



Le théâtre et la pitié selon Descartes

Laurence Renault¹

laurence.renault@paris-sorbonne.fr

Résumé: Cet article étudie la manière dont s'élabore la doctrine cartésienne du plaisir qu'éprouve le spectateur à ressentir des passions tristes au théâtre, de la correspondance avec Elisabeth aux *Passions de l'âme*. Il met en évidence le rôle que joue l'exemple de la tragédie dans la réflexion cartésienne sur la nature et la valeur de la pitié. Il montre en cela comment Descartes prend position à l'égard des questions ouvertes par Aristote et par Augustin concernant, d'une part, la catharsis de la pitié qu'opèrent les spectacles tragiques ; d'autre part, la valeur morale de la pitié.

Mots-clés: Descartes; Elisabeth de bohème; Aristote; St Augustin; théâtre; tragédie; passions; pitié; autrui; catharsis; vertu.

Resumo: Este artigo estuda a maneira pela qual se elabora a doutrina cartesiana do prazer do espectador em sentir paixões tristes no teatro, da correspondência com Elisabete às *Paixões da alma*. Destaca o papel que o exemplo da tragédia desempenha no pensamento cartesiano sobre a natureza e o valor da piedade. Nisto, ele mostra como Descartes se posiciona em relação às questões abertas por Aristóteles e Agostinho a respeito, por um lado, da catarse da piedade que os espetáculos trágicos produzem; por outro lado, o valor moral da piedade.

Palavras-chave: Descartes; Elisabete da boêmia; Aristóteles; Santo Agostinho; teatro; tragédia; paixões; piedade; outrem; catarse; virtude.

Le thème du plaisir qu'éprouve le spectateur à être ému de passions au théâtre apparaît sous la plume de Descartes dans la correspondance avec Elisabeth. Il est présent dès la lettre du 18 mai 1645 ; on le retrouve dans la missive suivante (qu'on date de mai ou juin 1645), puis dans celles du 6 octobre 1645 et du 3 novembre 1645. Il n'en sera plus ensuite question qu'une seule fois dans la lettre de janvier 1646. Mais la réflexion menée sur ce thème dans la correspondance avec Elisabeth se prolonge dans l'oeuvre publiée. On en dénombre, en effet, trois occurrences dans les *Passions de l'âme*, aux articles 94, 147 et 187. Comme on le sait, Descartes a transmis une première version de ce traité à Elisabeth dès mai 1646, sans qu'il soit cependant possible de savoir si ce "premier crayon" (AT IV, 407) évoquait déjà ce thème, puisque nous ne disposons que de la version définitive, publiée en 1649. Quoi qu'il en soit, il s'agit d'un thème de réflexion qui est présent dans la pensée cartésienne d'une manière continue de 1645 à 1649.

Or, l'analyse qu'en donne Descartes dans sa correspondance avec Elisabeth témoigne d'une certaine plasticité, tout particulièrement entre la lettre à Elisabeth du 18 mai et celle du 6 octobre

1 Professoira Dr. em Filosofia da Université de Paris-Sorbonne.

1645, qui ne donnent pas une explication identique de ce qui génère ce plaisir. Dans sa lettre du 6 octobre, Descartes fait en effet de la pitié l'un des ressorts du plaisir que nous prenons aux tragédies, alors que ce thème était absent de son explication initiale. Cette intervention de la pitié dans l'analyse des émotions du spectateur n'a guère été relevée (Kambouchner, 1995; Hamou, 2002). Elle ouvre pourtant plusieurs perspectives. D'un côté, Descartes se situe ainsi dans la lignée des philosophes qui, avant lui, ont interprété, quoique par des analyses profondément divergentes, le plaisir des spectacles tragiques à partir de la pitié (Aristote et Augustin). De ce point de vue, il devient donc possible de situer l'interprétation cartésienne du plaisir des passions éprouvées au théâtre par rapport à la thèse aristotélicienne de la *catharsis*, ainsi que par rapport à la condamnation augustinienne du plaisir du spectateur au théâtre, c'est-à-dire de lui restituer sa profondeur historique et conceptuelle. D'un autre côté, cela révèle un arrière-plan, également inaperçu jusqu'ici, de la doctrine cartésienne de la pitié que Descartes propose dans les articles 185 à 189 des *Passions de l'âme*, qui nous permet d'en percevoir toute la complexité. Comme on le verra, celle-ci ne se résume pas à la distinction bien connue entre la pitié du commun et la pitié du généreux: la pitié du spectateur ne s'identifie ni à l'une, ni à l'autre. A ce double égard, la correspondance nous donne un éclairage privilégié sur la maturation de la doctrine cartésienne concernant le théâtre et concernant la pitié, ainsi que sur le sens de ces thèmes dans les *Passions de l'âme*.

Cette perspective ouvre des questions philosophiques qui n'ont encore jamais été soulevées à propos de la doctrine cartésienne du théâtre: l'expérience du spectateur au théâtre a-t-elle une dimension morale²? Le théâtre peut-il nous apprendre à réguler nos passions? Modifie-t-il notre rapport à autrui?

Théâtre, passions et joie intellectuelle

Dans la lettre à Elisabeth du 18 mai 1645, Descartes énonce cette thèse paradoxale que les afflictions engendrées par la fortune contribuent à la félicité de la grande âme. Pour en convaincre Elisabeth, il prend l'exemple du théâtre. Ainsi, écrit-il: "les histoires tristes et lamentables que nous voyons représenter sur un théâtre nous donnent souvent autant de récréation que les gaies, bien qu'elles tirent des larmes de nos yeux" (AT IV, 202-203). . De la même manière que le spectateur d'une pièce tragique, tout en éprouvant de la tristesse devant les événements représentés sur la scène, n'en ressent pas moins de plaisir que s'il assistait à une comédie, l'adversité ne compromet pas la félicité de la grande âme. Le plaisir du spectateur ne dépend pas de la gaieté des événements représentés ; de même, la félicité de la grande âme ne dépend pas de la bonne fortune. Davantage, l'affliction qu'engendre l'adversité contribue à sa félicité³.

Par cet exemple du théâtre, il s'agit d'abord d'attester de la possibilité pour la grande âme d'éprouver, au même moment et à propos des mêmes événements, tristesse et joie, en en appelant à une expérience accessible à tout un chacun. Une telle ambivalence des émotions du spectateur renvoie à la distinction entre deux types d'émotions que Descartes a énoncée dès les *Principes de*

2 On sait le rôle que tenait le théâtre dans la pédagogie jésuite. Un bénéfice moral, intellectuel, mais aussi social, était attendu du fait de placer le collégien en position d'acteur. Si cette éducation a sans doute contribué au jugement favorable que Descartes porte sur le théâtre, on notera qu'il ne se situe pas, quant à lui, dans la perspective des effets que peut produire le fait de jouer un rôle dans le spectacle, autrement dit, les effets que la représentation peut avoir sur l'acteur, mais évoque exclusivement l'effet qu'elle produit sur le spectateur.

3 Notons-le, Descartes ne dit cependant pas dans ce texte que les représentations théâtrales seraient d'autant plus plaisantes qu'elles excitent plus de tristesse en nous, alors qu'il l'affirmera explicitement dans la lettre à Elisabeth du 6 octobre 1645. Cela signifie qu'il n'y a pas, dans la lettre du 18 mai 1645, de privilège de la tragédie, si ce n'est aux fins de la comparaison entre le spectateur et la grande âme frappée par l'adversité. L'analyse cartésienne du plaisir des passions au théâtre n'accorde pas, dans cette lettre, de spécificité, ni de privilège, aux passions tristes, à la différence de ce qu'il en sera dans la lettre du 6 octobre 1645, comme nous le verrons.

la philosophie. Les passions sont des émotions causées en l'âme par l'agitation des esprits animaux, c'est-à-dire par le corps, tandis que les émotions intellectuelles (que Descartes dénommera "émotions intérieures" dans les *Passions de l'âme* AT XI, 440) sont causées en l'âme par l'âme même:

[...] lorsqu'on nous dit quelque nouvelle, l'âme juge premièrement si elle est bonne ou mauvaise ; et la trouvant bonne, elle s'en réjouit en elle-même, d'une joie qui est purement intellectuelle, et tellement indépendante des émotions du corps, que les Stoïques n'ont pu la dénier à leur sage, bien qu'ils aient voulu qu'il fût exempt de toute passion. Mais sitôt que cette joie intellectuelle vient de l'entendement en l'imagination, elle fait que les esprits coulent du cerveau vers les muscles qui sont autour du cœur, et de là excitent le mouvement des nerfs, par lequel est excité un autre mouvement dans le cerveau, qui donne à l'âme le sentiment ou la passion de la joie (IV, 190, AT IX, 2, 311).

