



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 13, n° 8, Octobre 2012
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.7298>

La catharsis revisitée

Sabine Gruffat

Littérature et thérapeutique des passions. La catharsis en question, sous la direction de Jean-Charles Darmon, Paris : Hermann, 2011, 290 p., EAN 9782705681487.



Pour citer cet article

Sabine Gruffat, « La catharsis revisitée », Acta fabula, vol. 13, n° 8, Notes de lecture, Octobre 2012, URL : <https://www.fabula.org/revue/document7298.php>, article mis en ligne le 30 Septembre 2012, consulté le 07 Mai 2024, DOI : 10.58282/acta.7298

La catharsis revisitée

Sabine Gruffat

Issu d'un colloque organisé à l'ENS de Paris en juin 2012 par le CRRLPM (Centre de Recherches sur les Relations entre Littérature, Philosophie et Morale) et l'équipe États, Société, Religion de l'Université de Versailles-Saint-Quentin, ce volume cherche à évaluer, dans une perspective à la fois diachronique et transdisciplinaire, la façon dont la notion complexe de *catharsis*, à laquelle Aristote ne consacra paradoxalement que quelques lignes, fut interrogée au fil des siècles. Conçu en deux parties, ce recueil d'articles se propose tout d'abord de mettre en lumière les héritages multiples d'Aristote qui croisent les domaines de la philosophie, de la médecine, de la morale et des arts, depuis les théories de la Renaissance jusqu'aux réflexions des dramaturges romantiques. La deuxième partie est davantage centrée sur l'époque contemporaine et questionne la pertinence de cette purgation des passions dans le champ de la psychanalyse ou face à des traumatismes historiques comme l'Holocauste.

Les contributions de Pierre Destrée, Virginie Leroux et Patrick Dandrey mettent bien en évidence les divergences d'interprétation de la *catharsis* aristotélicienne dès la Renaissance. La notion n'a pas cessé en effet de donner lieu à des controverses dès l'instant où les humanistes ont essayé de traduire ce terme métaphorique qu'Aristote n'a pas explicité et qu'il a pourtant associé à un pouvoir paradoxal : celui de transformer, par la représentation théâtrale, des émotions désagréables en plaisir. On rappellera le texte de la *Poétique* lorsqu'il est question de la tragédie dans les chapitres vi et xiv :

C'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre [...].

La crainte et la pitié peuvent bien sûr naître du spectacle, mais elles peuvent naître aussi de l'agencement même des faits accomplis, ce qui est préférable et d'un meilleur poète. Il faut en effet agencer l'histoire de telle sorte que, même sans les voir, celui qui entend raconter les actes qui s'accomplissent, frissonne et soit pris de pitié devant les événements qui surviennent¹.

La représentation des souffrances qu'engendrent les passions éveillerait chez le spectateur un mélange de crainte et de compassion pour les héros et l'inciterait à modérer ses propres transports, à se purifier de ses propres excès. Cette transformation, que peut opérer également la narration, nécessite une condition : la tragédie doit montrer « un homme qui, sans être incomparablement vertueux et juste, se retrouve dans le malheur non à cause de ses vices ou de sa méchanceté, mais à cause de quelque erreur » (*Poétique*, 1453a 7). Cette situation serait selon Aristote particulièrement propice à l'identification du spectateur. Mais ces passages n'éclairent pas pour autant comment il convient de comprendre cette élimination des passions. Si l'on choisit de ne pas suivre la théorie de la glose qui, prétextant le silence même d'Aristote, conduit à récuser l'idée même de faire entrer la *catharsis* dans la définition de la tragédie, la première difficulté que l'on rencontre est sans doute d'ordre lexical : doit-on parler de purification, de purgation ou d'épuration ? Et quelle en est l'ampleur ? Convient-il de privilégier une lecture morale en considérant que le spectacle des affects violents et nocifs qui agitent les personnages sur scène purifie le public de ces mêmes impressions ? Le classicisme dont l'objectif est de faire du théâtre un instrument de la morale publique s'inscrit dans cette perspective : la tragédie doit alerter le spectateur sur les désordres des passions et promouvoir la vertu par des comportements exemplaires. D'autres commentateurs, se référant au chapitre viii de la *Politique* qui applique la notion aux effets apaisants de la musique, préfèrent la lecture médicale : la *catharsis* consiste alors à purger le corps de ses humeurs excessives de manière à rétablir un équilibre physiologique. En vérité, les deux lectures ne sont pas si éloignées que cela puisque la notion de *pathos* permet d'associer étroitement les troubles de l'âme et les souffrances du corps. Selon Patrick Dandrey, la question se résumerait à savoir si pour Aristote la *catharsis* est conçue comme un procédé ou un processus, comme la condition ou comme la finalité de la représentation tragique. Il faut sans doute se garder d'une interprétation qui amoindrit le paradoxe fondamental de ce « remède dans le mal », de cette réversibilité de la souffrance en plaisir. Toute approche « esthétique-éthique », qui contribue à faire de la tragédie une mise en scène édulcorée des passions, trahirait en effet l'ambivalence à la fois complexe et fascinante des « tourments agréables² ».

