

**CATHARSIS : TENTATIVE CORNÉLIENNE DE LÉGITIMER
LA FICTION THÉÂTRALE AU XVII^E SIÈCLE EN FRANCE**

ZÁVIŠ ŠUMAN

Université Charles

**KATHARSIS AS A CORNELIAN MEANS TO DEFEND 17th-CENTURY
THEATRICAL FICTION**

Abstract: The article deals with French views on tragic emotions and their involvement as a means of *katharsis* as described by Aristotle in the chapter 6 of his *Poetics*. Although the 17th-century French theorists and dramatists attempt to adopt Aristotle's principles, at the same time they progressively move aside from the fearful events which are essential in Aristotle's definition of tragic experience. Pierre Corneille openly admits that he finds it hard to acquiesce to the very speculative nature of Aristotle's reasoning and hence he pleads for the cathartic value of "admiration". His arguments serve not only the defence of his personal conception of tragic art but, more importantly perhaps, they enable him to confound the rigorous detractors of theatrical fiction.

Keywords: Katharsis, Tragedy, Pierre Corneille, Aesthetic Emotions, French Classicism

Mots clés : catharsis, tragédie, Pierre Corneille, émotions esthétiques, classicisme

Chacun sait que le débat sur le théâtre et tout particulièrement sur la tragédie en France s'appuie largement sur les trouvailles des exégètes italiens et néo-latins de la *Poétique* et de la *Rhétorique* d'Aristote ainsi que sur celles issues d'autres sources anciennes qui bénéficiaient d'un statut privilégié quant au prestige qui leur fut accordé¹. Or, le débat était loin d'être harmonieux, complaisant et consensuel – de sorte que seule une délimi-

¹ Pour la réception de *La Poétique* et de *La Rhétorique* d'Aristote en Italie et en France ainsi que pour l'omniprésence des concepts aristotéliens au XVII^e siècle, nous ne renvoyons qu'aux ouvrages qui ont le plus nourri la présente réflexion : Bray, R. (1951) : *La Formation de la doctrine classique en France*. Paris : Nizet ; Duprat, A. (2009) : *Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction du Cinquecento à Jean Chapelain (1500–1670)*. Paris : Honoré Champion ; Forestier, G. (2016) : *La Tragédie française. Règles classiques, passions tragiques*. Paris : A. Colin ; Kappl, B. (2006) : *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*. Berlin, New York : Walter de Gruyter ; Lyons, J. D. (1999) : *Kingdom of Disorder : The Theory of Tragedy in Classical France*. West Lafayette : Purdue University Press ; Pasquier, P. (1995) : *La Mimesis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle*. Paris : Klincksieck ; Weinberg, B. (1961) : *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. 2 vol. Chicago : University of Chicago Press.

tation précise de ce qu'Aristote a pu comprendre par la notion fuyante de *catharsis*², et surtout des conséquences que telle ou telle interprétation a pu entraîner, permettrait de décrire les principaux aléas et courants non seulement de la création au sens technique du terme mais aussi du champ littéraire dans lequel cette dernière s'inscrit³. De fait, posons-nous tout d'abord une question toute simple, et essayons d'y apporter quelques éléments de réponse provisoires. Premièrement, et sans qu'il importe pour l'instant que nous la prenions dans l'acception prétendument aristotélicienne ou pas, qu'est-ce que la notion de *catharsis* présuppose ? Si l'on se laisse aller au jeu des inférences et hypothèses des théoriciens du XVII^e siècle, elle instaure une hiérarchie prégnante et nette entre les divers objectifs assignés à l'art dramatique. Au cas où l'on réduirait ceux-ci au simple binome horatien du plaisir esthétique (*delectare*) et de l'instruction (*docere*), on serait vite amené à constater que le plaisir esthétique, et avec lui les affects agissant sur le spectateur ou sur le lecteur dans l'immédiateté de l'acte de la réception, cèdent le pas à une instrumentalisation de ceux-ci et donc, au bout du compte, à une finalité qui excède le domaine proprement esthétique. Tout porterait à croire que la réflexion sur la *catharsis* nous conduit insensiblement vers l'extériorité de l'énoncé littéraire, l'intérêt étant centré moins sur l'appréhension de la structuration interne (le *quid* et le *quomodo*) de l'œuvre en question que sur les composantes hétéroclites de la réception littéraire, et notamment, avant toute autre chose, sur les mécanismes de l'adhésion affective et intellectuelle du public. Il s'agirait donc d'un mouvement de retour sur soi qui nécessite une distanciation et dont le but serait d'éclaircir les modalités de compréhension et de réception, et leur impact éventuel sur la morale.

Si l'on peut affirmer d'un côté que ce prisme n'est pas tout à fait absent de la réflexion des dramaturges et des théoriciens de l'âge classique, on verra, de l'autre, que cette première conjecture intuitive est loin d'être la seule envisageable, et qu'elle est en somme moins explorée que l'on ne l'aurait cru, du moins par les théoriciens du théâtre au XVII^e siècle. Car les affects représentés sur scène sont maniés de sorte à émouvoir le spectateur, à faire naître en lui une réponse affective. Et selon la place et le rôle assignés aux émotions ainsi que selon le type de l'émotion souhaitée, les écrivains avaient procédé aux choix dramaturgiques spécifiques. De fait on ne peut qu'approuver la remarque de Henry Phillips qui, dans son ouvrage consacré à l'histoire des principaux débats et querelles critiques sur le théâtre au XVII^e siècle, affirme que pour les théoriciens ainsi que pour les dramaturges la *catharsis* n'est pas une pure spéculation abstraite⁴, notamment parce qu'elle conditionne le choix des procédés concrets. Voici notre premier point.

