à laquelle rêvait Artaud, dans la mesure où elle implique un public homogène et *absolument* investi dans l'expérience totale que suppose le théâtre cruel, alors que les circonstances matérielles du théâtre contemporain rappellent avec ostentation les frontières entre le réel et la fiction, et

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 108.

induisent une participation relative et volontaire du spectateur, lequel est peu enclin à vivre au théâtre des expériences traumatiques.

Le discours critique qui s'est tenu dans les journaux français en réaction à certains spectacles du festival d'Avignon de 2005, qui s'inscrivent dans une nouvelle dramaturgie de la cruauté, confirme, par exemple, l'efficacité cathartique de l'image violente. Suivant certains journalistes du *Monde*, du *Figaro* ou de *Politis*, « le théâtre contemporain est devenu sanglant, cruel et s'adonne aux performances les plus terribles [...], on a vu dans la cité des Papes des flots de sang, des humeurs sur les scènes, du rouge et du noir. Partout⁴⁰⁹ ». Le *corps* est l'objet central de ce théâtre où l'action repose sur l'évolution ou la détérioration *physique* des personnages ; c'est le destin du corps, et non plus celui de l'âme, qui constitue l'essentiel de la représentation. Cette tendance dramaturgique confirme notre point de vue selon lequel le théâtre a évolué, depuis le XVI^e siècle, dans le sens d'une intégration progressive de l'individu sur la scène, de l'exaltation de la passion au XVII^e siècle jusqu'à l'exhibition du corps, sans autre justification que le plaisir esthétique de contempler l'interdit (alors que la tragédie baroque tentait de justifier l'image par le discours moral). En regard du théâtre cruel contemporain, il faut s'autoriser, croyons-nous, l'hypothèse de la *gratuité* de l'image violente : pourquoi ne pas avouer qu'on puisse la goûter en elle-même, parce qu'en niant l'autre elle affirme et confirme, dirait Freud, l'état de bien-être et de sécurité du spectateur ? Il semble illogique de chercher hors des discours, hors du langage, dans le *pathos* directement suscité par l'image, l'appel au jugement raisonné du spectateur, qui ne peut à la fois intégrer l'angoisse que crée en lui l'image morbide et violente, et réfléchir posément sur les tenants et aboutissants politiques de cette violence. Aussi certains critiques

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. V.

contemporains ont-ils voulu montrer que le théâtre, en empruntant la voie du cruel et du sanglant, s'engageait dans un cul-de-sac esthétique :

C'est un autre signe des temps : la volonté de témoigner en direct, sur le vif. Au risque de tomber dans le piège d'un propos qui n'a d'autre objet que lui-même, laissant le spectateur sous le choc, mais passif, face à un spectacle asséné, sans respiration ni ouverture à la réflexion.⁴¹⁰

On connaît les préventions de Brecht contre la *mimésis* et plus précisément contre le théâtre d'*illusion*. Selon lui, toute forme de théâtre qui cherche à susciter « toutes sortes d'états passionnels⁴¹¹ », serait-ce par le biais de l'identification au personnage ou de l'orgasme, a comme effet pervers d'entretenir chez le spectateur une vision déformée et fantasmatique de l'existence, détachée des enjeux de l'existence sociale. Or, dans un monde où l'actualité est marquée par des problèmes politiques et sociaux aussi importants que concrets, le théâtre devrait plutôt jouer le rôle de révélateur du réel, et inciter à la réflexion et à l'action citoyenne.⁴¹² Dans cette perspective de rupture de l'illusion collective, « le spectateur ne doit pas vivre ce que vivent les personnages, mais mettre ceux-ci en question » ; aussi le théâtre véritablement utile doit-il « s'adresser moins à l'affectivité du spectateur qu'à sa raison⁴¹³ ». Suivant l'objectif esthétique de la *dénégation totale*, il formule le principe de la *distanciation* : pour « neutraliser la tendance du public à se jeter dans [l']illusion »,

il faut débarrasser la salle et la scène de toute « magie » et n'y susciter aucun « champ hypnotique ». On s'abst[ie]ndra donc absolument de créer sur le plateau une atmosphère particulière [...] (celle d'une chambre le soir ou d'une rue en automne) ou de susciter certains états d'âme par une diction appropriée ; on ne cherch[e] plus ni à « chauffer » le public par le déchaînement de

⁴¹⁰ B. Salino, *Le Monde*, 15 juillet 2005, citée dans Biet, *op. cit.*, p. 5.