La situation décrite dans ce texte se distingue de celle du spectateur au théâtre par deux traits: d'une part, il n'est pas question du paradoxe d'une âme qui éprouve de la joie à la faveur de passions tristes, mais d'une âme qui éprouve de manière quasi contemporaine une joie intellectuelle et une joie passionnelle. Descartes n'évoque pas ici le cas d'émotions antithétiques éprouvées par l'âme au même moment, et à propos de la même situation. La distinction qu'il pose rend cependant théoriquement possible la survenue dans l'âme, au même moment, d'une joie intellectuelle et d'une tristesse passionnelle se rapportant au même état de fait, puisqu'il s'agit de deux types d'émotions différents, ayant des causes prochaines différentes. L'article 147 des *Passions de l'âme* évoquera à nouveau "ces émotions intérieures, qui ne sont excitées en l'âme que par l'âme même ; en quoi elles diffèrent de ces passions, qui dépendent toujours de quelque mouvement des esprits". Et il précisera que, "bien que ces émotions de l'âme soient souvent jointes avec les passions qui leur sont semblables, elles peuvent souvent aussi se rencontrer avec d'autres, et même naître de celles qui leur sont contraires" (AT XI, 440-441); la fin de l'article en donnera plusieurs exemples, dont celui des passions éprouvées au théâtre.

D'autre part, bien qu'ayant des causes prochaines distinctes (le jugement de l'entendement, d'un côté ; le mouvement des esprits animaux induit par l'imagination, de l'autre), ces deux types de joie sont présentées en tant qu'articulées l'une à l'autre: le retentissement de la joie intellectuelle dans l'imagination est à l'origine du processus corporel dont l'effet dans le cerveau est institué pour faire ressentir à l'âme la passion de joie. Ce texte n'évoque donc pas le cas d'une émotion intellectuelle que l'âme produirait à l'occasion d'une passion qui serait première. Il explique la manière dont une émotion intellectuelle peut exciter la passion correspondante, annonçant ainsi les analyses de la lettre à Chanut du 1^{er} février 1647 sur l'amour intellectuel de Dieu, et la manière dont il peut susciter un amour passion (AT IV, 609-610), ainsi que l'article 91 des *Passions de l'âme* (AT XI, 396-397). Rien cependant n'exclut que l'âme puisse produire une joie intellectuelle à propos d'une passion, même si dans ce cas on ne pourra pas dire que c'est la passion qui excite l'émotion intellectuelle, puisque celle-ci, par définition, ne saurait procéder que de l'âme elle-même. La passion ne saurait donc en être que l'occasion.

Ainsi, ce texte des *Principes*, sans évoquer déjà le cas d'émotions contemporaines antithétiques de l'âme à propos d'un seul et même état de fait, ni la manière dont une passion peut être l'occasion d'une émotion intellectuelle, énonce cependant la distinction qui rend possible, en contexte cartésien, l'expérience du spectateur au théâtre, qui éprouve du plaisir lors même qu'il est ému de tristesse, et pas moins, nous dit Descartes, qu'à l'occasion des comédies.

Qu'est-ce qui dans la passion, triste ou joyeuse, est occasion pour l'âme d'une joie intellectuelle? L'âme ne peut éprouver une émotion intérieure de joie que si elle peut juger par

son entendement que ce qui lui arrive est un bien. Elle ne peut donc éprouver de joie intellectuelle que si elle possède effectivement un vrai bien, dont atteste la perception intellectuelle qu'elle en a. Cela étant, l'articulation entre la passion de tristesse et la joie intellectuelle n'a pas les mêmes ressorts dans le cas de la grande âme et dans le cas du spectateur. La capacité de la grande âme de ne pas laisser entamer sa béatitude par le cours défavorable de la fortune, c'est-à-dire d'éprouver du contentement dans l'affliction, se fonde sur la "force de la vertu" (AT IV, 201), écrit Descartes, c'est-à-dire que la grande âme n'attache guère d'importance aux biens de la fortune, à la différence des âmes basses et vulgaires qui "ne sont heureuses ou malheureuses que selon que les choses qui leur surviennent sont agréables ou déplaisantes" (AT IV, 202). En effet, la vertu est pour Descartes, en un sens traditionnel, l'agir conforme à la raison (AT IV, 284). C'est ce qu'il appelle aussi la "puissance" des raisonnements par lesquels la grande âme règle sa conduite, de sorte que sa raison demeure "toujours la maîtresse" (AT IV, 202). Les raisonnements qui sont invoqués dans ce passage consistent en ce que l'âme connaît, que, bien qu'unie à un corps qui est voué à périr, elle est elle-même immortelle. C'est ici de la métaphysique cartésienne, et tout particulièrement de la thèse de la substantialité de l'âme et de sa distinction réelle d'avec le corps, que provient le raisonnement qui est à la racine de la vertu. La "force de la vertu" ou la "puissance" des raisonnements consiste en ce que la grande âme est capable de régler son agir conformément à cette vérité de la métaphysique cartésienne selon laquelle l'âme est une substance réellement distincte du corps, et supérieure à lui en ce qu'elle est indivisible et donc incorruptible. Il s'ensuit que ce qui peut affecter l'âme du fait de son union au corps, autrement dit, durant la vie du corps, n'est rien pour elle au regard des biens propres à l'âme, qui sont éternels comme elle. Régler son agir sur cette vérité, cela signifie donc, concrètement, mépriser les biens de fortune, à laquelle nous ne sommes soumis que durant la vie du corps, pour n'accorder d'importance qu'aux biens propres de l'âme. C'est en cela que la grande âme considère les événements réels «quasi [...] comme nous faisons ceux des comédies» (AT IV, 202). Et la conscience qu'elle a de posséder ce bien de l'âme qu'est la détermination de la volonté à agir conformément à ce que la raison recommande lui procure une joie intellectuelle.

Ainsi, écrit Descartes à Elisabeth le 18 mai 1645, les plus grandes âmes

[...] ont des raisonnements si forts et si puissants que, bien qu'elles aient aussi des passions [...] leur raison demeure cependant toujours la maîtresse, et fait que les afflictions même leur servent, et contribuent à la parfaite félicité dont elles jouissent dès cette vie. Car, d'une part, se considérant comme immortelles et capables de très grands contentements, puis, d'autre part considérant qu'elles sont jointes à des corps mortels et fragiles, qui sont sujets à beaucoup d'infirmités, et qui ne peuvent manquer de périr dans peu d'années, elles font bien tout ce qui est en leur pouvoir pour se rendre la fortune favorable en cette vie, mais néanmoins elles l'estiment si peu au regard de l'éternité, qu'elles n'en considèrent quasi les événements que comme nous faisons ceux des comédies. Et comme les histoires tristes et lamentables que nous voyons représenter sur un théâtre nous donnent souvent autant de récréation que les gaies, bien qu'elles tirent des larmes de nos yeux ; ainsi ces grandes âmes dont je parle ont de la satisfaction en elles-mêmes de toutes les choses qui leur arrivent, même des plus fâcheuses et insupportables (AT IV, 202-203).