Le deuxième volet de notre analyse, moins développé que le premier, soulèvera la question de savoir si et dans quelle mesure la *catharsis* et son mode opératoire représentent un objectif à part entière dans la réflexion sur l'art dramatique tragique ou si elle est plutôt un simple instrument, certes puissant, pour donner du poids aux apologistes du théâtre qui faisaient face, surtout dans les années 1660, à un véritable réquisitoire de la

² Cf. Halliwell, S. (2009) : *Aristotle's Poetics*. London : Duckworth, pp. 184–201. Pour une lecture particulièrement limpide (une fois n'est pas coutume !) du débat, voir Marx, W. (2011) : « La véritable *catharsis* aristotélicienne. Pour une lecture philologique et physiologique de la *Poétique* », *Poétique*, n° 166, pp. 131–154.

³ Cf. Phillips, H. (1980) : *The Theatre and its Critics in Seventeenth-Century France*. New York : Oxford University Press, pp. 47–71.

⁴ *Ibidem*, p. 47.

part des rigoristes jansénistes⁵. On verra que ce débat, qui revêt une allure en apparence extérieure au domaine (purement) technique de la création, n'est pas, lui non plus, sans incidence sur celle-ci.

Entre la compassion et la crainte

Dans la première partie de notre analyse nous aimerions aborder la définition du personnage tragique, telle qu'elle découle des revendications du Stagirite et surtout telle qu'elle se manifeste à la lumière des éclaircissements qu'y apportèrent les théoriciens et les dramaturges. Or, comme nous avons amplement traité cette problématique ailleurs⁶ et au risque de simplifier, nous nous contenterons ici de rappeler brièvement les principaux enjeux de la controverse qui a été entraînée par l'interprétation des mœurs, visant à rendre l'action dramatique la plus vraisemblable et crédible possible. S'il y a une constante qui puisse autoriser le chercheur moderne à généraliser les acquis des débats esthétiques au XVII^e siècle, à la fois plus fragiles et moins autoritaires qu'on ne les croit d'habitude, elle consiste en la conviction que l'émotion tragique par excellence, c'est de loin la compassion/la pitié⁷. Même Corneille, et surtout le Corneille tardif qui se détourne des expérimentations de ses jeunes années, ne le désavouerait pas.

Pour que le spectateur puisse éprouver de la compassion⁸ vis-à-vis du héros tragique, Aristote prescrit que le héros ne soit ni tout à fait bon ni tout à fait mauvais – qualification qui relève sans aucune conteste de la morale. Le personnage, essentiellement faillible, est donc censé avoir commis une erreur (*hamartia*). Celle-ci découle ou bien des causes externes, que ce soit une quelconque fatalité hors de son emprise et dont il n'est donc pas responsable, ou qu'il agisse encore par ignorance ou par mégarde ; ou bien de tout autre motif qui ne saurait empêcher l'identification, du moins provisoire, du spectateur avec le héros persécuté. Ni Corneille en véritable rebelle, ni Racine plus conforme mais non pas toujours fidèle à la lettre de la poétique aristotélicienne, ni Mairet ou Rotrou dont la création se situe à la charnière de la période de ce que René Bray avait jadis appelé la constitution de la doctrine classique⁹, ne mettent en doute ce bon raisonnement, encore que, cela va sans dire, ils ne s'y astreignent pas tous de la même manière.

Étant donné le rôle primordial de la pitié dans le mode opératoire de la *catharsis* telle qu'elle est succinctement décrite par Aristote et en suivant les interprétations orthodoxes

⁵ Cf. Thirouin, L. (2007) : *L'aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*. Paris : Champion Classiques.

⁶ Nous nous permettons de renvoyer ici à notre thèse de doctorat intitulée *Konceptualizace mores v dramatickém básnictví. Studie o poetice francouzské tragédie v 17. století* (sous presse aux Éditions universitaires Karolinum sous le titre *Melpoména v okovech? Povahokresba ve francouzské tragédii 17. století*).

⁷ Sur les distinctions sémantiques entre *compassion* et *pitié*, cf. Emelina, J. « Les Avatars de la *Catharsis* ». In Emelina, J. (1998) : *Comédie et Tragédie*. Nice : Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, p. 41.

⁸ Dans un régime strictement rhétorique, s'entend-il. La question de savoir si les théoriciens et dramaturges prônent le sens fort, étymologique, de « souffrir avec », ou bien le sens restreint, modéré, d'« imaginer la souffrance d'autrui » sans forcément l'éprouver de façon durable (et plus ou moins bouleversante, et donc véritablement effective) mériterait un développement qui excède les limites dont nous disposons dans le cadre de cette étude. Cf. l'article de J. Emelina cité dans la note précédente.