⁴¹¹ B. Brecht, *Écrits sur le théâtre*, vol. I, Paris, L'Arche, 1972, p. 218.

⁴¹² *Ibid.*, p. 356.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 131-132.

tempéraments dramatiques, ni à l'« envoûter » par un jeu tout en nerfs tendus ; bref, on n'entrepr[end] plus de le mettre en transe ou de lui donner l'illusion d'assister à un processus naturel, qui n'aurait pas été répété.⁴¹⁴

Cet *effet de distanciation* doit résulter avant tout du jeu du comédien, lequel « doit [...] mettre entre lui et les événements et comportements du présent [...] cette distance que l'historien prend devant les événements et comportements du passé⁴¹⁵ ». Le théâtre, ainsi conçu, n'est pas le lieu d'une expérience passionnelle qui amènerait le spectateur, par le biais d'une identification au corps du comédien, au plus près de ses fantasmes. Au contraire, sa fonction est de « traite[r] de choses qui doivent fortement intéresser les philosophes : la conduite des hommes, leurs manières de voir et les conséquences de leurs actions⁴¹⁶ ». (248) Le théâtre *anti-aristotélicien* que définit Brecht se veut utile dans la mesure où il constitue un appel à l'intelligence du réel et à la volonté de transformer le monde, ce qui implique la présence d'un discours qui soit porteur de sens. Ainsi Brecht est-il moins éloigné d'Aristote qu'il le prétend, dans la mesure où son théâtre débouche en principe, comme sous l'effet d'une *catharsis*, sur une éthique nouvelle conforme à la vertu, mais une vertu non plus *morale*, c'est-à-dire individuelle, mais *politique*, c'est-à-dire collective.

Paradoxalement, malgré leur volonté affichée de dénoncer la violence individuelle et collective qui agite le monde, les artisans du théâtre cruel contemporain ne seraient parvenu qu'à *violenter* le spectateur, alors qu'il a été établi, à la suite de Brecht, que « le spectateur moderne [...] ne souhaitait pas être tenu en tutelle ni violenté ; qu'il voulait

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 330-331.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 336

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 248.

qu'on lui présentât tout simplement un matériau humain qu'il aurait lui-même à ordonner⁴¹⁷ ». Il y aurait donc une sorte de complaisance esthétique dans ces manifestations spectaculaires où la *bienséance* est absolument niée en faveur d'un effet-choc qui, refusant au spectateur la satisfaction intellectuelle d'une représentation fondée sur le discours, et mettant à distance une réalité problématisée, se définit comme « la gratuité immédiate qui pousse à des actes inutiles et sans profit pour l'actualité⁴¹⁸ ». C'est justement cette *gratuité* du théâtre qui trouble la critique contemporaine.

Il ne faut donc pas réduire le débat, comme le fait Biet, à une simple opposition entre les partisans du texte et les partisans de la performance. Si les spectacles cruels du festival d'Avignon ont suscité les réactions de la critique, c'est qu'ils posent clairement la question de la relation entre le spectateur et le spectacle, et qu'ils remettent en cause la fonction du théâtre dans la Cité. La véritable opposition, antérieure au texte et à la représentation, repose sur la question de l'influence du théâtre sur la perception et la compréhension du réel, laquelle engage sa *moralité*.

L'effet paradoxal de ces représentations, avance la critique, est de nier la sensibilité du spectateur, ou plutôt de l'exciter jusqu'à l'excès (jusqu'à l'horreur) ce qui coïncide avec le malaise exprimé par le public, qui a pu se sentir agressé par les images du mal qui lui étaient imposées. Or, aucun des dramaturges de la nouvelle école esthétique n'a cherché à *justifier* son théâtre par un discours réactivant, sous une forme ou une autre, la notion de *catharsis* ; et l'« on s'est donc alarmé de voir que les arts du spectacle n'envisagent pas, ou plus, de transformer l'angoisse en espérance, la vengeance en harmonie et la mort en résurrection, mais qu'ils sont là pour représenter le mal, le doute,

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 218.