La joie qu'éprouve le spectateur alors même que le spectacle représenté sur la scène l'émeut de tristesse, en revanche, ne présuppose pas la "force de la vertu", ni la connaissance métaphysique qui en est la racine selon cette lettre. Le relatif détachement du spectateur à l'égard des événements représentés repose sur le fait que ces événements sont fictifs. Le théâtre engendre des passions qui ne peuvent pas être excessives, au sens de nuisibles à l'âme, car, si ces passions sont bien réelles, les

événements qui en sont la cause ne le sont pas. Les passions qu'ils engendrent dans l'âme, aussi intenses soient-elles, n'exercent donc pas d'emprise sur son libre arbitre, elles ne l'incitent à aucune action. Ce sont des passions qui ne font pas "effort sur la volonté" pour emprunter le vocabulaire qui sera celui de l'article 47 des *Passions de l'âme*⁴. Autrement dit, des passions privées de ce qui est, dans des conditions réelles, leur "effet principal"⁵. La volonté demeure ainsi maîtresse d'elle-même. C'est la conscience que l'âme a de cette maîtrise relativement aux passions engendrées par le spectacle qui est la source du plaisir du spectateur. C'est-à-dire que la perception qu'elle a de conserver son indépendance eu égard à la causalité que le corps exerce sur elle⁶ est la source du plaisir du spectateur. L'expérience du spectateur n'atteste donc d'aucune force d'âme, car il n'y a même pas de menace. Elle n'a donc ici aucune dimension morale. Elle est fondée sur la bonne régulation de la relation de l'âme au corps, ce dernier n'entravant pas, par les phénomènes qu'il produit en l'âme à laquelle il est unie, les prérogatives de l'âme, et tout particulièrement, la maîtrise à laquelle celle-ci peut prétendre sur ses actions. Sans avoir de dimension morale, elle a cependant le même fondement ontologique que la félicité de la grande âme.

Si l'affliction contribue à la félicité de la grande âme ou au plaisir du spectateur, c'est qu'à la faveur de l'épreuve des passions tristes se manifeste cette indépendance de l'âme dont la conscience est source de joie intérieure. Mais il en va de même à l'égard des passions joyeuses, puisque la grande âme ne fait pas dépendre sa félicité de la fortune, même lorsqu'elle lui sourit et que les passions joyeuses que fait naître une comédie dans l'âme du spectateur s'accompagnent elles aussi de la joie intellectuelle qui naît de ce que l'âme conserve, à leur égard, la pleine maîtrise de son libre arbitre.

La tragédie et la pitié

Dans la lettre à Elisabeth du 6 octobre 1645, l'analyse du plaisir du spectateur s'enrichit d'une nouvelle dimension.⁷ L'exemple du théâtre a de nouveau la fonction "de prouver que le plaisir de l'âme auquel consiste la béatitude n'est pas inséparable de la gaieté et de l'aise du corps (AT IV, 309). Il s'agit de montrer que le contentement de l'âme est compatible avec la tristesse passionnelle et les larmes qui l'accompagnent et qu'il leur est même proportionnel. L'interprétation que Descartes propose de cette expérience est cependant différente de celle de la lettre du 18 mai 1645. En effet, l'analyse du plaisir que les passions suscitent au théâtre se fonde ici sur la compassion, c'est-à-dire sur la pitié. C'est-à-dire qu'elle ne peut être valable pour les comédies, mais qu'elle est propre aux tragédies.

4 AT XI, 365 : "on peut distinguer deux sortes de mouvements, excités par les esprits dans la glande : les uns représentent à l'âme les objets qui meuvent les sens, ou les impressions qui se rencontrent dans le cerveau, et ne font aucun effort sur sa volonté ; les autres y font quelque effort, à savoir ceux qui causent les passions ou les mouvements du corps qui les accompagnent".

5 Selon l'analyse qu'en donneront les *Passions de l'âme*, article 40, AT XI, 359 : "le principal effet de toutes les passions est qu'elles incitent et disposent leur âme à vouloir les choses auxquelles elles préparent leur corps : en sorte que le sentiment de la peur l'incite à vouloir fuir, celui de la hardiesse à vouloir combattre, et ainsi des autres".

6 A ce sujet, on verra avec profit les analyses de Denis Kambouchner dans *L'homme des passions*, II, p. 189-191, qui définit la joie intellectuelle comme "le simple sentiment que l'âme a de sa propre suffisance, c'est-à-dire de sa propre indépendance et de son intégrité".

7 Je laisse de côté la lettre à Elisabeth de mai ou juin 1645, qui évoque à nouveau l'exemple du théâtre, mais d'une manière complètement différente de tous les autres textes cartésiens où ce thème apparaît. Descartes semble en effet affirmer que l'amateur de tragédie, s'il occupait son âme à contempler ces spectacles trop souvent, rendrait son corps malade, lors même qu'il n'aurait aucun motif réel d'affliction (AT IV, 219). Cette interprétation me semble avoir l'intérêt de contribuer à témoigner de la plasticité de l'exemple du théâtre dans les premiers écrits où il apparaît, mais il est difficile de l'inscrire dans une lignée qu'on pourrait analyser, puisque l'interprétation qui y est donnée de l'effet des représentations théâtrales n'a pas d'échos explicites, ni dans les textes qui précèdent, ni dans ceux qui suivent. C'est le seul texte où Descartes examine le rapport entre les passions tristes au théâtre et la santé du corps. Cette perspective se rapporte à l'explication de la "fièvre lente" d'Elisabeth. Descartes avait indiqué dans sa lettre précédente que "la cause la plus ordinaire de la fièvre lente est la tristesse" AT IV, 201.

Le thème de la pitié n'était pas absent de la lettre à Elisabeth du 18 mai 1645, mais il n'intervenait pas à propos du théâtre. En effet, Descartes avait donné plusieurs illustrations de la thèse selon laquelle l'affliction contribue à la félicité de la grande âme: outre l'expérience commune du théâtre, il avait pris l'exemple de deux situations dans lesquelles la grande âme éprouve du contentement dans l'adversité. Il s'agissait, d'un côté, de la douleur intense liée à une lésion du corps, douleur à laquelle la grande âme résiste avec constance, ce qui témoigne de sa force d'âme et alimente le contentement qu'elle a d'elle-même. D'un autre côté, Descartes avait évoqué le cas de la compassion que la grande âme a pour les malheurs de ses amis. Les grandes âmes,

[...] voyant leurs amis en quelque grande affliction [...] compatissent à leur mal, et font tout leur possible pour les en délivrer, et ne craignent pas même de s'exposer à la mort pour ce sujet, s'il en est besoin. Mais cependant, le témoignage que leur donne leur conscience de ce qu'elles s'acquittent en cela de leur devoir et font une action louable et vertueuse les rend plus heureuses que toute la tristesse que leur donne la compassion ne les afflige (AT IV, 203).

La grande âme compatit aux malheurs de ses amis, c'est-à-dire qu'elle est affectée de tristesse, mais à la vue de ces maux, elle se détermine aussi à agir, au mépris de son propre intérêt, pour en délivrer ses amis. C'est pourquoi la tristesse passionnelle est accompagnée d'une joie intellectuelle qui repose sur la conscience que la grande âme a d'agir vertueusement (c'est-à-dire sans accorder d'importance aux biens de la fortune dont son action pourrait la priver elle-même, et donc conformément au jugement de la raison). Sans doute cette dimension vertueuse de l'action de la grande âme est-elle aussi liée au fait qu'elle a de la bienveillance pour autrui, même si Descartes ne le précise pas, et même si le fait qu'il soit question d' "amis" limite la portée de ce rapport à autrui.

Dans la lettre du 6 octobre, c'est pour rendre raison du plaisir que l'âme prend à être émue de passions tristes au théâtre que Descartes évoque la compassion:

[...] le contentement qu'elle a de pleurer, en voyant représenter quelque action pitoyable et funeste sur un théâtre, vient principalement de ce qu'il lui semble qu'elle fait une action vertueuse, ayant compassion des affligés (AT IV, 309).