⁹ Cf. Bray, R., *op. cit.*

de celle-ci, on ne saurait faire abstraction du fait que la revendication aristotélicienne du héros tragique faillible, mais non véritablement coupable, était ressentie par certains comme incompatible avec ce que le Stagirite déclare sur la qualité (*éthè khrèsta*) du personnage tragique, première condition qu'il confère aux mœurs, dont la fonction est, nous le rappelons, de corroborer la vraisemblance ou bien la nécessité de l'action dramatique, du *muthos*. Or, en tant que tel, le critère de la bonté du héros tragique n'a pas nécessairement une valeur restrictive car – et Aristote a le soin de le dire, même si de façon on ne peut plus allusive – le postulat des *éthè khrèsta* ne demande pas que le héros tragique soit bon dans l'acception morale du terme¹⁰. Ainsi peut-on lever le prétendu paradoxe qui s'appuyait sur une interprétation restreignante et moralisatrice du *khrèstos*, ce que certains théoriciens – dont Chapelain, Corneille et Dacier – avaient bien compris. C'est pourquoi ils ont mis en parallèle le premier impératif d'Aristote avec le précepte horatien selon lequel les mœurs doivent être bien définies (*notandi sunt tibi mores*). Ce rapprochement leur a permis d'inférer que la première qualité requise par Aristote ne fait pas appel à une quelconque qualité morale mais à une qualité esthétique que l'on pourrait mettre en relation – mais de très rares théoriciens du XVII^e siècle le font – avec le plaisir que le Stagirite associe à la reconnaissance de tel ou tel caractère, bon ou mauvais, qui détermine, à son tour, les actions subséquentes du personnage. Or, malgré cette interprétation erronée, voire moralisatrice que nous venons d'esquisser à grands traits, le critère de la bonté morale du héros tragique reste pertinent, d'abord parce que le spectateur ne pourrait que difficilement et malgré lui compatir avec un personnage qui offenserait ses convictions morales (en supposant que le spectateur fasse partie des « honnêtes gens », optique de La Mesnardière par exemple). En outre, cela se justifie parce que les théories visent à ce que la fiction théâtrale devienne presque interchangeable avec la réalité ambiante afin de lui donner plus de crédibilité, et garantir ainsi l'impact effectif de ce qui n'est en réalité qu'une illusion (optique de d'Aubignac). Bref, il faut éviter tout ce qui pourrait choquer le spectateur, non seulement par égard aux fameuses « bienséances »¹¹, mais aussi en vue d'assurer une parfaite illusion. On conçoit facilement que l'identification, certes provisoire et instable, du spectateur avec le héros tragique capable de susciter sa compassion peut y jouer un rôle fondamental.

Depuis l'impératif omniprésent de l'exemplarité chez La Mesnardière¹², en passant par la règle d'un dénouement où justice est rendue chez Scudéry et un Corneille tardif,

¹⁰ Cf. Šuman, Z. : « Interprétation du *khrèstos* aristotélicien : La Mesnardière, Chapelain, Heinsius versus la dramaturgie cornélienne dans *Médée* ». In Zoberman, P. (2015) : *Interpretation in/of the Seventeenth Century*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, pp. 179–189.

¹¹ On sait pourtant à quel point Corneille esquivait le « convenable » (selon le code rhétorique) au profit d'un « semblable » attesté. Le choix cornélien ne mène pas seulement à escompter le « vraisemblable ordinaire » (selon la formule de Jean Chapelain dans les *Sentiments de l'Académie*), mais à doter certaines des héroïnes de « passion[s] plus noble[s] et plus mâle[s] que l'amour ». L'application du même principe s'étend également sur le traitement des « mœurs » du personnage masculin : l'on connaît la fortune des vieillards en proie à l'amour déstabilisant (que ce soit Égée dans *Médée* ou Syphax dans *Sophonisbe*). Sur la relativisation de la convenance des mœurs chez Corneille, voir Dufour-Maitre, M. (2009) : « *La pompe d'un courroux*. Éclat et mesure des émotions chez les héroïnes tragiques de Corneille », *Littératures classiques*, n° 68, pp. 255–270, en particulier p. 258.

¹² Cf. Šuman, Z. : « La Mesnardière contre Castelvetro. Polémique sur les mœurs du personnage tragique ». In Barbaferi, C. – Vialleton, J.-Y. (2017) : *Vices de style et défauts esthétiques. XVI^e–XVIII^e siècle*. Paris : Classiques Garnier, pp. 255–267. Notons toutefois que malgré sa prédilection pour le modèle exemplaire du *muthos* et en dépit de sa préférence pour la primauté de la pitié sur la crainte,

jusqu'à la conception racinienne d'un héros médiocre, mais plutôt bon que mauvais, et donc faillible, tous les dramaturges et théoriciens s'accordent en effet sur le rôle non négligeable de la compassion. Or, ce n'est pas le seul moyen d'asseoir l'utilité morale de la tragédie. Pour Corneille¹³ la compassion ne convient pas aux pièces qui font appel à l'admiration du spectateur et qui ne se plient donc pas toujours à la revendication d'un dénouement exemplaire. En défendant sa poétique où il s'appuie souvent sur la force persuasive des modèles ou des contre-modèles des personnages historiques ou mythologiques (on peut très bien parler d'un anti-héroïsme cornélien) dont il n'hésite pas à amender les actions s'il en a besoin pour un bon développement de l'intrigue pathétique (c'est Amyntas qui tue Phocas dans *Héraclius*, et pas Héraclius en personne), Corneille préconise le rôle édificateur de l'admiration, et ceci même, nous le rappelons, dans les sujets où il fait intervenir les personnages mauvais¹⁴.