⁴¹⁸ A. Artaud, *op. cit.*, p. 34.

la souffrance et donner à endurer le malaise.⁴¹⁹ » Ce genre de spectacle pose donc à nouveau la question du sens et de la fonction de la représentation, comme le théâtre grec à l'époque de Platon ou encore le théâtre cruel à l'époque baroque.

Aussi la question soulevée par Platon dans la *République* demeure-t-elle d'actualité : dans une société lucide et moralement responsable, peut-on et surtout doit-on censurer les arts de la représentation ? Dans la *République*, Platon affirme qu'il est préjudiciable à la Cité de laisser les poètes déterminer ce qui est représenté au théâtre, puisqu'ils n'ont pas en vue l'instruction mais plutôt le divertissement (ou d'autres motifs non didactiques). Pourquoi, demande-t-il, les laissons-nous présenter une image mensongère du monde et des dieux, où dominant la violence, la haine, l'impiété et la perversion, sachant l'influence que la *mimésis* exerce sur l'esprit du spectateur ? Tous les platoniciens, de saint Augustin à Bossuet en passant par Pascal, ont repris ce discours où le théâtre est accusé de déformer la réalité et de donner à l'illusion une apparence à la fois frappante et délectable, au point de susciter le désir de l'action perverse. La question de la censure⁴²⁰ est donc centrale dans la pensée platonicienne, parce qu'elle peut seule garantir la moralité et partant l'utilité de l'objet représenté. Pour Platon, la seule forme convenable de spectacle est celle où « des exemples de fermeté à toute épreuve nous sont donnés, en paroles ou en actes, par des hommes illustres » (*Rép.*, 142). L'admiration de la vertu et le dégoût du vice⁴²¹ (ce que les héritiers du platonisme, jusqu'à Diderot, nommeront

⁴¹⁹ Biet, *op. cit.*, p. VI.

⁴²⁰ « Je disais donc précisément qu'il nous fallait décider si nous permettrions aux poètes de composer des récits purement imitatifs, ou d'imiter telle chose et non telle autre, et lesquelles de part et d'autre, ou si nous leur interdissions l'imitation. Je devine, dit-il, que tu examineras si nous devons admettre ou non la tragédie et la comédie dans notre cité. » Platon, *Rép.*, 394 b-395 b, p. 146.

⁴²¹ « Pour notre compte, visant à l'utilité, nous aurons recours au poète et au conteur plus austère et moins agréable qui imitera pour nous le ton de l'honnête homme et se conformera, dans son langage, aux règles que nous avons établies dès le début, lorsque nous entreprenions l'éducation de nos guerriers. » *Rép.*, 397 b-399 a, p. 149-150.

l'honnêteté), est le seul effet que doit produire la *mimésis*, et en cela Corneille se montre d'accord avec Platon. Mais de toute évidence, la dramaturgie contemporaine cherche à se situer au-delà du débat sur l'utilité du théâtre, bien que ses créations réactualisent la notion de *catharsis*.

Or, réactualiser la notion de *catharsis* au théâtre, c'est participer d'une interrogation sur la fonction du théâtre de demain. C'est reconsidérer le pouvoir dramatique du discours, chercher à réactiver le lien fondamental qui unit le théâtre et le monde, et revaloriser ce faisant son rôle traditionnel de transmission et de critique du mythe, avec tout ce que cela implique d'émotion et de cognition. Mais par-dessus tout, la notion de *catharsis* oblige à considérer le spectateur non plus *devant* le théâtre (comme s'il y avait dichotomie entre lui et le spectacle, devenu autonome et comme autosuffisant), mais au centre même du théâtre, soit *dans* la pièce, écrite ou non.