La tristesse du spectateur est ici caractérisée comme compassion à l'égard des personnages frappés de malheur sur la scène. Cette pitié est doublée de joie intérieure, car le spectateur estime faire en cela une action vertueuse. L'interprétation du plaisir des spectacles tragiques semble donc avoir ici une connotation morale: c'est par l'intermédiaire de la vertu, ou tout au moins de ce que le spectateur prend pour un témoignage de vertu ("il lui semble") que la joie naît à propos de la tristesse. Qu'en est-il cependant? Descartes ne peut pas soutenir que cette perception serait erronée, car s'il admet que la tristesse passionnelle se redouble de joie dans l'âme du spectateur, c'est qu'une perception intellectuelle, et, à ce titre, une perception véridique, vient attester de la possession d'un bien. Or, cette perception semble bien coïncider ici avec la conscience de faire une action vertueuse. Mais en quoi réside la vertu, dans ce cas? La compassion du spectateur, ne s'adressant pas à des personnes réelles, ne s'accompagne évidemment d'aucun effort pour délivrer le personnage de ses maux. On retrouve ici la caractéristique des passions éprouvées au théâtre que nous avons dégagée à propos de la lettre à Elisabeth du 18 mai 1645: elles n'incitent à aucune action particulière, dans la mesure où elles ne naissent pas de situations réelles. En cela, la compassion du spectateur se distingue de la pitié de la grande âme, qui la conduit à essayer de délivrer ses amis de leurs maux, comportement qui est le ressort de la joie intellectuelle qu'elle ressent. Mais alors, sur quoi repose la joie du spectateur, si ce n'est sur la compassion elle-même? C'est le simple fait de n'être pas insensible aux maux subis par les personnages qui semble avoir ici valeur d'action vertueuse. La

pitié elle-même témoignerait donc d'une disposition vertueuse de l'âme, en tant qu'elle prend en vue l'intérêt d'autrui. Ce souci d'autrui suppose en effet un décentrement du sujet par rapport à son propre point de vue, décentrement qui apparaît comme une des formes du détachement à l'égard des biens de la fortune qui est caractéristique de toute action vertueuse chez Descartes.

Qu'est-ce qui motive cette implication nouvelle de la compassion dans l'analyse du plaisir des passions tristes au théâtre? On notera d'abord que la compassion dont il est question ici n'est pas exactement la même que celle que Descartes avait évoquée dans la lettre du 18 mai, à propos de la grande âme. En effet, la pitié s'adresse ici à autrui, et non plus seulement à ceux qui sont nos amis. C'est d'ailleurs ce qui rend possible qu'elle s'adresse à des personnages de fiction. Or, cet élargissement du champ de la compassion paraît lié au principe nouvellement énoncé par Descartes dans la lettre à Elisabeth du 15 septembre 1645, qui précède immédiatement celle que nous analysons. Descartes, dans cette lettre, énumérait les vérités qui peuvent "fortifier l'entendement" (AT IV, 291), afin qu'il soit toujours disposé à bien juger, c'est-à-dire qui permettent d'acquérir la "force de la vertu". Ces vérités ont toutes en commun que leur considération aide l'âme à se détacher des biens de la fortune. Élargissant l'analyse de la lettre du 18 mai, où la considération de l'immortalité de l'âme jouait déjà ce rôle, Descartes énumère successivement des considérations métaphysiques (Dieu, l'immortalité de l'âme), un principe de la physique cartésienne (l'indéfini du monde), auxquels il ajoute une considération jusque là inédite dans les écrits cartésiens:

[...] il faut toujours préférer les intérêts du tout, dont on est partie, à ceux de sa personne en particulier [...] si on rapportait tout à soi-même, [...] on n'aurait aucune vraie amitié, ni aucune fidélité, ni généralement aucune vertu ; au lieu qu'en se considérant comme une partie du public, on prend plaisir à faire du bien à tout le monde, et même on ne craint pas d'exposer sa vie pour le service d'autrui, lorsque l'occasion s'en présente (AT IV, 293).

La considération de l'intérêt d'autrui est corrélative d'un détachement à l'égard de notre propre intérêt, c'est-à-dire relativement aux biens de la fortune. Elle est donc vertueuse. Davantage, Descartes semble suggérer ici qu'il ne peut pas y avoir de vertu sans attention à autrui, c'est-à-dire en dehors de toute communauté humaine. C'est la notion même de vertu qui s'enrichit ainsi de la prise en considération d'autrui. La vertu ne saurait résider dans la seule maîtrise du libre arbitre. On trouvera un écho de ces analyses dans l'explicitation de la figure du généreux, qui non seulement s'estime lui-même au plus haut point parce qu'il dispose librement de ses volontés (AT XI, 445-446); mais encore n'estime "rien de plus grand que de faire du bien aux autres hommes et de mépriser son propre intérêt pour ce sujet" (AT XI, 447-448).

Or, ce thème de l'attention au tout dont on est une partie est précisément évoqué à nouveau dans la lettre du 6 octobre 1645, dans le paragraphe qui précède celui qui reprend l'exemple du théâtre, et il amène à la conclusion selon laquelle on peut éprouver plus de contentement dans les larmes que dans la joie. Descartes commente en effet dans cette lettre le précepte qu'il a énoncé dans sa lettre du 15 septembre 1645, et le défend face aux objections d'Elisabeth:

[...] si nous nous considérons comme parties de quelque autre corps, nous participons aussi aux biens qui lui sont communs, sans être privés pour cela d'aucun de ceux qui nous sont propres. Et il n'en est pas de même des maux ; car, selon la philosophie, le mal n'est rien de réel, mais seulement une privation ; et lorsque nous nous attristons à cause de quelque mal qui arrive à nos amis, nous ne participons point, pour cela au défaut dans lequel consiste ce mal ; et quelque tristesse ou quelque peine que nous ayons en telle occasion, elle ne saurait être si grande qu'est la satisfaction intérieure qui accompagne toujours les bonnes actions, et principalement celle qui procède d'une pure affection pour autrui

qu'on ne rapporte point à soi-même, c'est-à-dire la vertu chrétienne de charité. Ainsi on peut, même en pleurant et en prenant beaucoup de peine, avoir plus de plaisir que lorsqu'on rit et se repose (AT IV, 308-309).

Or, c'est ce principe que Descartes investit dans l'analyse du plaisir des passions tristes au théâtre, dans le paragraphe qui suit immédiatement. La compassion au théâtre semble ainsi renvoyer à cette "pure affection pour autrui qu'on ne rapporte point à soi-même", et dont Descartes fait désormais l'un des principes de la vertu et de la joie intérieure. C'est ce thème qui rend raison de l'infléchissement moral que constitue l'analyse du plaisir des tragédies à partir de la pitié.

Cela étant, on notera que Descartes ne renie pas sa précédente explicitation fondée sur le plaisir qu'il y a à éprouver des passions maîtrisées, que ce soit par la force de la vertu ou par l'artifice de la fiction. Immédiatement après l'analyse du rapport entre la pitié et le plaisir du spectateur, Descartes écrit "et généralement elle se plaît à sentir émouvoir en soi des passions, de quelque nature qu'elle soit, pourvu qu'elle en demeure la maîtresse" (AT IV, 309). Ces lignes témoignent du fait que le plaisir du théâtre n'est pas, selon cette lettre, exclusivement lié aux passions tristes et à la pitié, et que l'explication proposée par la lettre du 18 mai 1645 n'est pas supplantée par une nouvelle interprétation. Comment ces deux explications se situent-elles l'une par rapport à l'autre? Avons-nous affaire à une explication générale du plaisir au théâtre valable pour tout type de représentation (comédie ou tragédie), dont l'explication du plaisir des tragédies à partir de la pitié serait un exemple particulier? Ou bien Descartes distingue-t-il désormais deux sources différentes du plaisir du spectateur, l'une valant pour toute représentation théâtrale, l'autre propre aux tragédies, et se surajoutant dans ce cas à la première? Autrement dit, qu'est-ce qui dans la compassion éprouvée au théâtre, fait plaisir au spectateur? Est-ce de se sentir ému de pitié sans que cette passion le prive de sa maîtrise sur ses volontés? Mais alors, si l'on compare cette pitié du spectateur à la pitié de la grande âme dont il a été question dans la lettre du 18 mai 1645, cela signifierait-il qu'il serait plaisant d'éprouver de la pitié sans être incité par cette pitié à aider autrui et dans la mesure même où on n'y est pas incité? On ne voit pas en quoi il pourrait y avoir là témoignage d'une action vertueuse. Si la pitié intervient dans l'explication du plaisir des tragédies, c'est donc qu'elle donne à l'âme qui l'éprouve dans ces circonstances un motif de joie intellectuelle apparemment différent de celui des autres passions éprouvées au théâtre. Ce motif réside dans le fait de ne pas être insensible au sort d'autrui. Descartes distingue donc bien deux sources du plaisir du spectateur, l'une qui est valable de toute passion (et donc de tout type de pièce), l'autre qui est propre à la passion de pitié et donc caractéristique de la tragédie.

