Note e discussioni/ Notes and discussions

LOUISE FRÉTIGNÉ

CATHARSIS ET VIOLENCE POLITIQUE

Introduction

La violence est une action exercée avec force contre un obstacle, humain ou non, qui représente une limite, physique ou mentale, à la réalisation d'un désir. En ce sens, la violence se rapproche de la démesure, c'est-à-dire de la notion grecque d'*hybris*, qui signifie abus de puissance, plus précisément profanation de la nature et transgression des lois sacrées. La violence est souvent rejetée et refusée en tant qu'elle est une oppression illégitime. Quelle place la violence a-t-elle dans la vie politique ?

Cette question consubstantielle à la philosophie est toujours d'une brûlante actualité au sein de notre monde moderne dans lequel la politique a souvent une connotation péjorative et peut facilement entraîner des rapports violents, entre gouvernants et gouvernés. Dans cet article, nous nous proposons de poser quelques éléments de réflexion sur le processus cathartique comme moyen de contrer la violence propre aux sociétés modernes. L'art et, en particulier la tragédie, permet d'interpréter la violence et d'y répondre. Notion aristotélicienne, la catharsis se définit comme rapport de purgation et de purification entre des passions à la faveur d'un spectacle tragique. Il s'agit de guérir l'âme du spectateur, agitée de passions potentiellement dangereuses pour lui-même et pour la cité. La purgation des émotions négatives est effectuée par un double mouvement : la crainte, que provoque la destinée tragique du héros d'une part, et, d'autre part, la pitié qu'inspire la souffrance du héros ; ce double mouvement passionnel s'effectuant lorsque le spectateur s'identifie au personnage. Le

spectacle tragique instruit et dissuade le spectateur tout en lui procurant du plaisir, sans que ce dernier ne soit gratuit, malsain ou vide (improductif). En fortifiant les corps et les âmes, la catharsis protège l'ensemble de la cité. Aristote intègre ainsi le tragique à l'existence humaine de manière féconde ; à partir d'une dénonciation du mal, le spectateur est ainsi éduqué à la vertu, qui résulte d'un juste équilibre entre les extrêmes. Le plaisir cathartique souhaite rétablir cet équilibre passionnel perdu et apaiser le spectateur dans une optique présente ou future (préventive).

Nous connaissons la récente histoire du XX^e siècle : guerres, génocides, dictatures ont été des réalités effroyables pour les générations précédentes et ces atrocités vivent encore dans nos mémoires. Nous le savons, l'humanité a été de tout temps confrontée à la violence, en particulier à la violence politique. Cette dernière se manifeste sous la forme d'une crise visant des individus particuliers et la société dans son ensemble. Cet état de rupture peut se manifester par une restriction des droits et des libertés humaines ou par une perte des repères et des symboles culturels. Nous pouvons même parler de crise totale avec le système totalitaire et avec celui du bouc émissaire. En opposition à la crise, envisagée comme un état chaotique, nous remarquons la présence de processus a priori organisés et solides. Bien que différentes dans leurs idéologies et dans leurs fonctionnements, ces incarnations réelles manifestent pourtant un point en commun : elles sont des mécanismes sacrificiels. De quel sacrifice parlons-nous ici ? S'agit-il de celui d'un individu singulier, d'une communauté particulière ou bien de toute une société ? Cet aspect sacrificiel n'est pas neutre politiquement. Il renvoie à une forme d'organisation du monde régi par le sacré, c'est-à-dire par des rituels, des totems et des interdits. Pour comprendre, les rapports entre la société et la violence politique, nous devons nous intéresser au sacré comme expérience universelle et immémoriale, avec l'aide des mythologies. Le questionnement sur ce qui est sacré et mystique dépasse le caractère uniquement religieux pour s'étendre à tout type d'organisation d'une civilisation humaine. Qu'est-ce qui doit être à tout prix préservé et entretenu dans le monde des hommes ? À

l'inverse, qu'est-ce qui doit être éloigné, voire même banni pour éviter le chaos et l'anéantissement d'une société ? Nous aurions tendance à répondre : la violence et en particulier la violence politique, qui exerce sa domination contrainte sur sa propre population. Cependant, la dimension sacrificielle met en avant la nécessité apparente de la violence pour protéger la société, voire pour la rendre meilleure et habitable. N'y-a-t-il pas une contradiction évidente dans les termes ? Violenter et améliorer ne peuvent aller de pair ni de manière instinctive ni de manière légitime. Comment est-il possible de comprendre cette alliance d'un point de vue rationnel ? La catharsis aristotélicienne fournit un premier et précieux élément de réponse pour éclaircir ce couple de verbes et d'actions antagonistes.

La catharsis aristotélicienne dans son sens originel a pour base la tragédie : la mise en scène de passions violentes et déchainées offre un exutoire à celles éprouvées par le spectateur ? En vivant la violence par procuration, au moyen de son spectacle codifié, une mise à distance est certes opérée physiquement entre le spectateur et la scène violente. Cependant, nous pouvons nous demander si cette distanciation s'effectue également psychologiquement dans l'esprit et le cœur du spectateur. L'art, dans la représentation nue et brute de la réalité, peut-il prétendre à une fonction purificatrice des âmes et des corps humains ? Cette fonction cathartique, qui vise avant tout les spectateurs, peut-elle être étendue jusqu'à l'entièreté de la société ? Répondre par l'affirmative entraîne l'idée que l'artiste a la possibilité et même le devoir de jouer un rôle politique, par exemple en dénonçant, critiquant et rejetant toute violence politique.