En somme, la notion de *catharsis*, aussi archaïque soit-elle, apparaît comme la réponse aux angoisses de certains critiques devant le déclin manifeste du théâtre dans notre civilisation. Elle force à considérer la représentation en fonction de son utilité sociale : à l'heure du cinéma populaire et de la télé-réalité, qui ont pris le parti de la *gratuité*, il s'agit d'abord de chercher à rétablir l'équilibre rompu entre le dramatique et le théâtral, à l'instar de Bernard Dort qui, s'il « dénonce le texto-centrisme pour affirmer l'autonomie de la représentation, [...] refuse catégoriquement de céder au mythe 'moderne' d'une théâtralité incompatible avec l'existence du texte⁴²² ». Les expérimentations dramaturgiques du XX^e siècle ont fait la preuve que le théâtre ne dépend pas du texte pour exister ; mais elles ont aussi démontré que le texte, loin d'être

⁴²² Sarrazac, *op. cit.*, p. 66.

étranger au *vrai* théâtre, en est au contraire une partie essentielle, voire *sine qua non* – parce qu’il est porteur du *sens* de la représentation. Or, lorsque le théâtre peut se passer du sens que le discours donne à l’image, c’est qu’il expose le récit de manière obvie (comme dans le cirque et le mime) ou que ses créateurs jugent que le sens n’est pas une donnée essentielle à la représentation. Dans ce dernier cas, c’est projeter sur la scène un nihilisme incompatible avec le *plaisir utile* que le public est en droit d’attendre du théâtre. Il est plus juste de penser que l’*effet propre* du théâtre repose moins sur le spectacle ou la mise en scène, éléments non spécifiques à l’art dramatique, que sur le *langage dramatisé*, ou, pour dire autrement, sur le réel transformé et mythifié par l’alchimie du langage dramatique : le théâtre se distingue fondamentalement des arts proprement littéraires du fait que, reposant sur l’image concrète et vivante, il constitue un véhicule du discours et de la pensée (et donc un outil pédagogique) d’une incomparable efficacité.

Bibliographie

Pièces de théâtre et autres œuvres de fiction

CORNEILLE, Pierre, *Théâtre de Corneille*, Tomes I, II, III, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1965.

DESFONTAINES, Nicolas Mary sieur, *Tragédies hagiographiques. Le Martyre de saint Eustache, L'Illustre Olympie, L'Illustre Comédien*, Textes établis et présentés par Claude Bourqui et Simone de Reyff, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1994, 642 p.

ESCHYLE, *Orestie*, in *Tragédies complètes*, Traduction de Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres/ Gallimard, coll. « Folio classique », 1982, p. 247-418.

HOMÈRE, *L'Iliade*, Traduction par Frédéric Mugler, Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 1995, 523 p.

KYD, Thomas, *The Spanish Tragedy*, J. R. Mulryne (éd), London / A & C Bleck, New York / W W Norton, coll. « The New Mermaids », 1989, 137 p.

La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX, Première Série, 5 vol., (1550-1575), Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, coll. « Théâtre français de la Renaissance », 1986.

MARSTON, John, *Antonio's Revenge*, W. Reavley Gair (éd.), Manchester, UP, 1978, 174 p.

RACINE, Jean, *Œuvres complètes, I, Théâtre-Poésie*, Paris, Gallimard / NRF, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, 1801 p.

SHAKESPEARE, William, *La Tragique Histoire d'Hamlet, prince de Danemark*, traduction par Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, Édition bilingue présentée par Gisèle Venet, coll. « Folio / Théâtre », 2004, 407 p.

SOPHOCLE, *Tragédies complètes*, Traduction de Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres/Gallimard, coll. « Folio Classique », 1973, 435 p.

Théâtre du XVII^e siècle, Textes choisis, établis et annotés par Jacques Schérer, Gallimard / NRF, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, 3 vol.

Théorie et critique du théâtre

BAILBÉ, Jacques, « Quelques aspects du pathétique dans *Les Juives* de Robert Garnier », in *Actes du colloque Renaissance-Classicisme du Maine*, Paris, Nizet, p. 57-75.

BEAUDIN, Jean-Dominique, « La monstruosité et l'horreur tragique dans l'*Hippolyte* de Robert Garnier (1573) », *Littératures*, n° 43, automne 2000, p. 47-57.

BENNETT, Susan, *Theatre audiences: A theory of production and reception*, London/New York, Routledge, 1997, 248 p.

