



HAL
open science

”Une pièce de théâtre est une expérience sur le cœur humain” : empathie spectatrice et théorie du théâtre à l’époque des Lumières

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. ”Une pièce de théâtre est une expérience sur le cœur humain” : empathie spectatrice et théorie du théâtre à l’époque des Lumières. Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux. *Empathie et esthétique*, Hermann, pp.103-119, 2013. hal-03310882

HAL Id: hal-03310882

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03310882>

Submitted on 30 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« UNE PIÈCE DE THÉÂTRE EST UNE EXPÉRIENCE SUR LE CŒUR
HUMAIN » :
EMPATHIE SPECTATRICE ET THÉORIE DU THÉÂTRE
À L'ÉPOQUE DES LUMIÈRES

Sophie Marchand

Que la lacrymomanie fut une des caractéristiques des mœurs des Lumières n'est plus un secret depuis les travaux d'Anne Vincent-Buffault et la thèse d'Anne Coudreuse. Qu'elle se manifesta dans un rapport particulier à la lecture romanesque est également bien connu. Qu'elle rencontra une autre tendance fondamentale de l'époque, la théâtromanie, demeure en revanche plus nébuleux, enfoui dans une condescendance critique et une condamnation esthétique sensibles dans la dénomination de « comédie larmoyante » donnée par Lanson à la dramaturgie sentimentale de Nivelles de La Chaussée, dans les analyses de Gaiffe concernant la présence du pathétique dans le drame bourgeois ou dans l'idée, héritée de Victor Hugo, que la tragédie du XVIII^e siècle serait une languissante dégénérescence du tragique racinien. Plus qu'une posture psychologique, plus qu'une facilité rhétorique, le recours au pathétique dans le théâtre des Lumières révèle pourtant une rupture majeure avec les poétiques du classicisme et l'émergence d'un nouveau modèle esthétique, implicitement informé par la notion d'empathie.

C'est ce modèle qui se trouve synthétisé dans une formule de Chamfort, éminent moraliste et efficace vulgarisateur des théories dramatiques de son temps, lorsqu'il déclare, en 1776, dans son *Dictionnaire dramatique* qu'« une pièce de théâtre est une expérience sur le cœur humain ». Cette formule rompt au XVIII^e siècle avec la définition du poème dramatique comme représentation réglée des actions humaines et traduit la prégnance des attentes nouvelles d'un public qui se plaît à pleurer au théâtre et place dans cet horizon d'attente émotionnel l'essence et la légitimité des pratiques spectaculaires.

C'est ce que j'analyserai ici, en envisageant, à partir de cette citation de Chamfort empruntée à Voltaire, et en m'en tenant aux discours théoriques, trois modalités des interactions entre émotions et conception du théâtre à l'époque des Lumières : comment la reconnaissance de l'émotion réceptrice engage une redéfinition du théâtre ; comment la représentation théâtrale modifie les émotions du spectateur, et en particulier l'empathie suscitée par les fables, démontrant ainsi la puissance de l'art ; comment enfin la prise en compte des effets sur le public permet aux dramaturges-philosophes d'affirmer

l'utilité du spectacle. Trois questions qui évidemment se rencontrent, et aident à cerner un moment bien particulier dans l'histoire des théories et des pratiques dramatiques.

Émotions spectatrices et révolution esthétique : une théorie empathique du spectacle

Lorsqu'en 1771, le *Dictionnaire de Trévoux* proclame que « ce qu'on estime le plus dans une pièce de théâtre, c'est le pathétique »¹, il prend acte non seulement de l'évolution conjointe du goût du public et de la production dramatique, mais aussi de l'institutionnalisation d'une révolution esthétique initiée, en 1719, par l'abbé Dubos dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*.

Le goût croissant pour les spectacles pathétiques invite en effet à questionner l'approche rationaliste du fait artistique qui prévalait à l'époque classique. Au Père André qui proclame, en 1741 encore : « La vérité, l'ordre, l'honnête et le décent, [...] voilà le Beau essentiel que nous cherchons tout naturellement dans un ouvrage d'esprit »², les Philosophes opposent les acquis du sublime et du « je ne sais quoi ». Rompant avec le culte du *poème* dramatique, Dubos révèle que : « Le sublime de la poésie et de la peinture est de toucher et de plaire, comme celui de l'éloquence est de persuader. Il ne suffit pas que nos vers soient beaux, dit Horace, en style de législateur, [...] : il faut encore que ces vers puissent remuer les cœurs et qu'ils soient capables d'y faire naître les sentiments qu'ils prétendent exciter »³. Préférant, comme le fera Marivaux⁴, le sublime à la plate et froide beauté, Dubos prend le parti du sentiment et de l'énergie : l'émotion esthétique n'est plus de l'ordre de la contemplation mais du transport, et plus précisément du transport empathique, marqué par l'adhésion du spectateur aux fables et à certains personnages représentés. Cette redéfinition s'accompagne de la remise en question d'un certain nombre d'habitudes critiques : « les poèmes et les tableaux, affirme Dubos, ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent et qu'ils nous attachent. Un ouvrage qui touche beaucoup doit être excellent, à tout prendre. Par la même raison, l'ouvrage qui ne touche point et qui n'attache pas ne vaut rien, et si la critique n'y trouve point à reprendre des fautes contre les règles, c'est qu'un ouvrage peut être mauvais sans qu'il y ait des fautes contre les règles⁵ ». Le jugement subjectif se trouve réhabilité, de même que la représentation, conçue comme l'occasion d'une actualisation circonstancielle et d'une appropriation sentimentale des œuvres. Le XVIII^e siècle reconnaît ainsi à l'art

¹ *Dictionnaire de Trévoux*, « pathétique ».