La violence dans sa forme politique semble toutefois contredire intrinsèquement la représentation artistique. Elle lui impose la censure au sens le plus large du terme. Sans négliger la question la censure au sens classique du terme puis sous la forme exacerbée qu'elle a prise dans les régimes totalitaires, nous ne saurions faire l'économie d'examiner l'aporie concernant la question de la représentation de la violence : représenter la violence au théâtre, n'est-ce pas contraindre le spectateur à regarder la laideur de l'existence humaine pas-

sée, présente ou future ? Que cette violence représente des faits réels ou symboliques, comme c'est le cas dans le genre très en vogue de la dystopie, l'enjeu est toujours de donner à voir la violence politique.

Comment l'artiste et le spectateur peuvent-ils composer avec cet irréprésentable, qui est intrinsèque à l'art tragique et nécessaire à la catharsis ? De plus, en représentant la violence politique, au théâtre par exemple, l'artiste s'expose aux risques de l'art engagé, ce qui reviendrait à répondre par une autre forme de censure.

Bien que la violence semble inséparable de la condition humaine, ses manifestations empiriques sont variées et fortement dépendantes du contexte dans lesquelles elles évoluent. Nous avons fait le choix dans cet article de nous intéresser à une des formes qu'elle a prises avec le système du bouc émissaire, conceptualisé par le philosophe et anthropologue René Girard¹. Cette analyse constituera notre première partie. Puis, dans un deuxième temps, nous verrons en quoi la catharsis sous sa forme esthétique constitue une potentielle réponse à la violence politique. Pour ce faire, nous appuierons notre réflexion non seulement sur Aristote mais aussi sur les œuvres d'artistes aussi variés que Racine, Goethe et Brecht. Enfin, dans un troisième et dernier mouvement, nous nous efforcerons de montrer que la catharsis demeure une solution adaptée à la violence propre aux sociétés modernes.

¹ René Girard (1923-2015) est un anthropologue, un historien et un philosophe français. « Longtemps marginal dans le paysage intellectuel français, d'autant qu'il a fait toute sa carrière aux Etats-Unis, René Girard verra son travail reconnu à partir de la publication de *La Violence et le sacré*. S'il compte des partisans fervents, ses thèses sont néanmoins controversées, d'autant plus qu'il leur donne souvent un tour provocateur et délibérément ambitieux » (Joël Roman, « Girard, René », dans J. Julliard et M. Winock (dir.), *Dictionnaire des intellectuels français*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 540-541). Il fut élu en 2005 à l'Académie française.

1. *Le bouc émissaire, un mécanisme archaïque d'une étonnante actualité*

Pour mettre en place le concept phare de la philosophie girardienne, on peut revenir brièvement sur les origines du terme de « bouc émissaire ». L'expression n'est pas inventée par Girard mais est née d'une erreur de traduction du *Lévitique* par les nombreux vulgarisateurs de la Septante, qui ont compris « *tragos apopompaïos* » au lieu de sacrifice « à Azazel ». Cette erreur d'interprétation a été transmise à la *Vulgate* par « *caper emissarius* », ce qui entraînera la définition du bouc émissaire avec le sens courant qu'on entend aujourd'hui : « Personne à qui on impute tous les torts » pour le dictionnaire le *Littré* (1872). Dans la tradition biblique, Azazel est un démon sous la forme d'un bouc caché dans le désert. D'après le *Lévitique*, Azazel fut jeté du haut d'une montagne, c'est-à-dire sacrifié de manière rituelle. Pour le christianisme, il est le meneur des anges déchus ou le potentiel tentateur de Jésus, il illustre ainsi le duel entre deux forces antagonistes (Satan et Dieu). Le terme grec « *pharmakos* », qui signifie remède, est synonyme de bouc émissaire mais on l'utilise davantage dans les sociétés primitives et antiques pour désigner la victime sacrifiée lors d'un rituel.

L'antique expression « être un bouc émissaire » demeure d'actualité pour désigner le phénomène de stigmatisation et de rejet d'un individu ou d'une minorité par la majorité, par exemple le harcèlement scolaire illustre cette exclusion. Ce phénomène peut se manifester dans tout type de société et surgir à l'occasion d'une crise. Le mécanisme de ce phénomène est intemporel et universel et seul le choix de la victime dépend des stéréotypes et préjugés qui varient selon les cultures et les époques, c'est-à-dire selon les circonstances temporelles et psychologiques comme selon les besoins et désirs des hommes. Chercher un responsable fictif aux maux réels (naturels ou politiques) de la société permet, hier comme aujourd'hui, de rétablir l'harmonie de la communauté. Cette alliance du « tous contre un », plus exactement de la majorité contre une victime, demeure jusqu'au retour à une situation

jugée normale, c'est-à-dire jusqu'à l'apaisement de la crise et la réconciliation de la communauté.