BORIE, Monique, *Le Fantôme ou Le Théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud/Académie expérimentale des théâtres, Série « Le temps du théâtre », 1997, 301 p.

BRECHT, Bertolt, *Sur le réalisme*, précédé de *Art et politique, Considérations sur les arts plastiques*, in *Écrits sur la littérature 2*, Paris, L'Arche, coll. « Travaux », n° 8, 1970, 182 p.

BURON, Emmanuel, « La Renaissance de la tragédie ou le spectacle de la parole. Vue et parole dans les tragédies d'Estienne Jodelle », in *L'Inscription du regard. Moyen Âge-Renaissance*, ENS-Édition-Fontenay/Saint-Cloud, 1995, p. 127-168.

CARLSON, Marvin, *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1993, 553 p.

CHARPENTIER, Françoise, « Le romanesque et la contamination des formes au théâtre », in *L'Automne de la Renaissance. 1560-1630*, Paris, Vrin, 1981, p. 231-241.

CHARPENTIER, Françoise, « Invention d'une dramaturgie : Jodelle, La Péruse », *Littératures*, n° 22, printemps 1990, p. 7-22.

CHARPENTIER, Françoise, « L'Art de la tragédie de Jean de La Taille et la doctrine classique », in *Études sur Étienne Dolet, le théâtre au XVI^e siècle, le Forez, le Lyonnais et l'histoire du livre publiées à la mémoire de Claude Longeon*, Genève, Droz, 1993, p. 151-160.

CHARPENTIER, Françoise, « Vers la tragédie d'action : le *Saül le furieux* de Jean de La Taille », in *Le théâtre biblique de Jean de La Taille. Études sur « Saül le furieux », « De l'art de la tragédie », « La Famine ou Les Gabéonites »*, Paris, Champion, 1998, p. 155-166.

- CHOCHEYRAS, Jacques, 'La tragédie politique d'actualité sous les règnes de Henri III et Henri IV », in *Études sur Étienne Dolet, le théâtre au XVI^e siècle, le Forez, le Lyonnais et l'histoire du livre publiées à la mémoire de Claude Longeon*, Genève, Droz, 1993, p. 161-173.
- DANAN, Joseph, *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Éditions Médiannes, Coll. « Villégiatures », 1995, 397 p.
- DORT, Bernard, *Théâtres. Essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, 219 p.
- DORT, Bernard, *La Représentation émancipée*, Coll. « Le Temps du théâtre », Arles, Actes Sud, 1988, 185 p.
- DOVER WILSON, John, *Pour comprendre Hamlet. Enquête à Elsenour*, Traduction Dominique Goy-Blanquet, Paris, Seuil, 1988, 359 p.
- ELLING, Marinus, « Théories dramatiques sur la présence du spectateur », in *Dramaturgie et collaboration des arts au théâtre*, Firenze, Leo S. Olschki, 1993, p. 191-202.
- FANLO, Jean-Raymond, « Sentiment du tragique et piété pénitentielle dans *Les Juifves* » in *Les Tragédies de Jean de La Taille, Cahiers Textuels*, n° 18, 1998, p. 75-86.
- FEDERICI, Carla, *Réalisme et dramaturgie. Étude de quatre écrivains : Garnier, Hardy, Rotrou, Corneille*, Paris, Nizet, 1974.
- FORESTIER, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Librairie Droz, Coll. « Titre courant », n° 3, 1996, 385 p.
- FORESTIER, Georges, *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, Paris, Sedes, Coll. « Les Livres et les Hommes », 1998, 136 p.
- FORESTIER, Georges, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, P.U.F. Coll. « Perspectives littéraires », 2003, 343 p.
- FORSYTH, Elliot, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille. Le thème de la vengeance*, Paris, Champion, 1994 [1962].
- FRAPPIER, Louise, « La topique de la fureur dans la tragédie française du XVI^e siècle », *Études françaises*, vol. 36, n° 1, 2000, p. 29-47.
- GOLOPENTIA, Sanda (dir.), *Les propos spectacle. Études de pragmatique théâtrale*, New York, etc., Peter Lang Publishing, coll. Studies in Humanities, vol. 20, 1996, 255 p.