² Le P. André, *Essai sur le beau* (1741), nouvelle édition, Toulouse, Pradal, 1838, p. 60.

³ Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993, II, 1, p. 171.

⁴ Voir l'allégorie des deux jardins dans le *Cabinet du Philosophe* (2^e feuille), *Journaux et œuvres diverses*, éd. F. Deloffre et M. Gilot, Paris, Classiques Garnier, 1969.

⁵ Dubos, *Réflexions critiques*, II, 22, p. 276.

dramatique sa singularité de *mimèsis* en acte, en chair et en temps réel. Le théâtre est, dans tous les sens du terme, une *expérience*. Marmontel en témoigne dans ses *Mémoires*, racontant que Voltaire lui avait donné à lire sa tragédie de *Tancrède* : « Je la lus et, en revenant, le visage baigné de larmes, je lui dis qu'il n'avait rien fait de plus intéressant. [...] Vos larmes, reprit-il, me disent bien ce qu'il m'importe le plus de savoir ; mais dans la marche de l'action, rien ne vous a-t-il arrêté ? Je n'y ai trouvé, lui dis-je, à faire que ce que vous appelez des critiques de cabinet. On sera trop ému pour s'en occuper au théâtre »⁶.

Estimant qu'« un livre qui, pour ainsi dire, déploierait le cœur humain dans l'instant où il est attendri par un poème »⁷ serait préférable aux poétiques normatives, Dubos creuse une faille au cœur de l'édifice théorique classique, non seulement parce qu'il substitue une théorie empathique à une doctrine critique, ouvrant ainsi la voie à un éloge de l'innovation et à la promotion du génie individuel, mais parce qu'il récusé une approche essentialiste du texte de théâtre au profit d'un mode d'appréhension dynamique⁸. Voué à s'abolir, à moins que ce ne soit à s'accomplir sous une forme plus parfaite, au cours de la cérémonie théâtrale, le texte n'est qu'une étape transitoire, prétexte au déploiement pathétique, valant moins en lui-même que par l'énergie qui le traverse. À un objet considéré comme empreint d'une perfection intrinsèque, le XVIII^e siècle préfère une pensée du processus et de la relation subjective, remettant en question non seulement la possibilité d'une approche métaphysique du Beau mais encore la souveraineté esthétique de cette notion. On passerait, en somme, avec Dubos, des théories du Beau à des pragmatiques du plaisir et à une forme d'anthropologie esthétique.

Se trouve ainsi affirmée, en même temps que l'altérité de la beauté de nature et de la beauté d'effet, la puissance de l'art capable de créer cette beauté seconde, éminemment paradoxale et fondamentalement esthétique. Marmontel, confrontant deux tableaux fictifs, l'un de la nature riante, l'autre de la nature inquiétante, constate : « Dans l'un et l'autre de ces tableaux, on voit la nature intéressante ; mais lequel des deux est celui de la belle nature ? C'est ce qui n'importe guère au poète ; car la beauté poétique n'est autre chose que l'*intérêt* ; et pour lui, la belle nature est celle dont l'imitation nous émeut comme nous voulons être émus »⁹.

L'intérêt – ce qu'on nommerait aujourd'hui empathie – devient une notion centrale de l'esthétique des Lumières, et un nœud de convergence des diverses innovations dramaturgiques, qui toutes cherchent à aviver l'émotion du spectateur. Défini par Chamfort comme « ce qui attache, qui excite la

⁶ Marmontel, *Mémoires*, éd. M. Tourneux, Paris, Librairie des bibliophiles, 1891, t. II, p. 193. Voir aussi Dubos, *op. cit.*, I, 34, p. 99.

⁷ Dubos, *Réflexions critiques*, I, p. 2.

⁸ Voir Batteux : « le sceau qui caractérise la tragédie est donc l'espèce du sentiment, non qu'elle contient, mais qu'elle produit » (*Principes de la littérature*, Paris, Elias Luzac, Desaint et Saillant, Paris, Gottingue et Leide, 1764, III, p. 75).