L'ambivalence de la victime est soulignée par Girard : à la fois sacrée et pestiférée, innocente et coupable, problème et solution, elle provoque le chaos et rétablit l'ordre, c'est-à-dire l'unité sociétale et la paix politique. S'unir contre un individu innocent mais désigné comme coupable des difficultés actuelles est un mécanisme immémorial et très puissant. Le système du bouc émissaire est un cercle infini et intrinsèquement vicieux en ce qu'il est inconscient pour la majorité des accusateurs et parfois pour la victime elle-même. Néanmoins, pour René Girard, il est tout à fait possible de mettre à nu ce mécanisme sacrificiel, c'est-à-dire de nous faire prendre conscience de sa nature injuste et cruelle. Si cette prise de conscience peut s'effectuer à une échelle individuelle : chaque personne peut agir contre cette violence intolérable, il est toutefois nécessaire que cette prise de conscience, qui va déclencher la lutte, s'opère aussi à un niveau collectif : toute société doit être mesurée de résister contre la force attractive du dangereux système du bouc émissaire.

Pour comprendre la dimension culturelle du mécanisme sacrificiel du bouc émissaire, il est essentiel de relever l'importance accordée à la religion par Girard, en particulier aux *Évangiles*. Il s'agit, à ses yeux, d'un ensemble de textes pouvant s'appliquer à des situations diverses et dont les hommes ont besoin pour critiquer leurs représentations persécutrices, afin de résister aux mécanismes mimétiques et violents dans leurs rapports sociaux. Qu'est-ce qui distingue dans la pensée girardienne le christianisme de la mythologie ? Passée la démystification nécessaire de tous les stéréotypes de la persécution et sa révélation ultime dans la Passion, le mécanisme du bouc émissaire devient alors inefficace au sein de la société et ne peut plus produire de véritable mythe car plus personne n'y croit. On remarque qu'au fil de l'histoire occidentale, les représentations persécutrices perdent de leur puissance mais ceci n'implique pas que le nombre et l'intensité des violences diminuent. Cela signifie que les persécuteurs ne peuvent pas imposer durablement leur façon de voir aux autres, en effet c'est au sein même de l'univers persécuteur

que naît la résistance à la persécution, par exemple, aujourd'hui la chasse aux sorcières n'existe plus et est jugée comme une absurdité. Découvrir le rôle des boucs émissaires dans tout ordre culturel, c'est découvrir le secret de l'humanité mais aussi, selon l'auteur, préparer un retour de la révélation biblique et évangélique de manière forte et durable.

Quelle est l'attitude du monde moderne face à la révélation biblique du processus du bouc émissaire ? Par la diffusion et l'adhésion aux *Évangiles*, notre culture est selon Girard dans une phase ascendante de progrès. Notre erreur à cet égard serait une résistance aux vérités révélées par Jésus, c'est-à-dire le mécanisme du bouc émissaire, le processus mythologique et le néant de toutes les autres divinités face au Dieu chrétien. Plus l'Histoire avance, plus les *Évangiles* sont vérifiés et plus leur message se propage bien que la pratique des hommes ne suive pas nécessairement, il y a peu d'attitude concrète et effective de compassion à l'égard des victimes. L'évidence de ces textes paraît irréfutable mais la vision moderne met en avant un christianisme essentiellement persécuteur en opposition à la croyance d'un esprit scientifique et humaniste. Notre culture refuse d'étendre à la mythologie et à la compréhension des sociétés primitives les procédés d'interprétation des *Évangiles* pourtant totalement légitimes dans ces cas-là. Girard critique l'attitude unilatérale et aveugle de ses contemporains : les formes classiques du rationalisme et de la science ne sont que des variantes de mythes avec de nouvelles idoles comme l'argent, l'homme et la science. Elles ne permettent en aucun cas une sortie du cercle de la violence et du sacré. Le monde moderne en refusant de reconnaître ses responsabilités nie la réalité et préfère dire que notre histoire n'a aucun sens plutôt qu'accepter la révélation biblique, ce savoir de la représentation persécutrice étant perçu comme ennemi.

Bien que le système du bouc émissaire soit un mécanisme archaïque faisant référence à une violence originelle, la modernité ne semble pourtant pas avoir pu se défaire de sa puissante emprise. La politique demeure, en effet, le champ d'application principal du concept du bouc émissaire. Le sys-

tème persécuteur décrit par Girard amène à une réflexion sur ce qu'est la démocratie et les formes de violences extrêmes qui la nient, c'est-à-dire la guerre et le totalitarisme. Qui sont nos nouveaux boucs émissaires ? L'État, en tant qu'il a le monopole de la violence légitime, est-il capable de combattre notre tendance à désigner des boucs émissaires ? Bouc émissaire et violence politique ne sont-ils pas intrinsèquement liés ?