- HELBO, André et al., *Sémiologie de la représentation. Théâtre, télévision, bande dessinée*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Creusets », 1975, 195 p.
- JAUSS, Hans Robert, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, Trad. Michael Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. « Theory and History of Literature », Volume 3, 1982, 357 p.
- JOUKOVSKI, Françoise, « Le tragique dans la *Cléopâtre captive* », in *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas*, T. 1 : *Moyen Âge-XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 347-360.
- JUNG, Ursula, *L'énonciation au théâtre. Une approche pragmatique de l'autotexte théâtral*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Forum modernes Theater », vol. 13, 1994, 374 p.
- KONINGSON, Elie, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, CNRS, 1975, 329 p.
- LEBLANC, Paulette, *Les Écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Nizet, 1972, 197 p.
- LE HIR, Yves, *Les Dramas bibliques de 1541 à 1600. Études de langue, de style et de versification*, Grenoble, P.U.G., 1974, 153 p.
- MAZOUER, Charles, « Les mythes antiques dans la tragédie française du XVI^e siècle », in *L'Imaginaire du changement en France au XVI^e siècle*, Presse Universitaires de Bordeaux, 1984, p. 131-161.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du Spectacle », 1998, 265 p.
- MILLET, Olivier, *De l'erreur au péché : la culpabilité dans la tragédie humaniste du XVI^e siècle*, Travaux de littérature, VIII, 1995, p. 57-73.
- MOURAD, François, « La dramaturgie d'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze », *Orbis litterarum*, 1992, p. 81-94.
- NAUGRETTE, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Nathan/HER, coll. « Fac./Arts du spectacle », 2000, 250 p.
- NAUGRETTE, Florence, *Le plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-sous-Bois, Bréal, coll. « Le plaisir partagé », 2002, 192 p.
- PAVIS, Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène 3*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2000, 475 p.

- REISS, T. J., *Toward Dramatic Illusion : Theatrical Technique and Meaning from Hardy to Horace*, New Haven/London, Yale University Press, coll. « Yale Romanic Studies », Second Series, 22, 1971, 212 p.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert*, in *Œuvres complètes de J. J. Rousseau*, Tome II, Paris, Dalibon, 1825 [1776], p. 3-220.
- RUNNALS, Graham A., « Le personnage dans les mystères à la fin du Moyen Âge et au XVI^e siècle : stéréotypes et originalités », *R.H.R.*, n^o 44, juin 1997, pp. 11-26.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Critique du théâtre : De l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2000, 166 p.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Éditions Médiannes, coll. « Villégiatures », 1995, 359 p.
- SCHERER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1976, 488 p.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, coll. « Classiques du peuple : 'critique' », 1978, 316 p.
- UBERSFELD, Anne, *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, Éditions sociales, 1981, 352 p.
- UBERSFELD, Anne, *Le Théâtre et la cité : de Corneille à Kantor*, Bruxelles, Éditions AISS-IASPA, Coll. de l'Association internationale pour la Sémiologie du spectacle, 1991, 216 p.
- VERNET, Max, « 'L'Histoire tragique au service du Prince'. Un sens politique de la trilogie de Des Masures », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 1981, p. 146-161.
- WULBERN, Julian H., *Brecht and Ionesco, Commitment in Context*, Urbana/Chicago/London, University of Illinois Press, 1971, 250 p.

Sur la théorie des genres

- BABY, Hélène, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, Coll. « Bibliothèque de l'âge classique », 2001, 306 p.
- BRERETON, Geoffrey, *Principles of Tragedy, A rational Examination of the Tragic Concept in Life and Literature*, London, Routledge / Kegan Paul, 1968, 285 p.
- MACNEILE DIXON, W., *Tragedy*, London, Edward Arnold & Co., 1929, 228 p.

RUNNALLS, Graham, A., « L'évolution des mystères français : du geste à la parole ? », in *Études sur les mystères. Un recueil de 22 études sur les mystères français, suivi d'un répertoire du théâtre religieux français du Moyen Âge et d'une bibliographie*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion-Varia », 14, 1998, p. 35-49. [*Théâtre Ballet Opéra I*, 1995, p. 11-23.]