⁹ Marmontel, *Éléments de littérature*, « Intérêt », éd. S. Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005, p. 664. Voir aussi « Beau », p. 208-209.

curiosité, soutient l'attention et produit dans l'âme les différents mouvements qui l'agitent »¹⁰, l'intérêt constitue un facteur de cohérence fictionnelle autant qu'un principe d'économie émotionnelle. La Motte explique qu'« Entre les premières règles du théâtre, on a presque oublié la plus importante. On ne traite d'ordinaire que des trois unités de lieu, de temps et d'action ; [...] j'y ajouterais une quatrième sans laquelle les trois autres sont inutiles et qui toute seule pourrait encore produire un grand effet, c'est l'unité d'intérêt qui est la vraie source de l'émotion continue »¹¹ : « en quoi consiste l'art de cette unité dont je parle ? C'est, si je ne me trompe, à savoir dès le commencement d'une pièce indiquer à l'esprit et au cœur l'objet principal dont on veut occuper l'un et émouvoir l'autre. [...] en continuant de le frapper toujours par le même endroit, on le porte d'impression en impression à toute la sensibilité dont il est capable »¹². La fable sert dès lors de support à une cérémonie sensible foncièrement empathique.

Car le plaisir qui légitime l'expérience théâtrale est explicitement lié à cette réception empathique. Qu'on l'appelle intérêt, pitié, compassion, sympathie, l'émotion qui lie le spectateur à la fable, aux personnages et à l'univers représenté relève non plus d'un art de l'éloignement et de l'abstraction universalisante, mais d'une esthétique de la proximité, sensible à la fois dans l'imaginaire mis en œuvre (recentrement domestique des actions, invention d'une tragédie nationale, peinture du monde contemporain et de personnages communs) et dans l'importance accordée à l'incarnation de l'expérience théâtrale. C'est notamment ce qui justifie la préférence accordée par les théoriciens aux genres « sérieux ». C'est aussi ce qui amène Lessing, dans sa *Dramaturgie de Hambourg* en 1768, à réinterpréter Aristote, en substituant, dans les effets traditionnellement assignés à la tragédie – terreur et pitié, instrument de la *catharsis* –, le mot « crainte » au mot « terreur ». Dans la mesure où la crainte est pour lui une conséquence de la pitié, l'effet tragique se voit entièrement placé sous le signe de l'empathie. C'est enfin cette même recherche de l'empathie qui motive les tentatives, nombreuses tout au long du siècle, pour moraliser la comédie, en la distinguant du rire distanciateur¹³ et en privilégiant les modèles positifs et l'émulation compassionnelle.

Les théoriciens tendent ainsi à prendre leurs distances vis-à-vis d'une approche du théâtre conçue sur le modèle d'une *catharsis* synonyme de purgation des passions. Rejoignant La Motte, Voltaire avoue : « Pour la purgation des passions je ne sais pas ce que c'est que cette médecine. Je n'entends pas comment la crainte et la pitié purgent selon Aristote. Mais

¹⁰ Chamfort et La Porte, *Dictionnaire dramatique* (1776), « Intérêt », Genève, Slatkine reprints, 1967, t. II, p. 75.

¹¹ La Motte, *Discours sur la tragédie à l'occasion des Macchabées* [1730], dans *Textes critiques. Les raisons du sentiment*, éd. F. Gevrey et B. Guion, Paris, Champion, 2002, p. 553.

¹² *Ibid.*, p. 557.

¹³ Voir Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767), *Œuvres de Beaumarchais*, éd. P. Larthomas, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 126, et Mercier, « Du rire », *Mon Bonnet de nuit*, éd. J.-Cl. Bonnet, Paris, Mercure de France, 1999, p. 1506.

j'entends fort bien comment la crainte et la pitié agitent notre âme pendant deux heures, selon la nature, et comment il en résulte un plaisir très noble et très délicat»¹⁴. Est réussie une représentation qui occupe au point que l'individu, s'aliénant dans un processus compassionnel, s'émancipe des circonstances réelles. À ce transport imaginaire s'ajoute un transport physiologique, faisant coïncider, dans l'effusion lacrymale, expérience esthétique et jouissance sensible. Pour Dubos, « Ces fantômes de passions que la poésie et la peinture savent exciter en nous émouvant par les imitations qu'elles nous présentent satisfont au besoin où nous sommes d'être occupés »¹⁵. Si l'on peut lire dans ce propos une réminiscence pascalienne et des traces de la position platonicienne, ces références sont détournées de leurs enjeux originels, Dubos célébrant les pouvoirs d'un art qui soulage la misère humaine par l'exercice *heureux* d'une sensibilité revalorisée¹⁶.

L'alchimie des émotions spectatrices, ou du bon dosage de l'empathie

Cette conception empathique de la réception théâtrale apporte une réponse originale au paradoxe des émotions tragiques. Comment expliquer le plaisir ressenti au théâtre à la vue d'objets qui, dans la réalité, font horreur ? C'est la question que soulevait Boileau dans son *Art poétique* : « Il n'est point de serpent ni de monstre odieux / Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux »¹⁷.