En démocratie, les situations sacrificielles, coutumières dans le monde antique, semblent absentes et même en opposition totale avec l'éthique de nos sociétés. Cependant cette idée est remise en cause dans *Le Sacrifice et l'Envie*, où Jean-Pierre Dupuy expose la critique de Rawls à l'encontre de la doctrine utilitariste : le conséquentialisme, qui consiste à agir de manière à maximiser le bien-être collectif dans certaines situations victimaires, rappelle la forme archaïque du sacrifice justifié (Dupuy 1992)². Dans *Théorie de la justice*, Rawls refuse que le sacrifice imposé à quelques-uns puisse être compensé et légitimé par l'augmentation du bien pour le plus grand nombre. C'est ce que Girard rejette également lorsqu'il déplore que le sacrifice d'un individu pour des motifs arbitraires afin de mettre fin à la crise sociétale et que le collectif se réconcilie. La critique rawlsienne est encore d'actualité pour nos sociétés démocratiques libérales qui défendent deux principes inconciliables : la pluralité humaine et un « individu-roi » et unique. Il est impossible d'étendre les choix rationnels d'un seul sujet à l'ensemble de la société. Ainsi si la logique sacrificielle de l'utilitarisme ne s'accorde pas avec l'éthique de nos sociétés, il n'en demeure pas moins que toute société démocratique est fondée sur la volonté générale et le bien commun, deux idées qui semblent justifier rationnellement la logique sacrificielle. Dupuy propose une compréhension de l'utilitarisme avec le conséquentialisme et une analogie avec le sacré. La première défend qu'une souffrance individuelle est préférable à une souffrance collective. Par exemple, dans le cas d'expérimentations scientifiques (la recherche des vaccins), il est préférable que quelques individus meurent plutôt que des milliers. La seconde explique que la société ou le Tout

² Chap. John Rawls, l'utilitarisme et la question du sacrifice.

est la divinité qui demande à ses membres ou parties des sacrifices pour assurer son existence. Par exemple, le dévouement du soldat à sa patrie peut être envisagé comme un sacrifice individuel pour le bien commun.

Quelles autres menaces pèsent sur notre démocratie ? Qui sont nos ennemis et nos victimes ? Pour l'étude de ces thèmes sur un fond apocalyptique, nous nous appuyerons notamment sur l'œuvre de référence *Achever Clausewitz* de René Girard et Benoît Chantre.

Dans le cas du terrorisme, qui est envisagé comme un des principaux maux de notre époque, Girard explique que les attentats-suicides sont le contraire monstrueux du sacrifice archaïque : au lieu de tuer une victime pour en sauver d'autres, les kamikazes se tuent pour démultiplier le nombre de morts. Mais si, comme l'affirme Paul Dumouchel, « le terroriste n'est personne et nulle part » (Dumouchel 2015), nous ne sommes plus confrontés aux stéréotypes de la persécution qui nous permettaient d'identifier l'ennemi de la communauté. Dans le cas du terrorisme, l'adversaire n'étant pas repérable de manière certaine et il est donc très difficile de faire rejouer le mécanisme sacrificiel archaïque, c'est-à-dire de le diaboliser et d'en faire un bouc émissaire à sacrifier.

Comme le terrorisme, le rapport entre ennemis et amis peut être interprété au travers de l'herméneutique de la mimésis girardienne. Les guerres actuelles, et en particulier celles conduites contre les terroristes, sont des conflits où l'action défensive domine : il s'agit toujours de répondre à une violence déjà commise à notre encontre mais par une plus grande violence qu'on justifie comme étant de la légitime défense. La conséquence désastreuse de ce primat de la défense sur l'attaque est la multiplication perpétuelle de victimes innocentes au nom des victimes sacrifiées dans le passé, par exemple les ripostes par bombardements aériens. Cette logique de réciprocité s'inscrit dans une surenchère de la victimisation : je dois me faire plus victime que mes adversaires. L'escalade de la violence vient de ce principe. Chacun veut prendre la place de victime, c'est-à-dire de celle qui se défend seulement face à la prétendue agression de son ennemi. Girard met en avant le fait que la relation entre les adversaires

est complètement altérée. Les deux parties sont indifférenciées et nous ne sommes plus en présence d'une relation guerrière classique entre deux belligérants qui assument chacun leur rôle mais nous sommes désormais face à un processus de victimisation croissante infinie, où le risque de destruction nucléaire devient perpétuel. On peut se demander si ce mécanisme victimaire circulaire n'est pas une conséquence malheureuse du christianisme. Girard semble le reconnaître, sans que cela lui fasse perdre le sens de la révélation évangélique suivant lequel les hommes doivent sortir de la logique du ressentiment en affrontant et refusant le mécanisme du bouc émissaire ainsi que la violence politique, en particulier sous sa forme actuelle défensive hypocrite.

Tout comme pour le mécanisme du bouc émissaire, l'ordre politique évite le recours au sacrifice et assure la cohésion de la communauté. Cependant, pour Girard, ces deux mécanismes sont éphémères et ne contiennent la violence que momentanément et partiellement. Quand l'État n'arrive plus à nous protéger des menaces externes ou internes, plus aucun des citoyens ne croit en sa puissance et cette perte se traduit par l'effacement de la distinction entre violence ordinaire et violence politique cette dernière perdant toute légitimité une fois que son impuissance à contenir l'agressivité de la société est dévoilée. Girard va même plus loin en disant que l'État peut devenir le pire ennemi de ceux qu'il avait pour mission de protéger : les génocides du vingtième siècle l'illustrent de manière dramatique. Tout comme pour le mécanisme du bouc émissaire, le mythe de l'État et de sa violence légitime s'effondre à la révélation du principe à l'œuvre dans la logique sacrificielle : la violence ne peut déboucher que sur davantage de violence et non sur la paix. La thèse principale de l'ouvrage *Achever Clausewitz* est que violence et politique sont de la même essence. En tant qu'anthropologue, Girard défend l'idée que les passions ont un rôle majeur dans le cours de l'Histoire et qu'il y a une réalité bien concrète de la violence qui tend à nier ou à minimiser un rationalisme abstrait. Girard écrit que « la vérité de la guerre est la violence et la guerre est la vérité de la politique » (Chantre & Girard 2011 : 169 -171), ce qui signifie que la politique est violente. On peut noter le rappro-