Histoire du théâtre

AUBAILLY, Jean-Claude, « L'Image du prince dans le théâtre de Gringore », in *Le Pouvoir monarchique et ses supports idéologiques aux XIV^e-XVII^e siècles*, Publications de la Sorbonne nouvelle, 1990, p. 175-183.

BECK, Jonathan, *Théâtre et propagande aux débuts de la Réforme. Six pièces du Recueil La Vallière*, Genève/Paris, Éditions Slatkine, 1986, 270 p.

BORDIER, Jean-Pierre, *Le Jeu de la Passion. Le message chrétien et le théâtre français (XIII^e-XVI^e siècle)*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque du XV^e siècle », LVIII, 1998, 863 p.

FLUCHÈRE, Henri, *Shakespeare, dramaturge élisabéthain*, Paris, Gallimard / NRF, 1966, coll. « Idées », 383 p.

HALLAYS-DABOT, Victor, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, E. Dentu, 1862, 340 p.

HERR, Mireille, *Les Tragédies bibliques au XVIII^e siècle*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1988, 268 p.

LANSON, Gustave, « Études sur les origines de la tragédie classique en France. Comment s'est opéré la substitution de la tragédie aux mystères et moralités », *R.H.L.F.* 1903, p. 171-231 et 413-436.

LEBÈGUE, Raymond, *La Tragédie française de la Renaissance*, Bruxelles, Office de Publicité, S.A., coll. « Lebègue et Nationale », 4^{ème} Série, N° 46, 1954, 120 p.

LEBÈGUE, Raymond, *La Tragédie religieuse en France. Les débuts (1514-1573)*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, Coll. « Bibliothèque littéraire de la Renaissance », Nouvelle Série, Tome XVII, 1929, 555 p.

LEBÈGUE, Raymond, « L'évolution du théâtre religieux en France des origines à Claudel », *Droit et Liberté*, 1^{er} avril 1952, III, 2, p. 12-20.

LEBÈGUE, Raymond, « Théâtre et politique en France au XVI^e siècle », in *Culture et politique en France à l'époque de l'humanisme et de la Renaissance*, Turin, Adademia delle scienze, 1974, p. 427-437.

- LEBÈGUE, Raymond, « Du mystère à la tragédie », in *Mélanges à la mémoire de Franco Simone, 4 : Tradition et originalité dans la création littéraire*, Genève, Slatkine, 1983, p. 103-109.
- LONGEON, « L'image du prince dans le théâtre protestant de langue française du XVI^e siècle », *Travaux de linguistique et de littérature*, XXII, 2, 1984, p. 247-256.
- LORIAN, Alexandre, « Les protagonistes dans la tragédie biblique de la Renaissance », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, 1994, no 12/2, p. 197-208.
- MAZOUER, Charles, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires & Références », 7, 2002, 493 p.
- STREET, J. S., *French sacred drama from Bèze to Corneille : Dramatic forms and their puposes in the early modern theatre*, Cambridge, C.U.P., 1983, 344 p.
- Sur la catharsis, l'effet et/ou la fonction du théâtre*
- BERNAYS, Jacob, « Aristotle on the Effect of Tragedy », in Jonathan Barnes, Malcolm Schofield et Richard Sorabji (éditeurs), *Articles on Aristotle*, Psychology and Aesthetics, n° 4, London, Duckworth, 1979, p. 154-165.
- JANKO, Richard, « From Catharsis to the Aristotelian Mean », in Amélie Oksenberg Rorty (éd.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 341-358.
- LEAR, Jonathan, « Katharsis », in Amélie Oksenberg Rorty (éd.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 315-340.
- LOTVIN BIRNEY, Alice, *Satiric Catharsis in Shakespeare. A Theory of Dramatic Structure*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1973, 158 p.
- NIČEV, Alexandre, *L'énigme de la catharsis tragique dans Aristote*, Sofia, Éditions de l'Académie bulgare des sciences, 1970, 252 p.
- NICHOLS, Micheal P. et Melvin ZAX, *Catharsis in Psychotherapy*, New York, Gardner Press, 1977, 258 p.
- SAYRE, Shay et KING, Cynthia, *Entertainment & Society. Audiences, Trends, and Impacts*, Thousand Oaks/London/New Delhi, Sage Publications, 2003.
- SIFAKIS, G. M., *Aristotle on the Function of Tragic Poetry*, Herakleion, Crete University Press, Series : « Literary Theory and Criticism », 2001, 195 p.