Ce plaisir paradoxal, plaisir des larmes dont une approche naïve et strictement illusionniste du pathétique ne permet pas de rendre compte, certains théoriciens en trouvent l'explication dans la nature mimétique de l'art dramatique et la perception, par le spectateur, de la dimension artificielle du spectacle. C'est la thèse que développe Marmontel : « Chacun de nous n'a qu'à se souvenir qu'il lui est arrivé bien souvent de dire en même temps qu'il pleurait ou qu'il frémissait à *Méropé* : "Ah ! Que cela est beau !" Ce n'était pas la vérité qui était belle ; car il n'est pas beau qu'une femme aille tuer un jeune homme [...] C'était donc bien de l'imitation que l'on parlait ; et pour cela, il fallait se dire à soi-même : "c'est un mensonge" et, tout en le disant, on pleurait et on frémissait »¹⁸. La position du spectateur est marquée par la duplicité : sachant s'aveugler à dessein pour jouir du plaisir de la participation sentimentale, il demeure, malgré son émotion, conscient du protocole de la représentation.

Cette théorie explique la préférence accordée aux sujets pathétiques sur les sujets plaisants. Dubos ouvre son ouvrage sur ce constat : « plus les actions que la poésie et la peinture nous dépeignent auraient fait souffrir en nous

¹⁴ Voltaire, *Commentaires sur Corneille*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Garnier Frères, 1880, t. 32, p. 349.

¹⁵ Dubos, *Réflexions critiques*, I, 3, p. 9.

¹⁶ Voir aussi Marmontel, *Poétique française*, Paris, 1763, p. 57.

¹⁷ Boileau, *Art poétique*, chant III, v. 1-9.

¹⁸ Marmontel, *Éléments de littérature*, « Illusion », p. 633-635.

l'humanité si nous les avons vues véritablement, plus les imitations que ces arts nous en présentent ont de pouvoir sur nous pour nous attacher »¹⁹. Il entreprend alors d'analyser l'alchimie propre à ce plaisir spectateur. À la différence des passions réelles ou de celles des personnages, les passions du spectateur de théâtre ne sont que superficielles et ne sauraient souscrire à la définition traditionnelle de la passion comme affection non maîtrisée²⁰. Il se produirait donc, dans la transposition mimétique, une épuration alchimique des émotions, de nature foncièrement esthétique²¹. Aussi Dubos peut-il conclure : « La tragédie prétend bien que toutes les passions dont elle fait des tableaux nous émeuvent. Mais elle ne veut pas toujours que notre affection soit la même que l'affection du personnage tourmenté par une passion, ni que nous épousions ses sentiments »²², se dégageant de l'accusation de contagion passionnelle qui, depuis l'Antiquité, fondait la condamnation morale du théâtre.

La fracture est en effet profonde entre l'affliction réelle et sa forme compassionnelle, qui en représente moins une sublimation éthique qu'une mise à distance esthétique. Marmontel résume ainsi l'ambivalence des devoirs attachés à la production scénique et l'ambiguïté de la position du spectateur : « Le mérite du poète, le charme du spectacle ne consistent pas seulement à nous offrir des tableaux dont nous soyons émus, mais dont nous nous plaisons à l'être »²³. Aussi observe-t-il que, dans la tragédie, « l'illusion n'est pas complète », ajoutant : « Premièrement : elle ne peut pas l'être. Deuxièmement : elle ne doit pas l'être »²⁴. Le plaisir signale la duplicité d'un spectateur soucieux de ne s'aliéner que jusqu'à un certain point. Délivré des sujets de troubles immédiats, il se laisse aller aux joies d'une pure sensibilité, déployée presque gratuitement et qui peut rappeler le *suave mari magno* de Lucrèce²⁵.

La question de l'illusion comme enjeu pathétique s'articule donc nettement à celle de la *catharsis* telle que la redéfinit, au XVIII^e siècle, Batteux, dans un sens exclusivement esthétique. Puisque « les passions imitées, en tant qu'imitées, ne donnent que le plaisir de l'émotion sans la douleur »²⁶, le théoricien envisage, en 1771, l'effet tragique comme une transformation alchimique²⁷. Et Batteux de conclure : « Aristote a donc eu une idée aussi juste que profonde quand il nous a dit que la tragédie avait pour objet de nous donner comme son effet propre une émotion de terreur et de pitié purgées, en

¹⁹ Dubos, *Réflexions critiques*, I, p. 1.

²⁰ *Ibid.*, I, 3, p. 11.

²¹ Voir P. Frantz, « Plaisir et douleur : le spectacle de la tragédie chez les théoriciens du XVIII^e siècle », *Littérales*, 30, Nanterre, 2002.

²² Dubos, *Réflexions critiques*, I, 44, p. 149.

²³ Marmontel, *Éléments de littérature*, « Drame », p. 423.

²⁴ *Ibid.*, « Illusion », p. 633.

²⁵ *De rerum natura*, II, v. 1-22.

²⁶ Batteux, *Les Quatre Poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux, avec les traductions et les remarques*, Paris, Saillant et Nyon, Desaint, 1771, t. I, p. 77.

²⁷ *Ibid.*, t. I, p. 282.

prenant cette purgation non dans le sens moral de la philosophie, mais dans le sens de l'adoucissement produit par l'imitation »²⁸.