L'admiration est une émotion qui est le plus souvent associée, par exemple chez les commentateurs italiens, à la poétique de l'épopée. Corneille, quant à lui, l'annexe au royaume de Melpomène. Il le fait sans doute moins pour sauver les apparences que pour défendre son choix de la configuration du sujet ainsi que sa prédilection constante pour la quatrième matrice de l'action dramatique (où le héros s'apprête à agir en connaissance de cause et à découvert, mais où il n'achève pas ce qu'il a projeté – *Le Cid*, *Cinna*, *Rodogune*, *Héraclius*, *Nicomède*). Un autre motif entre cependant en jeu qui l'emporte sur ceux qui ont été signalés ci-dessus et qui intéresse plus particulièrement notre perspective : la volonté de donner un modèle alternatif au modèle aristotélicien de la *catharsis* que Corneille considère comme trop spéculatif et invérifiable.

Entre la compassion et l'admiration

La dissociation cornélienne du fonctionnement conjoint et mutuellement conditionné de la compassion et de la crainte tel que le présente Aristote, est une chose depuis longtemps connue et maintes fois commentée. Jean Emelina, à l'instar de Lessing, considère la dissociation cornélienne des émotions tragiques (alors que la compassion se concentre sur le personnage, la crainte ne regarde que le spectateur) comme une aberration¹⁵. Elle ne devrait pas cependant nous amener à des conclusions trop hâtives. Corneille d'une part ne nie pas la probabilité que le spectateur ressente de la compassion pour un personnage injustement opprimé, et qu'il craigne par conséquent qu'il ne lui arrive aucune mésaventure. Ceci dit, nous n'avons ni certitude ni garantie quant à l'efficacité véritablement cathartique des deux émotions susdites. D'autre part, le fait que Corneille met en question l'effet cathartique de la compassion, mais aussi et surtout de la crainte, ne signifie

La Mesnardière concède la possibilité de l'efficacité cathartique de la crainte dans ce qu'il appelle les « sujets odieux ». Cf. Phillips, H., *op. cit.*, p. 61.

¹³ Sur le positionnement de Corneille vis-à-vis de l'utilité morale du théâtre ainsi que sur le rôle cathartique qu'il attribue au ressort de l'admiration, cf. l'étude récente de Greiner, F. (2016) : « La *catharsis* selon Pierre Corneille : la purgation des passions et la force de l'exemple », *RHLF*, vol. 116, n° 2, pp. 261–286. Dans ce qui suit, nous devons beaucoup à la lecture de cet article.

¹⁴ Cf. Greiner, F., *op. cit.*, p. 280.

¹⁵ « Ainsi écartelée, la *catharsis* devient méconnaissable », cf. Emelina, J., *op. cit.*, p. 45.

pas, comme on pourrait s'y attendre, qu'il ne les exploite pas largement dans sa propre dramaturgie.

Cette incohérence ouvre sur quelques failles dans l'argumentaire cornélien. Faute de pouvoir prétendre à une quelconque exhaustivité, il faut se borner à en signaler celles qui sont bien révélatrices des difficultés que les théoriciens du XVII^e siècle affrontaient pour « s'accommoder » (c'est le mot dont Corneille se sert) avec le mode opératoire de la *catharsis* aristotélicienne.

Considérons tout d'abord le passage où Corneille analyse la nature des émotions suscitées par l'action du *Cid* :

Cependant quelque difficulté qu'il y ait à trouver cette *purgation effective et sensible des passions*, par le moyen de la pitié et de la crainte, il est aisé de nous *accommoder* avec Aristote. Nous n'avons qu'à dire que par cette façon d'énoncer il n'a pas entendu que ces deux moyens y servissent *toujours ensemble*, et qu'il suffit selon lui de l'un des deux pour faire cette *purgation* ; avec cette différence toutefois, que *la pitié n'y peut arriver sans la crainte, et que la crainte peut y parvenir sans la pitié*. La mort du Comte n'en fait aucune dans *Le Cid*, et peut toutefois *mieux purger en nous cette sorte d'orgueil envieux de la gloire d'autrui, que toute la compassion que nous avons de Rodrigue et de Chimène ne purge les attachements de ce violent amour qui les rend à plaindre l'un et l'autre*¹⁶.