Traductions, commentaires et études de la Poétique d'Aristote

ARISTOTE, *Poétique* (trad. Jean Hardy), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996, 165 p.

ARISTOTE, *Poetics* (traduction et notes par Gerald F. Else), Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1967, 124 p.

ARISTOTE, *Poetics* (édité et traduit par Stephen Halliwell), dans *Aristotle Poetics, Longinus On the Sublime, Demetrius On Style*, London & Cambridge, Harvard University Press, « The Loeb Classical Library », Aristotle XXIII, LCL 199, 1995, p. 1-141.

BUTCHER, S. H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a Critical Text and Translation of the Poetics*, Dover, Dover Publications Inc., 1951 (1^{ère} 1894), 421 p.

COOPER, Lane, *Aristotle on the Art of Poetry*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1947 [1913], 100 p.

COOPER, Lane, *The Poetics of Aristotle, its meaning and influence*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1956 [1923], 157 p.

EDEN, Kathy, *Poetic and Legal Fiction in the Aristotelian Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1986, 198 p.

GOLDEN, Leon, *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, Atlanta, Scholars Press, American Philological Association : American Classical Studies, n° 29, 1992, 115 p.

JAVITCH, Daniel, « On the Rise of the Genre-specific Poetics in the Sixteenth Century », dans Øivind Andersen & Jon Haarberg (éditeurs), *Making Sense of Aristotle, Essays in Poetics*, London, Gerald Duckworth & Co., 2001, 230 p.

JAVITCH, Daniel, « The Emergence of Poetic Genre Theory in the Sixteenth Century », dans *Modern Language Quarterly*, Washington, University of Washington, vol. 59, n° 2, June 1998, p. 139-169.

LUCAS, F. L., *Tragedy, Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics*, London, The Hogarth Press, 1966 (1^{ère} : 1927), 188 p.

MARCOTTE, Paul J., *Notes towards an understanding of Aristotle's Poetics*, Ottawa, The Runge Press Limited, 1963, 88 p.

REES, B. R., *Aristotle's Theory and Milton's Practice : Samson Agonistes, An inaugural lecture delivered in the University of Birmingham on the 4th November 1971*, Birmingham, University of Birmingham, 1972, 25 p.

RORTY, Amélie Oksenberg (sous la direction de), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1992, 435 p.

TIGERSTEDT, E. N., « Observations on the Reception of the Aristotelian *Poetics* in the Latin West », dans *Studies in the Renaissance*, New York, The Renaissance Society of America, Vol. XV, 1968, p. 7-24.

Ouvrages de philosophie

ARISTOTE, *Politique* (traduit par Jean Aubonnet), Paris, Les Belles Lettres, coll. Tel, 1986-93, 377 p.

ARISTOTE, *Rhétorique*, (traduit par Médéric Dufour), Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », Collection des Universités de France, 1932.

PLATON, *La République* (traduit par Robert Baccou), Paris, GF-Gallimard, 1966, 510 p.

PLATON, *Le Sophiste*, traduction de Nestor-Luis Cordero, Paris, Gf-Flammarion, 1993, 324 p.

RICOEUR, Paul, « Culpabilité tragique et culpabilité biblique », *Revue d'histoire et de philosophie religieuse*, 33 (1953), p. 285-307.

Ouvrages de psychanalyse

BARRUCAND, Dominique, *La catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie de groupe*, Paris, Epi, 1970, 385 p.

FREUD, Sigmund et BREUER, Joseph, *Études sur l'hystérie*, Traduction Anne Berman, Paris, PUF, Coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1956, 255 p.

FREUD, Sigmund, *La technique psychanalytique* (traduit par Anne Berman), Paris, Presses universitaires de France, coll. Bibliothèque de psychanalyse, 1970, 143 p.