Il y aurait donc un équilibre fragile de l'empathie, au-delà duquel le plaisir risquerait de se corrompre, et l'émotion pathétique se déploierait en deux temps, sollicitant d'abord l'adhésion émotionnelle, avant d'en épurer les effets²⁹. Tout un pan du XVIII^e siècle théâtral, de Crébillon à l'esthétique de la terreur d'un Baculard d'Arnaud, de *Gabrielle de Verger* au mélodrame de la Révolution, tentera de déterminer scéniquement ce point de bascule au-delà duquel l'empathie se renverse en douleur et s'expose aux reproches d'une critique souvent moins motivée par les impératifs de bienséance que par le souci de l'économie des émotions esthétiques. Dans cette recherche de l'équilibre, se joue toute la puissance du théâtre comme art. Mais ces tentatives pour placer l'expérience théâtrale sous la tutelle du plaisir en procédant à une réinterprétation strictement esthétique de la *catharsis* et à l'affirmation d'une autonomie de l'émotion artistique s'inscrivent aussi dans une stratégie plus vaste de revalorisation éthique des passions et d'apologie morale des effets empathiques du spectacle.

Émotions et pouvoirs du théâtre

Le choix d'envisager la représentation comme une activation bienvenue de la sensibilité traduit une attitude nouvelle à l'égard des passions, qui ne sont plus considérées comme suspectes, mais constituent le socle de la revalorisation morale d'un art dramatique qui, après avoir été longtemps la cible des ecclésiastiques, sera promu par les Encyclopédistes au rang de chaire laïque. Les Lumières, en rompant avec la conception traditionnelle de la *catharsis*, se détournent moins de la tutelle aristotélicienne que de la tradition exégétique à laquelle elle a donné lieu, en particulier depuis le XVI^e siècle. Une interprétation élargie et moralisée de la *catharsis*, qui, pour contrer la contagion des passions théâtrales dénoncée par saint Augustin, réactivait la métaphore aristotélicienne et postulait une épuration éthique (si ce n'est médicale) des émotions mises en œuvre par le drame³⁰, l'enjeu de ces stratégies apologétiques consistant à renverser la contamination passionnelle en mise à distance exemplaire, tout en intégrant tacitement la condamnation des passions.

Une telle stratégie semble incompréhensible pour les hommes des Lumières, qui stigmatisent non seulement l'obscurité et la complexité de la

²⁸ *Ibid.*, t. I, p. 82.

²⁹ Voir Chamfort et La Porte, *Dictionnaire dramatique*, « Horreur », t. II, p. 44.

³⁰ M. Magnien rend compte de ces lectures (introduction, Aristote, *Poétique*, Le Livre de Poche, p. 41). R. Dupont-Roc et J. Lallot récuse, de leur côté, la validité des interprétations morales de la *catharsis* (Éditions du Seuil, p. 189). Mais les exégèses du chapitre 6 valent par elles-mêmes, indépendamment de leur fidélité au propos d'Aristote, comme autant de témoignages sur l'idée qu'une époque se fait de son rapport au théâtre et à la fonction sociale, morale et esthétique de celui-ci.

notion aristotélicienne, mais aussi son absence de validité du point de vue moral. L'idée même de purgation pose problème. Pour Batteux « Le sens [de ce mot] est depuis longtemps le tourment des interprètes qui n'ont pu comprendre ce que c'était que "purger les passions", encore moins ce que c'était que "purger la terreur et la pitié" et les purger par la tragédie, qui les excite. Est-ce en excitant l'amour, la haine, la tristesse qu'on les purge, qu'on les guérit ? [...] À qui d'ailleurs a pu venir cette pensée inhumaine de vouloir guérir les hommes de la pitié qui est le refuge des malheureux, de la terreur qui est la sauvegarde de la vertu ? »³¹. Dans sa proclamation de l'indignité éthique d'une telle opération, Batteux rejoint Fontenelle³² et Dubos³³. À une *catharsis* entendue comme repli égoïste, tous préfèrent une efficacité conçue sur le mode d'une dilatation sensible, comme ouverture à autrui.

Loin d'aliéner l'individu et d'altérer ses facultés morales, les mouvements du cœur signent pour les hommes des Lumières, la pleine réalisation de son être. Aussi voit-on se développer, aux côtés puis progressivement à la place de la théorie de la purgation, une thérapeutique consistant en une stimulation sensible. Il existerait un juste équilibre de la passion représentant l'état de l'être moral, la valeur de l'individu ne se déterminant plus contre la sensibilité, mais dérivant au contraire des dispositions du cœur³⁴. Gamaches en vient à affirmer, dès 1704, que « la sensibilité est le fondement de toutes les dispositions de l'âme qu'il nous est avantageux de trouver dans les autres et qui peuvent nous disposer à les aimer »³⁵, annonçant le credo humaniste des Philosophes.