Or le problème c'est que l'émotion suscitée n'agit pas de façon indépendante. Elle relève – et Corneille ne se prive pas de le rappeler à maintes reprises – non pas d'un processus qui serait relancé par la seule excitation de la crainte accompagnée de la compassion qui résulterait de la représentation, mais de la réflexion à la fois rétrospective et introspective qui la suit, c'est-à-dire d'un regard distancié, et partant de l'intellection. De fait, dans un autre passage du second *Discours*, on lit un long développement où Corneille tente de comprendre le fonctionnement de la *catharsis* aristotélicienne, et la modalité dubitative de sa réflexion laisse facilement deviner qu'il n'est pas convaincu de la véritable efficacité cathartique. On le voit bien à l'utilisation du syntagme « crainte réfléchie », teinte d'une légère ironie. Venons-en au passage le plus souvent cité du second *Discours* :

Si la *purgation des passions* se fait dans la Tragédie, je tiens qu'elle se doit faire de la manière que je l'explique ; mais *je doute* si elle s'y fait jamais, et dans celles-là même qui ont les conditions que demande Aristote. Elles se rencontrent dans *Le Cid*, et en ont causé le grand succès. Rodrigue et Chimène y ont cette *probité sujette aux passions*, et ces passions font leur *malheur*, puisqu'ils ne sont malheureux qu'autant qu'ils sont passionnés l'un pour l'autre. Ils tombent dans l'infélicité par cette *faiblesse* humaine dont *nous sommes capables* comme eux : leur malheur fait *pitié*, cela est constant, et il en a coûté assez de *larmes* aux Spectateurs pour ne le point contester. Cette pitié nous *doit* donner une *crainte* de tomber dans un pareil malheur, et *purger* en nous *ce trop d'amour* qui cause leur infortune, et nous les fait plaindre ; mais *je ne sais* si elle nous la donne, ni si elle le *purge*, et 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 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

¹⁶ Corneille, P. (1999) : *Trois discours sur le poème dramatique*. Chronologie, présentation, notes et commentaires par B. Louvat-Molozay et M. Escola. Paris : GF Flammarion, pp. 101–102, nous soulignons.

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 plainte¹⁷.

L'examen détaillé des deux passages cités ferait aisément ressortir les différences essentielles de ce propos avec la conception aristotélicienne de la *catharsis*, principalement le fait que le processus cathartique ne vise plus les émotions spécifiques résultant de la représentation mais, par un télescopage de mauvais aloi, les passions qui les ont causées au départ. Nous interprétons ce détour d'une manière que la plupart des théoriciens dont les ouvrages nous avons analysé partagent peu ou prou, à savoir surtout comme conditionné par une réticence de « l'honnête homme chrétien » que fut Corneille, certainement partagée par une large partie de son public, à concevoir que la pitié/compassion représentât un affect qu'il faudrait « modérer », « corriger », « épurer », voire « chasser », « déraciner », « éradiquer ». En outre, le second passage révèle tout particulièrement que l'auteur du *Cid* répugne à une spéculation trop abstraite. Tandis qu'en absence d'une preuve convaincante il met en doute la « crainte réfléchie », il semble admettre sans aucun ambage le processus de l'excitation de la pitié/compassion, manifestement visible et peut-être même audible : Corneille en allègue comme une preuve matérielle indubitable et irréfutable les larmes du spectateur, conséquence d'une contagion affective entre la scène et celui-ci, et preuve, sans doute non moins importante, de ce que l'auteur a bien manié son sujet. Cette méfiance envers les raisonnements abstraits et qui ne sont pas clairement cautionnés sur-le-champ par une réponse affective (sorte de plaisir trop raisonnable qui s'inscrirait dans l'esthétique anti-sublime¹⁸) a de quoi surprendre chez Corneille car il se livre à de semblables développements qu'il veut rigoureux même dans le cadre de sa réflexion sur la *catharsis*.

Entre le plaisir et l'instruction

Cette logique du dramaturge transparait selon nous particulièrement dans son usage fréquent de la notion de *proportion*, concept qui n'a pas encore attiré, à notre connaissance, l'attention suivie des chercheurs¹⁹. Arrêtons-nous un moment sur le passage suivant :

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

¹⁷ *Ibidem*, pp. 99–100, nous soulignons.

¹⁸ Sur le sublime chez Corneille, cf. Gilby, E. (2006) : *Sublime Worlds : Early Modern French Literature*. London : Legenda.

¹⁹ Voir pourtant l'article déjà cité de Myriam Dufour-Maître (cf. Dufour-Maître, M., *op. cit.*, surtout pp. 268–269). L'auteure met en garde contre une interprétation trop univoque des passions/émotions chez Corneille. Loin de les annihiler dans ce que Dufour-Maître appelle « une *catharsis* dissolvante », Corneille les dote d'un véritable pouvoir cognitif. Les passions représentées et les émotions suscitées convoquent un trouble émotionnel (« une *catharsis* repensée comme élaboration subjective d'un trouble », *ibidem*, p. 269), une tension irréductible qui constitue une valeur. Pour une réflexion poussée sur la valeur cognitive de l'émotion suscitée qui confronte le lecteur ou le spectateur avec le hasard et l'imprévisible, bref avec tout ce qui reste en dehors ou en-deça de son empreinte immédiate, on se reportera à Gilby, E. (2009) : « Le *sens commun* et le *sentir en commun* : Corneille et d'Aubignac », *Littératures classiques*, n° 68, pp. 243–254.

goût à en jouir, et ne s'en désaisissent 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*. Il en est ainsi de quelques autres crimes qui ne sont pas de la portée de nos Auditeurs. Le *Lecteur* en pourra faire l'examen et l'application, sur cet exemple²⁰.