À partir de la fin du xvii^e siècle, il semble que l'interprétation aristotélicienne de la *catharsis* apparaisse périmée, la notion n'étant elle-même de plus en plus convoquée que de façon sporadique et pour être discutée, nuancée, rectifiée selon les vues de la modernité. Comme le montre Jean-Charles Darmon, c'est aussi en termes d'expérience ou d'expérimentation que les tenants de l'épicurisme abordent la notion. Tout en avouant son admiration pour les Anciens, Saint-Evremond appelle

de ses vœux l'élaboration d'une esthétique nouvelle de la tragédie qui puisse prendre en compte les changements des mœurs et des sensibilités. Raillant l'interprétation homéopathique des affects tragiques, il invite en particulier à repenser les ressorts de la crainte et de la pitié pour en faire des émotions positives. C'est pourquoi il privilégie Corneille qui a préféré fonder sa dramaturgie sur l'émulation et l'admiration, qui a misé sur l'implication enthousiaste plus que sur la dissuasion du spectateur. Une même révision de la *catharsis* est opérée aux xviii^e et xix^e siècles au nom de la réception : Pierre Frantz signale ainsi que la sensibilité morale des Lumières admet mal l'idée d'une neutralisation des émotions nocives : n'est-ce pas en effet ouvrir la voie à une éventuelle mithridatisation du public ? Rousseau en particulier se déchaîne dans sa *Lettre à d'Alembert* pour affirmer que la médiation de la fiction fausse le rapport à la morale. On opte alors pour une interprétation esthétique qui réhabilite les passions et permet au spectateur de s'abandonner à des sentiments tout en les maîtrisant. Pour la période romantique marquée par le traumatisme de la Révolution et de la Terreur, Florence Naugrette distingue deux dramaturgies également fondées sur le goût des émotions fortes : le mélodrame orchestre, souvent avec grandiloquence, des situations propres à susciter l'indignation, l'horreur et la compassion. Cependant le traître qui opprime la vertu et menace l'ordre établi est finalement châtié. Frappé par une « commotion électrique », galvanisé par une mise en scène ostentatoire, le spectateur de ces pièces se purge sans doute « d'un trop-plein émotionnel » mais ne connaît « nulle purification des affects ». Tout en visant aussi à toucher un large public, comme le rappelle Hugo dans la préface de *Ruy Blas*, le drame romantique se veut plus grave et entend assumer une mission civilisatrice. L'influence de l'actualité politique et un désenchantement croissant contribuent néanmoins à en faire un genre radicalement pessimiste qui abandonne bien souvent le spectateur sur un dénouement désespéré : la violence n'est plus éradiquée à la fin de la pièce qui ne témoigne plus du triomphe de l'intelligence et de la vertu d'un héros porté par une énergie salvatrice. L'optimisme moralisateur ou providentiel du mélodrame n'a plus cours et le genre choisit plutôt de montrer la vanité de la révolte. Si le théâtre sert d'exutoire à la colère et à la violence, il n'offre plus de compensation qui permette de croire en un monde meilleur.

Prenant acte de cette évolution de la notion, la deuxième partie de l'ouvrage approfondit l'analyse des « ruptures, transpositions et métamorphoses » de la *catharsis* entre le xix^e et le xxi^e siècle. Deux contributions, celles de Jacques Le Rider et de François Regnault, abordent la question sous l'angle de la psychanalyse, de Jacob Bernays, oncle de l'épouse de Freud, à Lacan, et montrent que le modèle aristotélicien ou la référence aux tragédies antiques demeurent opératoires si on les appréhende dans une perspective médicale³. Tandis que Bernay part de la