L'histoire des relations entre effet dramatique et morale au XVIII^e siècle est donc celle d'une réconciliation. La condamnation laisse place à la célébration, tout aussi excessive et péremptoire, d'un art voué à remplacer, aux yeux des Philosophes, le prêche religieux et à inculquer au public les principales vertus de l'évangile social des Lumières. Le XVIII^e siècle se complait dans une mythologie de l'effet empathique, relayée par les écrits personnels et les anecdotes dramatiques, comme celle-ci :

Une vieille dame [...] n'avait qu'un fils, joueur, débauché, mauvais sujet, qui s'était fait comédien parce que sa mère ne voulait plus le voir. Le hasard fit que la troupe où il était engagé vint précisément passer l'hiver dans la ville voisine du château. Quelques personnes l'ayant reconnu en avertirent la mère qui fut curieuse de voir jouer son fils. Elle [...] se rendit secrètement à la comédie [...]. On donnait *Béverley ou le Joueur anglais*, et le rapport qui se trouvait avec son fils, chargé du principal personnage, parut si frappant à

³¹ Batteux, *Les Quatre poétiques*, p. 269.

³² Fontenelle, *Réflexions sur la Poétique*, (1742), *Œuvres complètes*, Paris, Fayard, 1989, XLV, t. III, p. 138-139.

³³ *Réflexions critiques*, éd. cit., I, 44, p. 149.

³⁴ Pour Gibert, « la vertu ne consiste [...] pas seulement à modérer les passions lorsqu'elles sont trop violentes, mais encore à les fortifier quand elles sont trop faibles ou à les faire naître pour nous tirer d'une vicieuse indolence » (*La Rhétorique ou les règles de l'éloquence*, Paris, Thiboust, 1730, I, 4, p. 247).

³⁵ Gamaches, *Système du cœur*, Paris, Dupuis, 1704, p. 180-181.

cette femme qu'à chaque trait elle s'écriait : « le voilà : - le gueux ! – le coquin ! – toujours le même, il n'a point changé ! ». L'illusion augmentant chez elle à mesure que la pièce avançait, quand elle vit, au cinquième acte, l'acteur lever la main pour massacrer son enfant, elle dit d'une voix terrible avec le frémissement de la nature : « arrête, malheureux ! Ne tue pas ton enfant ! Je le prendrai plutôt chez moi... », ce qui causa la plus grande émotion dans le spectacle³⁶.

Rien ne satisfait davantage les hommes du XVIII^e siècle que les récits témoignant de cas de réception vertueuse ou d'effusion exacerbée, et tout se passe comme si, indépendamment de la pièce qui l'a suscitée, l'émotion pathétique jouissait d'une puissance spectaculaire autonome, qui suffit à en faire l'objet d'un discours second.

Théoriciens et praticiens de la scène voient d'abord dans l'émotion réceptrice l'occasion d'une reconnaissance mutuelle des spectateurs et de l'avènement d'un public soudé par des valeurs et des émotions communes. Le public n'est plus seulement une instance décisive de la réussite du spectacle, mais un corps modifié par la représentation, sujet d'une expérience qui se prolonge au-delà de la cérémonie théâtrale. Durant le spectacle, se produit quelque chose qui tient à la fois de l'accomplissement esthétique et de l'avènement politique, le premier trouvant dans le second son aboutissement et sa justification. La compassion théâtrale s'inscrit dans un jeu complexe de relations sociales où le pathétique, loin de s'achever dans l'effusion, apparaît comme un ferment de sociabilité, désignant la possible fécondité politique de l'expérience spectatrice. Louis-Sébastien Mercier entend ainsi faire du spectacle un « tableau utile », « le mettre à la portée du plus grand nombre, afin que l'image qu'il présentera serve à lier entre eux les hommes par le sentiment victorieux de la compassion et de la pitié »³⁷. Créatrice de « lien social » la sensibilité est universalisante et abolit les discriminations sociales. Voltaire le constate euphoriquement : « Trois cents personnes de tout rang et de tout âge ne s'attendrissent pas à moins que la nature ne s'en mêle »³⁸.

Pour décrire ces effets naturels et cette contagion de la sympathie spectatrice, les philosophes recourent au lexique de la physique, parlant volontiers, et ce même avant la Révolution, qui mettra, avec Marie-Joseph Chénier l'expression à la mode³⁹, de la « commotion électrique »⁴⁰ du sentiment

³⁶ Clément et Laporte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, t. II, p. 490-491. Les anecdotes de ce type sont innombrables. Voir aussi Voltaire, lettre au marquis Francesco Albergati Capacelli du 23 décembre 1760, 6394, *Correspondance*, éd. Th. Besterman, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977-1988, t. VI, p. 159). Et le démenti de Rousseau (*Lettre à d'Alembert*, éd. M. Launay, Paris, GF-Flammarion, 1967, p. 78).

³⁷ Mercier, *Du Théâtre*, éd. P. Frantz, Paris, Mercure de France, 1999, p. 1141.

³⁸ Voltaire, du 24 mars 1762, 7098, *Correspondance*, t. VI, p. 844-845.

³⁹ Voir Marie-Joseph Chénier, Discours préliminaire de *Charles IX*, dans *Théâtre*, éd. G. Ambrus et F. Jacob, Paris, GF-Flammarion, 2002, p. 73.