L'on sait que la *Poétique* d'Aristote fait consister la tragédie en une représentation d'une action humaine qui fait naître les deux émotions tragiques, le *phobos* et l'*eleos*, crainte et compassion, et personne ne doute plus aujourd'hui que ce sont ces deux émotions spécifiques que visent la *catharsis*. Mais l'esprit de l'ouvrage est loin d'en tenir les effets moraux pour consubstantiels à la tragédie, et bien des chercheurs comme Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, traducteurs modernes de la *Poétique*, considèrent les égards moraux comme tout à fait étrangers à la perspective du Stagirite. La seule et unique mention de la *catharsis* dans le chapitre VI de la *Poétique* en est un bon témoignage. Et c'est sur cette toile de fond contrastive que l'on saisit la différence radicale de l'attitude de Corneille. Face à la chicane moralisatrice de certains théoriciens, il ne reste pas muet. Or, bien qu'on ne puisse pas affirmer sans fausser la perspective que l'égard à la moralité serait une pierre angulaire dans la réflexion cornélienne sur le théâtre, il semble constituer un point d'appui incontournable dans son dessein apologétique. Certes, on ne saurait la taxer de dogmatique, mais l'argumentation de Corneille laisse pourtant entrevoir une faille. Le dramaturge tisse un réseau de « suppositions », et quitte à commettre quelques incohérences dont le rapprochement du majeur et du mineur, il fonde sa défense sur un raisonnement analogique tout aussi douteux que celui qu'il se plaît à déceler et dénoncer comme insuffisamment étayé dans l'appréhension du rôle cathartique de la crainte chez Aristote.

On peut dire que Corneille, mais aussi dans une certaine mesure d'Aubignac, procédent de façon à ce que le débat sur la moralité du théâtre soit contourné ou détourné au profit des procédés dramaturgiques spécifiques. Or en dépit d'une autonomie croissante du champ esthétique et de sa diversification indéniable au XVII^e siècle, surtout dans ses versants les moins orthodoxes qui sont plus propices à inciter la transgression de la norme communément partagée, l'esthétique et la morale ont partie liée et demeurent indissociablement imbriquées. Les frictions entre ces deux composantes ne cessent de provoquer un débat riche où l'on est loin d'un classicisme d'école qui se soumettrait à l'autorité exclusive de tel ou tel modèle. Si l'on peut, comme le fait John D. Lyons, distinguer schématiquement une approche instrumentale (pitié et crainte en tant qu'émotions agréables et à la fois instruments – méta-émotions – de processus cathartique chez La Mesnardière et d'Aubignac) et une approche ipséiste (pitié et crainte étant elles-mêmes visées par le processus cathartique chez Rapin et Dacier) de la *catharsis*²¹, il n'est toutefois pas très fécond de s'offusquer de ce que les théoriciens, mais aussi les dramaturges, l'aient détournée de sa signification originelle qui, malgré toutes les recherches qui ont

²⁰ Corneille, P., *op. cit.*, p. 101, nous soulignons.

²¹ Cf. Lyons, J. D. (1999) : *Kingdom of Disorder : The Theory of Tragedy in Classical France*. West Lafayette : Purdue University Press, p. 49.

été faites, donne lieu à une polémique toujours vive²². Car la raison pour laquelle ils mettent en valeur la purification, ou tout au moins, la modération des « passions » par l'entremise de la compassion et de la terreur, ou d'autres émotions esthétiques²³, est, selon nous, redevable moins à leur conviction d'une nocivité foncière des passions ayant une emprise désarmante sur l'être humain raisonnable, qu'à leur volonté de justifier la fiction théâtrale comme une appréhension légitime du monde. Il est clair tout de même que pour les détracteurs rigoristes, comme l'oratorien Jean-François Senault, l'évolution moderne du théâtre vers l'honnêteté et la civilité se réduit à une vaine apparence de vertu qui n'est en réalité qu'un charme doté d'un « poison agréable » qui devient d'autant plus dangereux qu'il n'agit pas à découvert. Cet argumentaire sera promis à un grand avenir : Conti, Nicole et jusqu'à Rousseau, tous vont s'y référer en fustigeant les « empoisonneurs publics » que sont les hommes de théâtre. On conçoit facilement que dans ce climat hostile, les dramaturges et les théoriciens qui ont pris la défense du théâtre étaient contraints de lever les armes en brandissant le concept ambigu de la *catharsis* aristotélicienne quitte à lui faire subir des infléchissements radicaux.

Face à cette réprobation une question s'impose : l'introduction du héros médiocre et plutôt bon que mauvais ainsi que le dénouement exemplaire n'étant, selon les dénigreur du théâtre, qu'une stratégie habile destinée à dissimuler les désordres de la passion de part en part pernicieux, voire destructeurs²⁴, Corneille, en esthéticien et dramaturge qui

²² Voir par exemple l'ouvrage de Nuttall où il réfute l'interprétation de la *catharsis* aristotélicienne proposée par M. C. Nussbaum. Cf. Nuttall, A. D. (1996) : *Why Does Tragedy give pleasure ?* Oxford : Oxford University Press, pp. 11–14. Pour une réflexion sur le rôle humaniste assigné à la littérature par M. C. Nussbaum, on peut se reporter également à l'article de Mengozzi, C. (2018) : « Aux frontières de l'humanité : (in)efficacité de l'empathie et de l'expérience esthétique », dans ce même volume, pp. 165–178.