chement girardien systématique entre vérité et violence : découvrir le fonctionnement du système persécuteur, c'est en voir la violence sacrificielle et connaître les ressorts de la politique est aussi en comprendre la violence croissante qui existe en son sein. Ce cercle infini de violence semble inévitablement apocalyptique si on refuse d'agir après en avoir pris conscience. La solution idéale pour Girard serait de prendre la révélation des *Évangiles* à la lettre : accepter sa propre responsabilité dans le système persécuteur et imiter le modèle de Jésus (vers l'amour chrétien), sans tomber dans la perversion violente du désir triangulaire.

Le mécanisme du bouc émissaire est un phénomène humain ayant une grande part de son application dans le champ politique. Penser le lien entre le sacré et la violence, entre la culture et la violence politique nous amènera à penser ensemble violence politique et catharsis.

2. Aristote ou les pouvoirs cathartiques de la tragédie face à la violence politique

Le dictionnaire *Larousse* définit la catharsis de la manière suivante : « Toute méthode thérapeutique visant à obtenir une situation de crise émotionnelle telle que cette manifestation critique provoque une solution du problème que la crise met en scène ». Elle peut même s'avérer indispensable, tant au niveau individuel que collectif, dans tous les cas où la violence refait surface. Cette définition va dans le sens d'une interprétation médicale et psychologique. Seule la psychanalyse semble avoir pris la mesure de la nécessité d'avoir toujours à sa disposition les pouvoirs de la catharsis contre tout type de violence physique et surtout psychique³. Cependant, la force cathartique ne peut être soumise uniquement au champ de l'exégèse psychanalytique. L'art tragique peut aussi avec profit s'approprier cette notion riche et essentielle pour la paix des individus et le devenir des sociétés humaines. Cette réappro-

³ Sur catharsis et psychanalyse, voir la bibliographie. Nous avons fait le choix de ne pas développer ce thème, présent dans notre mémoire de Master, dans cet article.

priation donne lieu à des nouveaux questionnements au sujet de la nature, des bienfaits et des limites de la catharsis. La représentation scénique de l'*hybris* peut-elle être son propre exutoire sans tomber dans le cercle vicieux de la violence des passions ? La force cathartique est-elle active ou simplement réactive ? On peut se demander si la catharsis s'approprie la violence en l'interprétant ou si elle se contente de la retranscrire littéralement sans recul critique. Cette distanciation critique entre le public et la scène violente grâce à la dimension spectaculaire s'effectue-t-elle nécessairement et universellement ? Comment passe-t-on de la purification individuelle à la purgation d'une société entière sans tomber de manière irréversible dans une forme de violence moins visible, comme par exemple celle de la censure ? Toutes ces interrogations qui appelleraient de longs développements montrent sans ambages que la catharsis a un rôle politique à jouer dans une civilisation en crise. La question à laquelle nous allons nous efforcer de répondre dans ce deuxième temps de notre article porte sur la place qu'elle occupe dans l'art comme contre-feu à la violence politique ; un questionnement central car l'exercice cathartique s'avère périlleux puisque vaincre la violence politique demande de faire son jeu, tout en lui échappant perpétuellement.

Inventée et définie par Aristote, la catharsis est présentée dans la *Poétique* comme une purgation et une purification des passions par le biais d'un spectacle tragique. Qu'est-ce que la tragédie ? Dans le langage courant, elle désigne un événement qui apporte le malheur sans aucun espoir concernant l'issue fatale de la situation. Au théâtre, elle met en scène des situations complexes, voire catastrophiques, où les héros prisonniers de leurs passions doivent faire face à des cas de conscience insurmontables. Ces situations sont généralement empruntées à la mythologie, aux fables ou encore à l'histoire, qui regorgent de dilemmes et de cas aporétiques. L'étymologie grecque du terme de tragédie (*tragôidia*) nous donne un angle plus précis, elle signifie le poème chanté du bouc (provenant de *tragos* et *d'ôidê*). Il s'agit d'un chant rituel accompagnant le rituel sacrificiel du bouc lors des fêtes en l'honneur de Dionysos. Cette ode se retrouve dans la figure du chœur tragique,