⁴⁰ D'Alembert, « Éloge de La Chaussée », dans *Éloges*, *Œuvres complètes*, Paris, Belin, 1821, t. III, p. 392-393.

théâtral, qui, à une époque où le public est encore debout au parterre, se communique de proche en proche dans la foule des âmes échauffées⁴¹. L'enjeu politique d'une telle contagion est évident chez Mercier qui s'exclame dans *Du Théâtre* :

Que la multitude entre en foule [...] : le concours immense du peuple enflammera l'acteur languissant, prêtera au drame une nouvelle chaleur [...]. Alors, point de passions représentées qui soient indifférentes à l'assemblée : elle versera des larmes et ces larmes répandues unanimement seront plus douces : aucun ne pourra se dérober aux traits de cette sympathie si supérieure aux vues rétrécies de l'amour-propre et de l'intérêt personnel. Ainsi que les hommes s'unissent dans les factions, embrassent la même cause avec rapidité, se dévouent pour forcer les barrières qui gardent la tyrannie ; ainsi les cœurs s'élanceront vers les mêmes idées, les adopteront, s'en rempliront et chériront les coups nobles et hardis qui iront frapper directement sur le timbre de l'utilité publique⁴².

À mille lieues de ne valoir que comme vecteur de la propagande encyclopédique, comme l'ont souvent supposé ses commentateurs, le théâtre pathétique du XVIII^e siècle, envisagé comme expérience politique, signe moins un effacement ou une instrumentalisation du théâtre que la sacralisation de ses pouvoirs.

L'empathie spectatrice appartient à la sphère publique et est susceptible d'un réinvestissement social. Dès lors que, comme l'affirme le dictionnaire de Trévoux, « la marque d'une belle âme, c'est d'avoir de la compassion⁴³ », la salle de théâtre devient une sorte de tribunal des cœurs. Mercier déclare qu'« on pourrait juger de l'âme de chaque homme par le degré d'émotion qu'il manifeste au théâtre »⁴⁴, retournant à l'avantage du théâtre l'argument de ses détracteurs, de saint Augustin à Rousseau, en passant par Nicole. Cette méthode expérimentale se voit mise en œuvre dans des fictions édifiantes, notamment dans l'un des *Contes moraux* de Marmontel, « La Bonne Mère »⁴⁵.

⁴¹ Voir Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel* (1757), *Œuvres*, t. IV : *Esthétique-Théâtre*, éd. L. Versini, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1996, p. 1157 et « Lettre à Mme Riccoboni du 27 novembre 1758 », dans *Paradoxe sur le comédien*, éd. R. Abirached, Paris, Folio classiques, 1994, p. 131-132.

⁴² Mercier, *Du théâtre*, éd. cit., p. 1336-1337.

⁴³ *Dictionnaire de Trévoux*, « Compassion ».

⁴⁴ Mercier, *Du théâtre*, éd. cit., p. 1152.

⁴⁵ Une mère cherche à départager les deux prétendants de sa fille et les soumet à des épreuves. La dernière consiste à les mener au théâtre et à observer leurs réactions : « On jouait *Inès* : la scène des enfants fit dire à Verglan quelques bons mots qu'il donnait pour d'excellentes critiques. Belzors, sans l'écouter, fondait en larmes et ne s'en cachait pas. Son rival le plaisanta sur sa faiblesse. Quoi ! lui dit-il, des enfants le font pleurer ! Et que voulez-vous donc qui me touche, dit Belzors ? Oui, je l'avoue : je n'entends jamais sans tressaillir les tendres noms de père et de mère ; le pathétique de la nature me pénètre [...]. *Inès* fut suivie de *Nanine* ; et quand ce vint au dénouement, oh ! dit Verglan, cela passe le jeu. Que Dolban aime cette petite fille, à la bonne heure, mais l'épouser me paraît un peu fort. C'est peut-être une folie, reprit Belzors, mais je m'en sens capable. [...] Aucun de leurs propos n'échappait à Mme du Troëne. Émilie,

Et, de Diderot⁴⁶ à Beaumarchais, les théoriciens dressent une typologie des modalités réceptives, s'essayant à une phénoménologie morale de l'effet⁴⁷. La foi en l'efficacité rédemptrice du spectacle culmine dans des récits de conversions édifiantes, qui confortent la thèse de la perfectibilité⁴⁸. Mais la foi des Philosophes se fonde sur l'illusion de l'authenticité éthique des larmes, sans envisager que celles-ci sont autant de signes sociaux, d'attitudes codifiées. Intégrée à des stratégies de mise en scène de soi, l'effusion se réduit parfois à une posture détachée de toute réalité morale, voire à une posture hypocrite, ce que montrent un certain nombre d'anecdotes démystificatrices ou de fictions parodiques⁴⁹, et qu'aura beau jeu de dénoncer, dans une démonstration magistrale, le Rousseau de la *Lettre à d'Alembert*⁵⁰.