²³ E. Hénin illustre bien et de manière exhaustive l'évolution de l'esthétique dramatique en France : face au tragique reposant en partie sur la terreur, composante nécessaire de la *catharsis* chez Aristote, jugée trop barbare et/ou désagréable, et comme un modèle « concurrentiel » de l'admiration cornélienne que défendra avec acharnement Saint-Évremond, s'imposera de plus en plus massivement le tragique élégiaque dont le promoteur fut, depuis la fin des années 1630, La Mesnardière. Les larmes en tant que signe visible d'une émotion intime deviennent le moyen efficace de canaliser publiquement la passion. Et le *pathos* lacrymal contagieux, doté toutefois d'un rôle civilisateur car il permet de sceller la communauté des sujets attristés (cf. la célèbre préface à *Bérénice* de Racine), peut dès lors être investi, de par la décharge émotionnelle qu'il entraîne, sinon d'un effet cathartique, tout au moins d'une portée thérapeutique réellement éprouvée et bien des fois confirmée. Il va sans dire que ce modèle de « *catharsis* galante », éminemment sociale, n'a rien à voir avec le mode opératoire de la *catharsis* aristotélicienne ou prétendue telle. Cf. Hénin, E. (2007) : « Le plaisir des larmes, ou l'invention d'une *catharsis* galante », *Littératures classiques*, n° 62, pp. 223–244.

²⁴ J.-Fr. Senault suggère que, loin de lui inspirer la vertu, la « poésie », toute régulière et édulcorée qu'elle soit, provoque chez le spectateur « vulgaire » (cf. la « *rozza moltitudine* » d'un Castelvetro) le désir d'imiter les « affections violentes » des personnages. Le *pathos* sur scène, garant de plaisir esthétique, triomphe en dépit de toutes les précautions. Cf. J.-Fr. Senault, *De l'usage des passions* (la première éd., dédiée à Richelieu, date de 1641 ; nous citons le texte dans l'édition de Jean Molin, Lyon, 1669, neuvième éd., nous soulignons), chap. « Que la plus grande partie des arts séduisent les hommes par le moyen des passions », pp. 160–161 : « Je sais bien que la vraie religion a réformé la poésie, qu'elle a fait les efforts pour lui rendre son premier usage, et ses anciennes beautés, je sais bien que nos poètes sont *chastes* en leurs écrits, et que la comédie, toute licencieuse qu'elle est, ne monte plus sur le théâtre que pour condamner le vice : les *règles* mêmes qu'on lui a imposées, ne lui permettent pas d'être impudique, il faut que par une heureuse nécessité, que ceux qui animent la scène prennent toujours le parti de la vertu : Néanmoins il arrive par un malheur que j'aime mieux imputer au désordre de la nature qu'à celui de la poésie, que la *chasteté* ne paraît pas si belle dans les vers que l'impureté, et que l'obéissance des passions ne semble pas si agréable que leur rébellion : on s'attache plus souvent aux

s'insurge contre un tragique galant trop fade et mièvre, n'a-t-il pas eu, pour avoir doté son ressort d'admiration d'un pouvoir cathartique, la bonne intuition de prévoir l'un des anathèmes les plus récurrents dans le réquisitoire contre le théâtre²⁵ ? Certes, l'on peut objecter qu'il voulait tout d'abord promouvoir l'un de ses apports les plus originaux à l'esthétique tragique mais cela n'empêche pas non plus de supposer qu'il ait manié le concept de *catharsis* de façon pragmatique, et peut-être sans y croire profondément.

Cette étude fait partie du projet GAČR 16–08622S *Raně novověká francouzská tragédie: pnutí mezi teorií a praxí*.

BIBLIOGRAPHIE

- Aristote (1980) : *La Poétique*. Le texte grec avec une introduction et des notes de lecture par R. Dupont-Roc et J. Lallot. Préface de T. Todorov. Paris : Éditions du Seuil.
- Aristotle (2002) : *Poetics*. Introduction, commentary and appendixes by D. W. Lucas. Oxford : Clarendon Press.
- Aubignac, Fr. H. (abbé de) (1995) : *Dissertations contre Corneille*. Éd. N. Hammond et M. Hawcroft. Exeter : University of Exeter Press.
- Aubignac, Fr. H. (abbé de) (2011) : *La Pratique du Théâtre*. Éd. H. Baby. Paris : Honoré Champion, Champion Classiques.
- Bray, R. (1951) : *La Formation de la doctrine classique en France*. Paris : Nizet.
- Corneille, P. (1980, 1983, 1987) : *Œuvres complètes*. Tomes I, II, III. Éd. G. Couton. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Corneille, P. (1999) : *Trois discours sur le poème dramatique*. Chronologie, présentation, notes et commentaires par B. Louvat-Molozay et M. Escola. Paris : GF Flammarion.
- Dacier, A. (1692) : *La Poétique d'Aristote*. Paris : Barbin.
- Dufour-Maitre, M. (2009) : « La pompe d'un courroux. Éclat et mesure des émotions chez les héroïnes tragiques de Corneille », *Littératures classiques*, n° 68, pp. 255–270.
- Duprat, A. (2009) : *Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction du Cinquecento à Jean Chapelain (1500–1670)*. Paris : Honoré Champion.
- Emelina, J. « Les Avatars de la *Catharsis* ». In Emelina, J. (1998) : *Comédie et Tragédie*. Nice : Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, pp. 37–59.
- Forestier, G. (2016) : *La Tragédie française. Règles classiques, passions tragiques*. Paris : A. Colin.
- Gheeraert, T. (2002) : « La catharsis impensable: la passion dans la théorie classique de la tragédie et sa mise en cause par les moralistes augustiniens ». *Études Epistémè : revue de littérature et de civilisation (XVI^e–XVIII^e siècles)*, Association Études Epistémè, La représentation des passions en France et en Angleterre (XVII^e–XVIII^e siècles), pp. 104–140.