son rôle est majeur car il aide les spectateurs en présentant le contexte, en résumant les actes et en commentant les situations. Représentant généralement le peuple, il est le lien avec le public, au point d'être souvent défini comme un spectateur idéal. On peut remarquer que la tragédie antique s'avère être un phénomène religieux avant d'être une pratique artistique. Néanmoins, nous insisterons ici sur ses éléments constitutifs en concentrant notre réflexion sur l'analyse aristotélicienne de la tragédie comme imitation d'une action d'un genre élevé, unie, étendue, complète et s'enchaînant selon un ordre précis (Aristote 1969). Deux aspects de cette définition doivent retenir notre attention : le terme d'imitation (*mimesis*) et les moyens de sa réalisation. Qu'imité-t-on ? Tout ce qui relève des caractères (vices et vertus), des pensées, des actions et des passions est susceptible de faire l'objet d'une imitation. Il s'agit de représenter non pas des hommes particuliers mais des manières d'agir et de vivre, c'est-à-dire des choix et des actes. La tragédie s'occupe de représenter en particulier les caractères les meilleurs, c'est-à-dire les plus vertueux. La représentation des caractères suit deux principes : la vraisemblance et la nécessité. Obéir au principe de vraisemblance implique que les caractères des personnages doivent nous ressembler tout en se distinguant par une élévation morale supérieure. Par exemple, l'Iphigénie de Racine se démarque de tout individu en acceptant le sacrifice de soi imposé par les deux autorités originelles, les dieux et son père. Se conformer au principe de nécessité implique une conformité à la réalité et une constance des événements, permettant de saisir l'ensemble et de comprendre ce qui fait passer le héros du bonheur au malheur.

La péripétie, la reconnaissance, l'événement pathétique constituent les étapes majeures de la tragédie. Plusieurs passages sont opérés : du bonheur au malheur, de l'ignorance à la connaissance, enfin, de la vie à la mort. Par exemple, en découvrant par un tiers la vérité sur sa naissance, Œdipe devient plus savant et conscient sur son avenir mais il sombre directement dans un malheur terrible, qui entraînera son suicide. Tout au long de ces trois mouvements, des émotions surviennent et des passions se mobilisent afin de déterminer

une ligne de conduite à tenir parmi toutes les épreuves traversées par le héros. Il est important de souligner qu'une bonne tragédie ne recourt pas à un *deus ex machina* à l'intérieur même du drame car cette intervention divine ne peut avoir lieu qu'avant ou après les aventures du héros. De plus, la tragédie implique toujours et nécessairement une fin malheureuse pour l'un des personnages principaux de l'intrigue.

La notion de *mimésis* peut nous éclairer encore davantage sur les notions de tragédie et de catharsis. Le comportement mimétique est naturel et agréable à l'homme sur les plans sensible et cognitif. Chaque individu humain est très rapidement apte à imiter ce qu'il voit autour de lui, acquérant ainsi des connaissances sur le modèle original imité mais également sur le monde qui l'entoure. Selon Aristote, découvrir et connaître les choses provoque du plaisir pour l'homme curieux de nature. Ce plaisir intrinsèque à la nature humaine se trouve être la base de tous les arts représentatifs et, au premier chef, de la tragédie. L'artiste façonne les images de la réalité et peut la représenter telle qu'elle est ou telle qu'elle devrait être, tant qu'il respecte les principes de vraisemblance et de nécessité. L'imitation s'effectue par des personnages en action et non au moyen d'un récit, il s'agit de peindre la scène sous les yeux du spectateur afin de lui faire vivre la série d'événements par procuration. Contrairement à l'historien qui relate les choses réellement arrivées, le poète ou le dramaturge raconte les choses possibles. Pour ajouter de la crédibilité à son récit, le poète doit se plonger au cœur des passions et les susciter à l'extérieur pour le spectateur. Une question se pose alors : faut-il préférer l'imitation tragique à l'imitation épique d'un point de vue cathartique ? Ce débat animant toute la *Poétique* tranche en faveur de la tragédie plus apte à atteindre de la meilleure manière sa fin propre, c'est-à-dire la catharsis. L'épopée jugée prétendument supérieure par la *doxa* antique à l'art tragique n'est qu'un mauvais jeu exagéré pour des spectateurs médiocres. À l'inverse, la tragédie est conforme aux règles de l'art (clarté et justesse). En articulant l'utile à l'agréable, elle atteint l'effet cathartique souhaité de rendre meilleur le spectateur.

Comment la tragédie produit-elle l'effet qui lui est propre ? Par quel moyen ? La mise en scène a pour objectif de séduire le public et de lui donner du plaisir tout au long des péripéties du spectacle mais également d'exciter ses passions, en particulier celles de crainte et de pitié. Susciter et éprouver ce double mouvement passionnel n'est possible que grâce à la *mimésis*, le spectateur doit pouvoir s'identifier au personnage joué par l'acteur. L'histoire du héros est réussie si elle inspire non seulement de la pitié, en provoquant dans l'âme du spectateur le sentiment que le héros ne mérite pas autant de malheur, mais encore de la crainte qui prend naissance dans la similitude existante entre la situation fictive et la réalité vécue par le spectateur. Il s'agit d'éveiller le sentiment d'humanité de chaque personne du public afin qu'elle devienne aussi actrice de la situation dont elle est témoin.

Comment susciter cette émotion tragique ? Il existe des événements de nature à provoquer la crainte et la pitié. Un exemple des plus classiques est celui où le héros courageux se trouve pris au cœur d'un complot terrible, dont il ressortira toujours vaincu. Qu'une telle situation arrive au sein du cercle amical ou familial, l'émotion tragique en devient encore plus palpable que si l'événement funeste s'était déroulé entre des individus ennemis ou entre de purs inconnus. Comment ne pas penser à Oreste emprisonné entre deux injonctions contradictoires : venger son père, en commentant le crime originel du matricide ou ne pas tuer sa mère mais alors renoncer à sauver l'honneur de son père (Eschyle 1967). L'un des cas les plus tragiques et de ce fait les plus emblématiques a toujours été celui d'Œdipe. Il n'inspire pas de répugnance au spectateur car il agit avant de savoir la vérité et est surpris au moment de la découvrir. Ce n'est ni un sanguinaire ni un calculateur pervers mais un homme pris au piège et impuissant face aux forces tragiques du destin.