La pitié du spectateur

Dans les *Passions de l'âme*, l'exemple du théâtre réapparaît à trois reprises. Mais contrairement à ce qu'il en était dans la correspondance avec Elisabeth, il n'a plus pour fonction d'illustrer la thèse selon laquelle les afflictions contribuent à la félicité de la grande âme. Dans l'article 94, Descartes évoque la manière dont la passion de joie accompagne le chatouillement des sens, en tant que celui-ci témoigne de la bonne disposition et de la force du corps, dont les nerfs résistent, sans être lésés, à un mouvement qui, autrement, serait capable de leur nuire. Descartes indique que c'est "presque la même raison" qui explique que l'âme ressent du plaisir, au théâtre, à l'occasion de l'excitation de toutes sortes de passions qui ne peuvent nuire à l'âme. Descartes fait ainsi allusion, sans en expliciter précisément la nature, à la joie intellectuelle qui constitue le plaisir du spectacle et qui naît de la perception que l'âme a de bien résister à des passions, qui, dans d'autres conditions (c'est-à-dire si elles naissaient d'événements réels) pourraient lui nuire en menaçant la maîtrise qu'elle a sur ses volontés. On rejoint ici le thème de la bonne régulation de l'union de l'âme au corps, en tant

que la causalité que le corps exerce sur l'âme dans la passion n'est pas nuisible à l'âme, parce qu'elle ne menace pas l'empire qu'elle peut avoir sur ses volontés. Cette bonne régulation de l'union est ici comparée à la bonne disposition du corps relativement à l'action des objets extérieurs sur les nerfs.

L'article 147 est consacré aux émotions intérieures de l'âme. Descartes y reprend l'exemple du théâtre pour montrer que la joie intellectuelle peut naître de passions tristes comme de passions joyeuses. Là encore, c'est l'explication générale du plaisir des passions au théâtre, exposée par Descartes au début de la correspondance avec Elisabeth qui est impliquée.

Ce n'est que dans l'article 187 que l'exemple du théâtre est utilisé pour éclairer un trait de la grande âme. Mais il ne s'agit plus de sa capacité à conserver sa béatitude dans l'affliction. Cet article est consacré à la manière dont les généreux sont touchés de la passion de pitié. A la différence du commun des hommes, le généreux éprouve une pitié qui n'est pas amère. Descartes a d'abord donné, à l'article 185, une notion assez large de pitié: "La pitié est une espèce de tristesse mêlée d'amour ou de bonne volonté envers ceux à qui nous voyons souffrir quelque mal, duquel nous les estimons indignes" (AT XI, 469). Il s'agit là d'une définition générique de la pitié, qui va être spécifiée dans les articles qui suivent en deux types différents. Une première espèce de pitié est analysée dans l'article 186. Il s'agit de cette forme de pitié qui touche principalement ceux qui sont faibles et sujets aux adversités de la fortune "à cause qu'ils se représentent le mal d'autrui comme leur pouvant arriver ; et ainsi, ils sont émus à la pitié, plutôt par l'amour qu'ils se portent à eux-mêmes, que par celle qu'ils ont pour les autres" (AT XI, 469). La définition aristotélicienne de la pitié est très proche de cette forme de pitié, si on associe ses traits génériques (185) et ses caractères spécifiques (186):

[...] la pitié est une peine consécutive au spectacle d'un mal destructif ou pénible, frappant qui ne le méritait pas, et que l'on peut s'attendre à souffrir soi-même dans sa personne ou la personne d'un des siens, et quand ce mal paraît proche ; car pour ressentir la pitié, il faut évidemment qu'on se puisse croire exposé, en sa personne ou celle d'un des siens, à éprouver quelque mal (*Rhétorique* II, 8, 1385 b14-20) .

Descartes a donc apparemment travaillé sur cette définition aristotélicienne, et distingué en elle, d'une part, ce qu'il estime relever de toute forme de pitié (une peine consécutive au mal frappant qui ne le méritait pas) et, d'autre part, ce qui ne se rencontre que dans l'une des espèces de pitié que cette définition générale recouvre selon lui, la pitié des faibles (un mal que l'on peut s'attendre à souffrir soi-même dans sa personne ou la personne d'un des siens). Cela lui permet de ménager une place pour une autre espèce de pitié. Ce qui est commun à toute forme de pitié selon cette doctrine, c'est le rapport du mal à celui qui le subit: celui qui s'apitoie sur le sort de quelqu'un estime que le mal qui le frappe est immérité. Ce qui distingue les espèces de pitié, c'est, d'un côté, l'identification du mal dont souffre celui qui est en proie à l'adversité ; d'un autre côté, c'est la manière dont celui qui s'apitoie se rapporte lui-même à ce mal subi par autrui (dans la première espèce de pitié, le mal consiste dans les atteintes de la fortune, et c'est un mal que celui qui éprouve de la pitié craint pour lui-même ou les siens). La première forme de pitié est donc une tristesse mêlée de crainte à propos des maux de la fortune qui frappent autrui, telle que celle qu'on rencontre chez Aristote.

Descartes distingue une deuxième espèce de pitié, qu'on ne rencontre que chez les généreux, c'est-à-dire chez ceux "qui ont l'esprit le plus fort, en sorte qu'ils ne craignent aucun mal pour eux, et se tiennent au delà du pouvoir de la fortune" (AT XI, 469-470). Cette pitié s'adresse à ceux qui subissent les atteintes de la fortune, cependant, ce n'est pas l'adversité qui les frappe qui suscite la

compassion des généreux. C'est au contraire "la faiblesse de ceux qu'ils voient se plaindre, à cause qu'ils n'estiment point qu'aucun accident qui puisse arriver soit un si grand mal qu'est la lâcheté de ceux qui ne le peuvent souffrir avec constance" (AT XI, 470).⁸ C'est dans cette faiblesse que réside ici "le mal frappant qui ne le méritait pas", en ce que tout homme est, par nature, du fait de la distinction substantielle de l'âme et du corps, capable de bien user de son libre arbitre. En ce sens, on peut donc dire que celui qui perd son empire sur son libre arbitre en se laissant assujettir au cours de la fortune, est frappé d'un mal qu'il ne méritait pas. Le généreux, dans la mesure même où il n'accorde pas d'importance aux maux de la fortune, n'a pas à craindre d'être frappé de ce mal qu'il observe en autrui. La compassion qu'il éprouve pour la faiblesse d'autrui est donc doublée de la joie qu'alimente la conscience de sa propre force. En cela, la compassion des généreux n'est pas amère. Elle est ainsi comme la tristesse

[...] que causent les actions funestes qu'on voit représenter sur un théâtre, [...] plus dans l'extérieur et dans le sens, que dans l'intérieur de l'âme, laquelle a cependant la satisfaction de penser qu'elle fait ce qui est de son devoir, en ce qu'elle compatit avec des affligés" (AT XI, 470).

Il y a ici une certaine ambiguïté. Lorsque Descartes écrit que l'âme "a <...> la satisfaction de penser qu'elle fait ce qui est de son devoir, en ce qu'elle compatit avec des affligés", de qui s'agit-il? Du spectateur? Du spectateur et de la grande âme? Ou bien seulement de cette dernière? Cette question a deux enjeux. Le premier est de déterminer quelle explication du plaisir des passions au théâtre est impliquée dans ce passage: s'agit-il, ou non, de l'explication fondée sur la pitié, que Descartes a initialement proposée dans sa lettre à Elisabeth du 6 octobre 1645? Le second enjeu est le suivant: si la comparaison met en jeu la pitié aussi bien du côté du spectateur, que du côté du généreux, s'agit-il d'une pitié de même nature dans l'un et l'autre cas? Ont-elles le même objet et sont-elles doublées d'un plaisir ayant le même ressort? Autrement dit, la pitié du spectateur est-elle ou non identique à celle du généreux?