affections violentes qu'aux raisonnables, et comme les poètes les expriment avec plus d'éloquence, les auditeurs les écoutent *avec plus de plaisir* : enfin quelque soin que l'on y apporte, la comédie n'est une école de vertu, que pour ces *grands* hommes qui *savent discerner l'apparence de la vérité*, et qui ont de l'horreur pour le vice, lors même qu'il se présente à leurs yeux avec tous les ornements de la vertu : mais si les personnes *vulgaires* se veulent bien examiner, elles confesseront que les vers du théâtre leur donnent de *l'émotion*, et qu'ils impriment dans leurs âmes *tous les sentiments* des personnages qu'ils font parler. » (Senault continue par la suite à fustiger le « mauvais usage » des passions dans le domaine de la musique, de la poésie et de la rhétorique.)

²⁵ Sur les arguments des détracteurs du théâtre, voir Gheeraert, T. (2002) : « La catharsis impensable : la passion dans la théorie classique de la tragédie et sa mise en cause par les moralistes augustiniens ». *Études Epistémè : revue de littérature et de civilisation (XVI^e–XVIII^e siècles)*, Association Études Epistémè, La représentation des passions en France et en Angleterre (XVII^e–XVIII^e siècles), pp. 104–140.

- Gilby, E. (2006) : *Sublime Worlds : Early Modern French Literature*. London : Legenda.
- Gilby, E. (2009) : « Le sens commun et le sentir en commun : Corneille et d'Aubignac », *Littératures classiques*, n° 68, pp. 243–254.
- Greiner, F. (2016) : « La catharsis selon Pierre Corneille : la purgation des passions et la force de l'exemple », *RHLF*, vol. 116, n° 2, pp. 261–286.
- Halliwell, S. (2009) : *Aristotle's Poetics*. London : Duckworth.
- Hénin, E. (2007) : « Le plaisir des larmes, ou l'invention d'une catharsis galante », *Littératures classiques*, n° 62, pp. 223–244.
- Kappl, B. (2006) : *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*. Berlin, New York : Walter de Gruyter.
- Lyons, J. D. (1999) : *Kingdom of Disorder : The Theory of Tragedy in Classical France*. West Lafayette : Purdue University Press.
- Marx, W. (2011) : « La véritable catharsis aristotélicienne. Pour une lecture philologique et physiologique de la Poétique », *Poétique*, n° 166, pp. 131–154.
- La Mesnardière, J. H. P. (de). (2015) : *La Poétique*. Éd. J.-M. Civardi. Paris : Honoré Champion.
- Mengozi, C. (2018) : « Aux frontières de l'humanité : (in)efficacité de l'empathie et de l'expérience esthétique », dans ce même volume, pp. 165–178.
- Nuttall, A. D. (1996) : *Why Does Tragedy give pleasure ?* Oxford : Oxford University Press.
- Phillips, H. (1980) : *The Theatre and its Critics in Seventeenth-Century France*. New York : Oxford University Press.
- Pasquier, P. (1995) : *La Mimésis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle*. Paris : Klincksieck.
- Rapin, R. (1970) : *Les Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*. Éd. E. T. Dubois. Genève : Droz.
- Senault, J.-Fr. (1669) : *De l'usage des passions*. Lyon : Jean Molin.
- Šuman, Z. (2013) : *Konceptualizace moros v dramatickém básnictví. Studie o poetice francouzské tragédie v 17. století*. Thèse de doctorat. Praha : Filozofická Fakulta Univerzity Karlovy.
- Šuman, Z. (2015) : « Interprétation du *khrēstos* aristotélicien : La Mesnardière, Chapelain, Heinsius versus la dramaturgie cornélienne dans *Médée* ». In Zoberman, P. : *Interpretation in/of the Seventeenth Century*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, pp. 179–189.
- Šuman, Z. (2017) : « La Mesnardière contre Castelvetro. Polémique sur les mœurs du personnage tragique ». In Barbaferi, C. – Vialleton, J.-Y. : *Vices de style et défauts esthétiques. XVI^e–XVIII^e siècle*. Paris : Classiques Garnier, pp. 255–267.
- Weinberg, B. (1961) : *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. 2 vol. Chicago : University of Chicago Press.
- Thirouin, L. (2007) : *L'aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*. Paris : Champion Classiques.

Záviš Šuman
 Institut d'Études Romanes
 Faculté des Lettres, Université Charles
 nám. Jana Palacha 2
 Praha 1 – 116 38
 République tchèque
 zavis.suman@ff.cuni.cz