Par le biais de ce double mouvement passionnel (compatir et craindre), la catharsis, c'est-à-dire la purgation des émotions négatives ressenties sur scène, peut donc devenir effective. Dans un même temps, le spectateur compatit aux souffrances du héros et il craint de vivre la même destinée tragique que lui. L'esprit du spectateur se trouve tourmenté

entre des passions contradictoires et potentiellement mal-saines pour lui-même et, par extension, pour autrui et la cité toute entière. Assister à un spectacle tragique, c'est-à-dire vivre une catharsis permet d'intégrer la dimension du tragique à l'existence individuelle et collective de manière saine et féconde. La catharsis divertit, instruit sur la ligne de conduite à tenir, dissuade des mauvaises passions, éduque à la vertu et, enfin, protège l'ensemble des individus qui se rendent au théâtre pour assister à des spectacles tragiques. Elle opère donc sur trois temps : elle rétablit l'équilibre des passions perdu (le passé), elle contribue à l'apaisement du spectateur (le présent) et incite au juste milieu de manière préventive (le futur). La catharsis, par son caractère mimétique, fait le jeu violent des passions sans se faire influencer ou dévorer par elles. Ce jeu concret dangereux et risqué avec le mal et la violence passionnelle peut être assimilé à un pari qui ferait le jeu de la violence sans devenir soi-même violent, et à une mise à l'épreuve des esprits et des corps de tous les spectateurs pourvu que l'exercice de nos passions (la crainte et la pitié) ne nous affaiblisse pas mais, au contraire, nous fortifie et nous apaise durablement.

3. *L'art tragique après Aristote*

Au-delà du cas incontournable et paradigmatique d'Aristote, comment appréhender la puissance de la catharsis face à la violence politique ? Dans *La naissance de la tragédie*, Friedrich Nietzsche nous aide à cerner la force et l'influence de l'art tragique à travers les différentes civilisations. Pour le philosophe allemand, la puissance de la tragédie réside dans l'harmonie de deux instincts différents mais complémentaires. Ils sont représentés par les divinités d'Apollon et de Dionysos, le premier s'occupe de la forme et le second du fond. Apollon symbolise le voile de l'apparence, qui en nous dissimulant la laideur de l'existence nous protège, tandis que Dionysos symbolise la mise en lumière de la face cachée des choses. En s'unissant, ces deux instincts permettent de produire l'image immédiate du vouloir, c'est-à-dire de l'essence de tous les

phénomènes. « L'art est la tâche suprême et l'activité véritablement métaphysique de cette vie » (Nietzsche 1949, Dédicace à Richard Wagner), cette citation célèbre illustre l'importance capitale de l'art dans nos existences personnelles comme dans nos sociétés politiques. Son rôle consiste à domestiquer l'horrible et l'absurde, qui nous dégoûtent de la vie même et affaiblissent notre volonté de puissance. Le théâtre tragique transforme la réalité en des images interprétées, sans la volonté de l'imiter à la perfection mais avec le souci de dépasser le visible pour en faire percevoir les enjeux profonds au spectateur. Les tragédies s'approprient le monde et le modèle selon leurs idéaux, par exemple la vertu comme juste milieu entre ses passions. L'art tragique a donc la lourde tâche de justifier ou de critiquer la réalité dans laquelle il évolue. Bien que Nietzsche considère la catharsis comme « un soulagement pathologique » qui ne résume nullement la portée du spectacle tragique, nous pensons que la catharsis conceptualise cet engagement à la fois personnel – l'individu doit se responsabiliser dans l'exercice de ses pulsions diverses et variées - et à la fois collectif - il faut questionner et légitimer notre réalité politique. Donner une place primordiale à l'art tragique au sein de nos civilisations constitue donc un acte libérateur et salvateur, qui nous soulage et nous guérit de la dure réalité.

Quels sont précisément les bienfaits cathartiques du spectacle tragique ? La mise en scène de la violence entraîne une certaine dissimulation de son caractère brut pour mieux en dévoiler l'absurdité. En se jouant de la violence, un double mouvement s'effectue : on la décrédibilise et on la déshumanise. La décrédibilisation passe par l'union de toutes les volontés particulières face à la violence, la purification cathartique agit premièrement à un niveau individuel puis inconsciemment à un niveau collectif. Il devient impossible pour la violence, par le biais d'individus isolés, de continuer à prospérer sans rencontrer de résistances ou d'obstacles extérieurs. La déshumanisation s'effectue, quant à elle, par la représentation exacerbée d'une *hybris* déchaînée et aux multiples pulsions. Celle-ci est nécessairement éloignée de toutes les passions que peut ressentir un spectateur ordinaire et le proces-

sus de distanciation vient renforcer cet éloignement entre le personnage et le spectateur.