Il nous semble que Descartes invoque ici l'explication du plaisir des tragédies fondé sur la pitié qu'il a élaborée dans sa lettre à Elisabeth du 6 octobre 1645. Non seulement la proximité des thèmes et des formules est frappante. Mais encore, c'est seulement au spectateur que l'on peut attribuer cette satisfaction de faire son devoir en compatissant avec des affligés. En effet, le généreux ne compatit pas à l'affliction d'autrui, car sa pitié a pour objet la faiblesse d'autrui, et non les maux dont il est affligé.⁹ La joie intérieure du généreux ne peut donc se fonder sur le sentiment de faire son devoir en compatissant avec des affligés, puisqu'au contraire la pitié du généreux enveloppe le jugement selon lequel le fait d'être affligé par les maux de la fortune témoigne de la lâcheté de celui qui s'afflige, lequel a abdiqué des droits que lui confère son libre arbitre. La joie du généreux ne provient donc pas de la conscience d'agir vertueusement en ayant compassion des affligés. Elle

8 On notera la présence du thème de la lâcheté, déjà évoqué à l'article 152 : le libre arbitre "nous rend en quelque façon maître de nous-mêmes, pourvu que nous ne perdions point par lâcheté les droits qu'il nous donne" AT XI, 445.

9 On notera que le thème de la grande âme atteinte d'affliction n'apparaît plus explicitement dans les *Passions de l'âme*. Il semble exclu que le généreux puisse être *affligé* par les vicissitudes de la fortune, qu'elles l'atteignent dans sa personne ou qu'elles touchent autrui, alors que la lettre à Elisabeth du 18 mai 1645 l'affirmait. Faut-il en conclure que le généreux n'est pas susceptible de passions tristes? Ce serait sans doute excessif. La leçon des *Passions de l'âme* à ce sujet réside sans doute dans les dernières lignes du traité : "Au reste, l'âme peut avoir ses plaisirs à part. Mais pour ceux qui lui sont communs avec le corps, ils dépendent entièrement des passions, en sorte que les hommes qu'elles peuvent le plus émouvoir sont capables de goûter le plus de douceur en cette vie. Il est vrai qu'ils y peuvent aussi trouver le plus d'amertume, lorsqu'ils ne les savent pas bien employer et que la fortune leur est contraire. Mais la sagesse est principalement utile en ce point, qu'elle enseigne à s'en rendre tellement maître, et à les ménager avec tant d'adresse, que les maux qu'elles causent sont fort supportables, et même qu'on tire de la joie de tous". Il ne s'agit donc plus d'afflictions, mais de "maux supportables".

provient de la perception qu'il a de sa propre force d'âme et de sa bonne volonté, à l'occasion de la tristesse générée par le constat de la faiblesse d'autrui¹⁰. Le spectateur, en revanche, compatit aux maux qui frappent le personnage, et il en éprouve de la satisfaction parce qu'il estime faire en cela son devoir. La pitié du spectateur n'est donc pas de même nature que celle du généreux, puisque ni l'objet de la compassion, ni le ressort de la joie intérieure ne sont identiques dans ces deux cas.

Cela signifie que Descartes reconnaît une troisième espèce de pitié, distincte à la fois de la pitié du commun et de la pitié du généreux.¹¹ "Le vulgaire a compassion de ceux qui se plaignent, à cause qu'il pense que les maux qu'ils souffrent sont fort fâcheux" (AT XI, 470) et à cause qu'il se représente le mal d'autrui comme lui pouvant arriver (AT XI, 469). La pitié du commun est donc une tristesse mêlée de crainte. A ce titre, elle ne peut pas donner lieu à une joie intellectuelle, mais elle est amère. D'un côté, elle s'accompagne de la conscience d'être soi-même soumis aux vicissitudes de la fortune. Elle ne peut donc pas être l'occasion pour l'âme de percevoir sa propre force. De l'autre, si elle est mêlée d'amour (AT XI, 469), c'est plutôt d'amour propre, que de bonne volonté pour autrui (AT XI, 469). Elle ne peut donc pas non plus s'accompagner de la satisfaction d'accomplir son devoir en ayant compassion des affligés, à tout le moins, s'il doit s'agir d'une représentation intellectuelle, et donc véridique, puisque dans cette pitié il n'y a pas de véritable attention à autrui.

En revanche, si le plaisir de la tragédie est fondé sur la pitié, et si cette pitié n'est pas amère, mais s'accompagne d'une joie intérieure de l'âme, cela ne signifie-t-il pas que la pitié du spectateur n'est pas du même ordre que la pitié du commun? Qu'est-ce en effet que l'amertume qui accompagne la pitié ordinaire, si ce n'est la tristesse intérieure qui naît de la conscience que l'âme qui s'apitoie a de sa propre faiblesse, en tant que sa pitié est liée à la crainte qu'elle éprouve, pour elle-même, des maux qui touchent autrui? Si la pitié du spectateur n'est pas amère, c'est donc parce qu'elle est "purgée" de toute crainte. Mais cela n'est pas, comme chez le généreux, un effet de la force d'âme, c'est-à-dire du peu d'estime dans lequel le spectateur tiendrait les biens de la fortune. On ne voit pas en effet ce qui permettrait, dans les analyses de Descartes, d'accorder cette force d'âme au spectateur, fût-ce à l'égard des biens et des maux fictifs représentés sur la scène. Descartes n'a jamais dit que le spectacle modifiait l'estime que nous avons des biens de la fortune. Le théâtre est sans effet sur notre évaluation des choses. En revanche, dans la mesure où il ne donne à voir que des maux fictifs, la pitié qu'il génère dans l'âme du spectateur n'est pas mêlée de crainte, comme ce serait le cas si ces maux étaient réels. Et c'est précisément sous cette forme particulière que s'atteste, dans la pitié du spectateur, cette caractéristique générale des passions éprouvées au théâtre, qu'elles ne nuisent pas à l'âme, en ne menaçant pas l'empire qu'elle a sur ses volontés. La pitié du spectateur entre ainsi dans l'explication générale du plaisir des passions au théâtre proposée par Descartes, parce que l'artifice de la scène la purge de toute crainte, et donc de toute emprise sur la volonté du spectateur. La purgation de la pitié apparaît ainsi comme un exemple particulier de la manière dont le théâtre modifie les passions et les rend plaisantes. Mais, de ce fait, elle s'accompagne d'un trait qui lui est propre, qui lui confère une dimension vertueuse que n'ont pas les autres passions du spectateur: la pitié du spectateur est différente de la pitié que le commun des hommes éprouve dans la vie réelle en ce qu'elle modifie notre rapport à celui qui souffre, notre

10 Cf. l'exposé très juste de D. Kambouchner, commentant cet article, Ibid. II, 264 : "pour la pitié proprement dite, considérée simplement comme un certain type de relation intentionnelle à autrui, elle ne se fondera nullement ici sur une "compassion" ou sympathie immédiate, mais au contraire impliquera une distance originaire ou un détachement fondamental <...> à partir de quoi seulement la faiblesse d'autrui, qui forme ici le seul objet de cette pitié, peut être remarquée comme telle (par contraste avec la force que l'âme généreuse se reconnaît à elle-même) et donner lieu à une pensée distincte".

11 Ici, nous sommes en désaccord avec les analyses de D. Kambouchner, qui attribue au spectateur, comme au généreux, cette "distance originaire" ou "détachement fondamental" qui appartient à la pitié du généreux, et qui consiste en ce qu'il ne compatit pas à l'affliction de celui dont il a pitié (cf. le passage cité ci-dessus).

rapport à autrui. Autrui est pris en considération pour lui-même, et non plus en tant que frappé de maux que nous craignons pour nous-mêmes. C'est ainsi qu'elle est source d'une joie intérieure se fondant sur la conscience de faire une action vertueuse en ayant compassion des affligés. La pitié du spectateur est l'expérience d'une pitié désintéressée, inspirée par une pure affection pour autrui, à laquelle ne se mêle aucune crainte pour soi-même, aucun amour-propre, la conscience de la possession de cette perfection étant source de joie intérieure.