Politique pour soutenir que certaines mélodies ont bien un effet thérapeutique, Freud traite de cette purgation dans ses *Études sur l'hystérie* qu'il associe à la décharge tardive de souvenirs liés à un événement traumatique. Il évoque plus explicitement le domaine théâtral dans d'autres textes où il se réfère par exemple à *l'Œdipe-roi* de Sophocle : à ses yeux, le spectateur serait non seulement touché par la terreur et la pitié suscitées par le mythe mais aussi par la représentation des désirs inconscients et refoulés. Lacan consacre à son tour un long développement à *l'Antigone* de Sophocle mais pour l'aborder dans une perspective différente : il soutient que le processus cathartique est moins fondé sur des affects que sur des images associant le désir à un éclat à la fois insoutenable et fascinant. F. Regnault rapproche ainsi de l'anamorphose cette image qui substitue la beauté à l'horreur de la mort.

La référence à la purgation des émotions semble en revanche devenir plus problématique lorsqu'il s'agit de l'appliquer à des poétiques caractérisées par la discontinuité. La littérature du xx^e siècle traduit bien souvent la complexité vertigineuse et confuse du monde moderne par la fragmentation, la transdisciplinarité ou les techniques du collage alors que la *catharsis* implique au contraire un agencement de l'histoire, une linéarité de l'action. Un poète comme Maurice Blanchot, qui brise les catégories de la narration traditionnelle, inventerait selon Gisèle Berkman une nouvelle *mimesis* s'inspirant de la temporalité floue du rêve et ouvrant sur une « *catharsis* critique » propre à traduire l'expérience d'une incomplétude douloureuse. Catherine Naugrette montre pour sa part que si les grands théoriciens de la dramaturgie moderne recourent encore aux ressorts affectifs de la *catharsis* en misant sur la puissance de la mise en scène, en révélant la violence politique et la misère sociale de leur époque, ils n'acceptent pas le processus sans le discuter : Brecht se méfie d'une identification qui risque d'aliéner le spectateur à ses émotions et de l'empêcher d'adopter une attitude réflexive. Et si Artaud paraît plus proche d'Aristote lorsqu'il regarde le théâtre comme un « délire collectif » susceptible de vider les abcès, il inverse la finalité de la purgation qui ne doit pas rendre le spectateur à la société mais à lui-même. La violence émotionnelle n'est plus traitée comme un moyen ; elle est une fin en soi et éclaire le tragique de l'existence humaine.

L'Holocauste constitue un exemple limite et semble par avance interdire toute possibilité de *catharsis*. Catherine Coquio, qui a consacré ses recherches aux crimes contre l'humanité, s'interroge sur le rôle de l'art dans la sortie d'un génocide. Est-il possible de « reconstruire une unité réconciliée par la remémoration de l'horreur subie par certains » ? Le développement de la littérature des camps, des films sur la Shoah témoigne d'une culture de la mémoire. Cependant la notion même de

catharsis donne lieu à une double attitude : à Claude Lanzmann qui juge impensable de montrer la réalité du génocide sans la trahir et qui témoigne d'une « crise de la représentation », C. Coquio oppose les démarches de Rithy Panh et d'Imre Kertesz. Le premier, dans son film *S21. La machine de mort khmère rouge*, parvient à suggérer, par un jeu de regards croisés impliquant davantage le public, que la *catharsis* testimoniale tirerait sans doute aussi son efficacité de la réception. Le second, qui retient également l'attention de Michel Deguy, considère que la purgation du passé engage la responsabilité de tous : si l'écrivain cherche à se réapproprier son destin par son récit, il engage son lecteur à assumer cet héritage.

Finalement, l'article de Carole Talon-Hugon, qui avait déjà analysé l'influence morale de l'art sur notre vie lors d'une approche historique⁴, revient sur la possibilité pour la fiction de purger nos émotions. Comment des formes esthétiques peuvent-elles modifier notre équilibre en jouant sur nos affects ? Le processus d'épuration serait favorisé par une immersion imaginaire, telle qu'a pu la définir Jean-Marie Schaeffer⁵ : cette projection mentale permet d'éprouver à distance des sentiments qui ne nous affectent pas profondément mais que nous parvenons par là même à mieux comprendre. On retrouve dans une certaine mesure la logique d'Aristote : la fonction de la *mimesis* est bien de re-présenter une réalité douloureuse pour en donner une vision épurée, atténuée.

4

5

PLAN

AUTEUR

Sabine Gruffat

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : sabinegruffat@yahoo.fr