Ce dernier, qui rompt, sur cette question des effets du théâtre, avec le clan encyclopédique, ne croit pas davantage à la fécondité sociale de l'empathie spectatrice et s'oppose à ceux qui voient dans le théâtre un instrument de l'instruction publique et de la réforme des mœurs (ce qu'institutionnalisera la Révolution, avec les représentations « par et pour » le peuple). Pour Mercier, par exemple : « un poème, un drame, un roman qui peint vivement la vertu [...] intéressent et l'auteur a persuadé la morale sans en parler »⁵¹ : « L'art dramatique sème dans les cœurs des germes de vertus qui y restent d'abord oisifs et tranquilles : ils y sont secrètement déposés jusqu'à ce qu'il se présente une occasion qui les fasse éclore, alors on se sent porté au bien par mille exemples généreux ; on aime l'humanité parce que le cœur a été ému et que l'esprit s'est éclairé sur ses devoirs »⁵². L'expérience théâtrale prend place dans un dispositif plus vaste de consolidation de l'ordre social et Mercier n'hésite pas à affirmer que « tout écrivain est particulièrement lié à la justice d'une manière solennelle et avant toute autre obligation »⁵³. Pour les Philosophes, il existe incontestablement un au-delà de l'empathie spectatrice, qui contribuerait à fonder la valeur éthique de celle-ci et à légitimer la pratique théâtrale.

Rousseau oppose un démenti formel à cet optimisme : « Quelle est cette pitié ?, demande-t-il, Une émotion passagère et vaine, qui ne dure pas plus que l'illusion qui l'a produite ; [...] Une pitié stérile qui se repaît de quelques larmes et qui n'a jamais produit le moindre acte d'humanité [...] En donnant des

plus attentive encore, rougissait de l'avantage que Belzors avait sur son rival » (*Contes moraux*, Paris, Merlin, 1783, p. 74-75).

⁴⁶ *Entretiens*, éd. cit. p. 1157.

⁴⁷ Voir la préface de *La Mère coupable* et l'*Essai sur le genre dramatique sérieux*.

⁴⁸ Voir notamment Mercier, *Du théâtre*, p. 1002 et Diderot, *De la Poésie dramatique*, *Œuvres*, t. IV : *Esthétique-Théâtre*, éd. L. Versini, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1996, p. 1282-1283.

⁴⁹ Voir Chéron de La Bruyère, *L'Homme de sentiments ou le Tartuffe des mœurs*, comédie, Paris, 1801, ou Cubières-Palmézeaux, *La Manie des drames sombres*, comédie, Paris, Ruault, 1777. Voir aussi l'anecdote sur *Nanine* dans Geoffroy, *Cours de littérature dramatique*, Paris, Blanchard, 1819, t. III, p. 92.

⁵⁰ *Lettre à d'Alembert*, p. 75 et 78.

⁵¹ Mercier, *De la littérature et des littérateurs* (1778), Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 4.

⁵² Mercier, *Du théâtre*, p. 1001.

⁵³ Mercier, *De la littérature*, éd. cit., p. 3.

pleurs à ces fictions, nous avons satisfait à tous les droits de l'humanité, sans avoir plus rien à mettre du nôtre, au lieu que les infortunés en personne exigeraient de nous des soins [...]. Au fond, quand un homme est allé admirer de belles actions dans les fables, et pleurer des malheurs imaginaires, qu'a-t-on encore à exiger de lui ? N'est-il pas content de lui-même ? Ne s'applaudit-il pas de sa belle âme ? Ne s'est-il pas acquitté de tout ce qu'il doit à la vertu par l'hommage qu'il vient de lui rendre ? Que voudrait-on qu'il fit de plus ? Qu'il la pratiquât lui-même ? Il n'a point de rôle à jouer : il n'est pas comédien »⁵⁴.

La démonstration rousseauiste est redoutablement efficace : le théâtre, dans son fonctionnement empathique, n'est peut-être pas le ferment des actions vertueuses dont rêvaient les Philosophes ; il n'a pas, à lui seul, le pouvoir de changer le monde ; mais il apparaît comme un outil efficace de célébration et de consolidation des valeurs nouvelles. Le rituel théâtral et le partage des larmes auquel il donne lieu permettent, les comptes-rendus de représentations le prouvent, de renouveler le pacte social. Et le théâtre pathétique, à la différence de l'anthropologie tragique, élabore, sur le mode d'une adhésion euphorique, à mi-chemin de l'univers fictif et de la réalité sociale, un ordre fondamentalement optimiste. Érigée en lieu de culte laïc, la pratique théâtrale fait, en retour, l'objet d'une dévotion inédite, et acquiert une place essentielle dans l'édifice idéologique des Lumières. Le théâtre que décrit Mercier apparaît dès lors moins comme le lieu d'un déploiement fictionnel que celui d'une adoration rituelle et d'une communion empathique. Comme l'écrivait Chamfort, une « expérience sur le cœur humain », où l'émotion couronne les pouvoirs de la littérature.

⁵⁴ *Lettre à d'Alembert*, éd. cit., p. 78-79. De manière assez surprenante, Diderot prolongera en 1767 l'argument de Rousseau, rompant avec l'utilitarisme moral professés dans les *Entretiens* (*Salon de 1767*, *Œuvres*, t. IV : *Esthétique-Théâtre*, éd. L. Versini, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1996, p. 609).