La pitié du spectateur, dans les *Passions de l'âme*, s'avère donc avoir un statut intermédiaire entre celle du commun et celle du généreux. La pitié commune est une tristesse liée aux maux de la fortune qui adviennent à autrui, et dont on est ému en tant qu'on les craint pour soi-même. La pitié du spectateur a également pour objet les maux de la fortune qui adviennent à autrui, mais le spectateur n'en est pas ému en tant qu'il les craindrait pour lui-même, mais seulement en tant qu'il a de la bienveillance pour autrui. La pitié du généreux porte sur la faiblesse de celui qui ne parvient pas à souffrir l'adversité avec constance, et le généreux en est ému parce qu'il a "de la bonne volonté pour un chacun" (AT XI, 470). La pitié du spectateur est ainsi une sorte d'hybride ou d'intermédiaire entre la pitié du commun et la pitié du généreux.

La tragédie semble donc avoir pour effet une transmutation de la pitié, qui se trouve purgée de toute crainte. Descartes paraît transposer ainsi dans sa propre doctrine le thème aristotélicien de la *catharsis* de la pitié et de la crainte par la représentation théâtrale¹². Ceci confirme que ce qui apparaît dans la lettre à Elisabeth du 6 octobre 1645, c'est bien la thèse d'une joie intérieure propre à la tragédie, différente de celle dont toute représentation théâtrale (comédie ou tragédie) est l'occasion. Non seulement l'âme du spectateur éprouve, face à une pièce tragique, comme face à une comédie, du plaisir à ne pas être menacée d'asservissement par les passions qu'elle éprouve, qui ne font pas effort sur sa volonté ; mais encore, au spectacle des tragédies, sa joie intérieure repose aussi sur la conscience d'éprouver une pure affection pour autrui, non mêlée de la considération de son propre intérêt.

Il y aurait donc, selon Descartes, un bénéfice moral de la tragédie. Elle éveille en effet en l'homme du commun une pitié désintéressée, qui n'a guère l'occasion de se manifester dans les circonstances réelles de la vie, et qui est une des formes de cette pure affection pour autrui que la lettre du 15 septembre 1645 place à la racine de toute vertu, et qu'on retrouve parmi les caractéristiques du généreux. La tragédie ne transforme pas le spectateur en généreux, mais modifie son rapport à autrui en éveillant en lui une bienveillance désintéressée, non mêlée d'amour-propre, qui est déjà une manifestation de vertu, même si elle s'adresse à des personnes fictives. Peut-être est-elle déjà une étape dans l'acquisition de la générosité.

Descartes, Aristote et Augustin

A la lumière de ces analyses, on peut repérer dans les articles des *Passions de l'âme* sur la pitié un dialogue implicite avec Aristote. Non seulement Descartes investit dans l'analyse de la pitié au théâtre le thème aristotélicien de la purgation de la pitié et de la crainte, mais encore, sa théorie de la pitié du généreux apparaît comme une réponse à la définition aristotélicienne de la pitié, qu'il estime manifestement trop étroite. Aristote affirme que:

[...] la pitié n'affecte ni ceux qui sont irrémédiablement perdus [...] ni ceux qui croient atteindre au suprême bonheur [...] car, s'ils croient posséder tous les biens, ils s'imaginent aussi, cela va de soi, qu'aucun mal ne peut les atteindre (*Rhétorique* II, 8 1385 b).

12 *Poétique*, 6, 1449b 24-28 : "la tragédie [...] suscitant pitié et crainte, opère la purgation de pareilles émotions". Cf. aussi 13, 1452 b 30-34 : "la tragédie doit imiter des faits qui suscitent la crainte et la pitié (car c'est là le propre d'une imitation de ce genre)"; 14, 1453 b 11-12 : "le poète doit procurer le plaisir que donnent la pitié et la crainte suscitées à l'aide d'une imitation"

La réponse de Descartes à cette affirmation est qu'elle ne vaut que de ces :

[...] esprits malins et envieux, qui haïssent naturellement tous les hommes, ou bien ceux qui sont si brutaux, et tellement aveuglés par la bonne fortune ou désespérés par la mauvaise, qu'ils ne pensent point qu'aucun mal leur puisse plus arriver, qui soient insensibles à la pitié (AT XI, 470-471).

Mais, écrit-il :

[...] ceux qui sont le plus généreux, et qui ont l'esprit le plus fort, en sorte qu'ils ne craignent aucun mal pour eux, et se tiennent au delà du pouvoir de la fortune, ne sont pas exempts de compassion lorsqu'ils voient l'infirmité des autres hommes et qu'ils entendent leurs plaintes (AT XI, 469) .

Il faut faire place, dans l'analyse de la pitié, d'un côté, à la figure du sage, dont la félicité ne repose pas sur la bonne fortune, et qui ne s'accompagne donc pas de l'*hybris* ou de l'insolence de celui qui est insensible à la pitié parce qu'il se croit au-dessus de tout mal ; et d'un autre côté, à la pitié propre au spectateur, que ne recouvre pas non plus la définition aristotélicienne, mais qui paraît elle-même inspirée des quelques allusions d'Aristote au thème d'une *catharsis* de la pitié et de la crainte dans le spectacle des tragédies.

Cela étant, la distinction de plusieurs formes de pitié n'est pas elle-même sans antécédents. L'analyse cartésienne pourrait avoir trouvée une autre source d'inspiration dans un texte fameux des *Confessions* d'Augustin, qui porte précisément sur le plaisir qu'engendre l'affliction au théâtre. Il se pourrait que la méditation de ce texte, tout autant que celles des thèmes aristotéliciens relatifs à la tragédie, soit à l'arrière-plan de l'apparition du thème de la pitié dans l'analyse de la lettre à Elisabeth du 6 octobre 1645, et ceci bien que l'explication d'Augustin soit d'une tonalité radicalement étrangère à la pensée cartésienne. Augustin y réfléchit en effet sur le paradoxe qui retient l'attention de Descartes dans ses lettres à Elisabeth:

[...] pourquoi l'homme veut-il s'affliger en contemplant des aventures tragiques et lamentables qu'il ne voudrait pas lui-même souffrir? Et cependant, spectateur, il veut de ce spectacle ressentir l'affliction et en cette affliction consiste son plaisir.¹³

Pour Augustin, c'est la pitié qui est le ressort du plaisir du spectateur, mais une pitié dénaturée:

Mais quelle est cette pitié inspirée par les fictions de la scène? Ce n'est pas à aider autrui que le spectateur est incité, mais seulement à s'affliger, et il l'aime l'auteur de ces fictions dans la mesure où elles l'affligent. Si le spectacle de ces malheurs antiques ou fabuleux ne l'attriste pas, il se retire avec de paroles de mépris et de critique. S'il éprouve de la tristesse, il demeure là, attentif et joyeux.¹⁴

A la source de la pitié est cependant, selon Augustin, l'amitié que les hommes ont les uns pour les autres. Mais la pitié du spectateur est une forme pervertie, impure, de ce sentiment, précisément en ce que la douleur d'autrui y est source de plaisir. L'articulation entre l'affliction et le plaisir qui fait l'attrait

13 III, II, 2 "Quid est, quod ibi homo vult dolere cum spectat luctuosa et tragica quae tamen pati ipse nolle? Et tamen pati vult ex eis dolorem spectator et dolor ipse est voluptas eius".

14 III, II, 2 "Sed qualis tandem misericordia in rebus fictis et scenicis? Non enim ad subveniendum provocatur auditor, sed tantum ad dolendum invitatur et auctori earum imaginum amplius favet, cum amplius dolet. Et si calamitates illae hominum vel antiquae vel falsae sic agantur, ut qui spectat non doleat, abscedit inde fastidians et reprehendens ; si autem doleat, manet intentus et gaudens."

du théâtre loin de réaliser une purification de la pitié, en manifeste au contraire l'impureté. La pitié au théâtre consiste en un sens à se repaître du malheur d'autrui, elle est cette pitié par laquelle on en vient à souhaiter l'existence de malheureux "pour avoir à s'apitoyer sur eux", à "chercher des sujets"¹⁵ de douleur que l'on rencontre aussi dans la vie réelle. Elle est à l'opposé de ce "devoir louable de charité d'avoir de la compassion pour les malheureux", qu'Augustin caractérise aussi comme miséricorde fraternelle, et qui est tel "qu'on préférerait n'avoir pas à éprouver ce sentiment"¹⁶. Augustin condamne donc le plaisir éprouvé au théâtre. Mais il ne condamne pas pour autant toute pitié. La pitié, dans sa pureté, ne fait pas du malheur d'autrui une source de plaisir, puisqu'avoir compassion des malheureux sans en rechercher de plaisir est un devoir de charité.

Lorsque Descartes analyse la pitié du spectateur, dans sa lettre du 6 octobre 1645, il la rapporte au devoir de charité. N'y aurait-il pas là un thème dont l'une des sources pourrait être la méditation de ce texte d'Augustin¹⁷, même si ce thème intervient chez Descartes au sein d'une tout autre doctrine, selon laquelle la pitié peut être intéressée, mais n'est pas malveillante, et selon laquelle le plaisir des tragédies lié à une expérience de pure affection pour autrui, porte témoignage d'une action vertueuse?

Ce qui pourrait conforter cette hypothèse d'une méditation, par Descartes, de ce passage des *Confessions*, au temps de la correspondance avec Elisabeth et de l'élaboration des *Passions de l'âme*, c'est la distinction que pose Augustin dans ce texte entre la pitié dénaturée et une autre forme de pitié, laquelle, annonce la pitié du généreux:

Aujourd'hui encore, je n'ignore pas la pitié. Mais alors au théâtre je sympathisais avec la joie des amants, quand ils jouissaient l'un de l'autre, bien que ce ne fussent là qu'aventures imaginaires et jeux scéniques ; et lorsqu'ils se séparaient, une espèce de pitié me faisait partager leur tristesse ; ce double sentiment m'était un délice. Maintenant, j'ai beaucoup plus de pitié pour celui qui trouve sa joie dans la honte que pour celui qui souffre, comme d'un malheur, d'être privé d'une pernicieuse volupté et d'avoir perdu une misérable félicité¹⁸.

Augustin distingue la pitié qui porte sur la concupiscence d'autrui, de la pitié dont l'objet est le malheur de celui qui est privé de ce que sa concupiscence convoite. La distinction cartésienne entre la pitié du commun, qui s'apitoie de la perte des biens de la fortune, et celle du généreux, qui n'a pitié que de la faiblesse de la volonté de celui qui ne peut souffrir avec constance les revers de fortune, bien que relevant d'une inspiration tout autre que celle d'Augustin (qui ne se reconnaîtrait aucunement dans une doctrine de la maîtrise de la volonté), n'est pas sans parenté avec la distinction mise en place par ce dernier dans le chapitre des *Confessions* consacré au plaisir des passions au théâtre.

L'analyse cartésienne du plaisir des passions au théâtre, en s'approfondissant au cours de la correspondance avec Elisabeth, fait une place particulière à la passion de pitié. Si toute passion générée par la scène est source de plaisir, la pitié qu'engendrent les tragédies, en tant qu'elle témoigne d'une "pure affection pour autrui", donne à l'âme un motif particulier de joie intérieure, qui a une dimension morale.

15 III, II, 4 : "At ego tunc miser dolere amabam et quaerebam ut esset quod dolerem"

16 III, II, 3 : "Nam esti adprobatur officio caritatis qui dolet miserum, mallet tamen utique non esse quod doleret, qui germanitus misericors est"

17 A côté de motifs internes à la doctrine cartésienne. Le thème de l'attention à autrui trouve en effet ses racines dans la thèse cartésienne d'un univers indéfini. Sur ce point, cf. notre étude sur "La constitution de la morale cartésienne" à paraître en 2015, in *Lectures de Descartes*, Paris, Ellipses, sous la direction de Frédéric de Buzon, Elodie Cassan et Denis Kambouchner.

18 III, II, 3 : "Tunc in theatris congaudebam amantibus, cum sese fruebantur per flagitia, quamvis haec imaginariae gererent in ludo spectaculi, cum autem sese amittebant, quasi misericors constrictabar ; et utrumque delectabat tamen. Nunc vero magis miseror gaudentem in flagitio quam velut dura perpeccum detrimento perniciosae voluptatis et amissione miserae felicitatis".

Cette analyse paraît témoigner du fait que Descartes a médité sur le thème aristotélicien d'une *catharsis* de la pitié et de la crainte dans la tragédie, puisqu'il semble que ce soit pour lui une spécificité du théâtre tragique que de nous donner à éprouver une forme de pitié qui se distingue de la pitié que l'on éprouve dans la vie réelle, précisément en ce qu'étant purgée de toute crainte, elle se fonde sur une pure affection pour autrui.

En cela, la théorie cartésienne de la pitié prend cependant aussi ses distances par rapport à la définition aristotélicienne de la pitié selon laquelle toute pitié repose sur la crainte de subir soi-même les maux qui affligent autrui. Dans cet effort pour distinguer différents types de pitié, qui s'amorce dès la correspondance avec Elisabeth, se décèle aussi, semble-t-il, une influence de l'analyse augustinienne d'un double sens de la pitié. La filiation, là encore, est paradoxale, car cette distinction apparaît chez Augustin pour condamner la pitié du spectateur comme pitié dénaturée, perversion de l'amitié que les hommes ont les uns pour les autres, alors que Descartes semble établir une sorte de gradation entre la pitié intéressée (mais non malveillante) qu'éprouvent les âmes communes dans la vie réelle et la pitié du spectateur face à une tragédie, pitié déjà vertueuse, même si elle ne s'identifie pas à la pitié parfaite du généreux. La pitié du spectateur réalise une sorte d'éveil à la vertu. A la différence de la pitié du commun, dans la vie réelle, elle ne recentre pas l'*ego* sur lui-même, elle ne ramène pas la considération d'autrui à l'amour-propre. Elle réalise un décentrement de l'*ego* vers autrui, parce que n'y intervient aucun souci de l'intérêt propre de celui qui éprouve de la pitié. La tragédie pourrait donc, selon la perspective cartésienne, prendre part à l'éducation morale des spectateurs.

La prise en compte des textes de la correspondance de Descartes sur le plaisir des passions éprouvées au théâtre nous a permis, non seulement de mettre en évidence une pièce importante de l'analyse cartésienne du plaisir du spectateur: celle qui se rapporte aux tragédies et dont le ressort est la pitié, mais aussi d'approfondir la théorie cartésienne des différents types de pitié à partir de cette nouvelle perspective, et de dégager la présence, sous la plume de Descartes, d'un troisième type de pitié. Ce faisant, nous avons pu observer comment l'élaboration progressive de la doctrine cartésienne dans la correspondance témoigne de la manière dont Descartes se rapporte aux auteurs de la tradition qui ont rencontré des thématiques semblables (Aristote et Augustin). Descartes trouve chez ces auteurs des sources d'inspiration pour sa propre réflexion, influences qu'il combine avec une grande liberté, et sans dévier de ses convictions propres, dont l'une est que le plaisir du spectateur au théâtre n'est jamais moralement condamnable, et l'autre, que le sage est accessible à la pitié.

Bibliographie

- AGOSTINHO, *Confissões*, Patrologia Latina J.P. Migne, 1841-49. ARISTÓTELES, *Opera*, Bekker, W. de Gruyter, 1961, *Rhétorique* II, 8, 1385 b14-20.
- DESCARTES, R. 1983. *Œuvres de Descartes*. Ed.: Ch. Adam et P. Tannery. Paris, J. Vrin, 1983, 11 vols. (abreviado AT).
- HAMOU, P. 2002. "Descartes, le théâtre des passions", *Etudes Epistémè*, n° 1, La représentation des passions en France et en Angleterre, (XVIIe-XVIIIe siècles), pp. 1-19.
- KAMBOUCHNER, D. 1985. *L'homme des passions*, vol. II, Paris: Albin Michel, pp. 169-196.

Revista digital: www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/modernoscontemporaneos



This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License.