Conceptualisé par le dramaturge allemand Bertolt Brecht, en opposition avec le principe aristotélien d'identification (Brecht 1978, paragr. 42-43, 45, 47), ce processus consiste à ne pas confondre l'acteur et son personnage. Il appelle à voir au-delà d'une réalité particulière figée et à prendre un recul critique avec ce qui semble acquis et familier. Ce *Verfremdungseffekt* (effet de distanciation) doit permettre au spectateur de s'étonner, de se remettre en question et de chercher à interpréter le sens de la pièce plus que d'être sensible à la forme, comme la performance des acteurs. En définitive, esthétiser la violence politique pour la rendre accessible et visible à tous n'est donc ni une manière de la justifier ni de la légitimer de manière temporaire et, encore moins, permanente. Grâce à l'art, la nature vicieuse de la violence se retrouve publiquement mise à nue de manière détournée. On ne rejette pas la violence d'un revers de main catégorique mais on utilise, de manière déguisée, ses propres armes contre elle-même. Faire le jeu et non l'apologie de la violence politique a pour objectif de lutter contre l'oubli et l'indifférence généralisés. Il s'agit également de placer les individus en face de la violence politique, comme dans un duel, ou pour le dire autrement opérer une prise de conscience active sur la réalité passionnelle du monde.

Pour illustrer et mettre en relief les qualités cathartiques énumérées, recourons à un exemple célèbre entre tous, la tragédie *Macbeth* de William Shakespeare. La pièce débute par une mystérieuse prédiction des sorcières à Macbeth et son ami Banquo : le premier montera sur le trône et les enfants du second seront roi. Encouragé par sa femme, Macbeth commet le régicide afin d'accéder plus rapidement sur le trône. Une fois au pouvoir de nombreuses passions négatives (le doute, la peur et la culpabilité) assaillent les deux époux, qui se font peu à peu contaminer par une violente folie (hallucinations, troubles, délires, crises de somnambulisme). Après le suicide de son épouse, Macbeth, pour tenter d'en finir avec ses craintes et sa suspicion permanente, retourne consulter les sorcières. Leur réponse par le biais d'images symboliques

est la suivante : Macbeth doit se méfier de Macduff, nul homme né d'une femme ne pourra le blesser et il n'a rien à craindre tant que la forêt de Birnam ne s'est pas mise en marche vers la colline de Dunsinane. Macbeth rassuré par le caractère apparemment prophétique de cette annonce, qui le conforte dans son illusoire invincibilité assassine la famille de son rival Macduff. La guerre se déclare et se termine par un duel à mort où Macduff (né par césarienne) se venge et tue Macbeth, mettant ainsi fin à son pouvoir tyrannique.

Que nous apprend cette tragédie shakespearienne du point de vue de la force cathartique artistique ? L'art tragique met en lumière le mal sous toutes ses formes possibles. Ainsi, dans *Macbeth*, il prend l'aspect d'un conflit intérieur chez un homme puissant, dont la violence se répercute sur ses sujets et sur ses proches. La violence est le fait de l'homme et non pas d'une puissance maléfique transcendante, les sorcières représentées par des ombres informes aux paroles indéchiffrables ne font pas partie du monde humain. À la manière d'une tentation, elles font émerger chez Macbeth la possibilité du mal et de la violence mais elles n'en font pas une nécessité. C'est Macbeth seul qui permet à l'*hybris* et au chaos de triompher sur le bien, c'est-à-dire sur la maîtrise (passionnelle) de soi et sur le bien commun. « Étoiles, cachez vos feux ! Que la lumière ne voie pas mes sombres et profonds désirs ! Que mon œil ne regarde pas ma main, mais pourtant qu'elle accomplisse ce que mon œil n'osera regarder une fois fait ! » (Shakespeare 1964, Acte 1 scène 4). Dans cette citation, on constate une opposition entre les pulsions (les désirs, la main) et la raison (la lumière, l'œil) mais l'art cathartique ne fait pas d'elles deux dimensions purement antagonistes. La raison, qui calcule et planifie, se trouve, en effet, mise au service de passions néfastes (le désir de pouvoir, l'ambition démesurée etc.). S'agit-il d'un asservissement de la raison à la passion ou un choix délibéré de l'homme de mettre son intelligence au service de toutes ses pulsions ? La citation penche en faveur de notre deuxième hypothèse mais elle insiste également sur le fait qu'une fois le plan sanglant prêt à être exécuté, la raison veut à tout prix éviter de voir son œuvre. Elle se voile la face sur sa propre implication et remet entièrement la faute

sur l'autre versant, la dimension passionnelle. La puissance de la catharsis est de mettre en lumière la dualité de la violence, passionnelle et rationnelle, et d'avertir le spectateur de cette alliance inhérente à tout acte.

4. Force et faiblesse de l'art face à la violence politique

La catharsis artistique rencontre des difficultés internes à son exercice. Quelles sont ses limites ? La mise en scène de l'*hybris* ne semble pas pouvoir agir de manière parfaitement autonome. Comment l'extériorisation de passions néfastes arrive-t-elle à les réguler et à engendrer un cercle de passions vertueuses ? Sans appui extérieur, la catharsis ne semble pas pouvoir contrôler la violence, son caractère infini et sa croissante permanente de plus en plus rapide ne peuvent être contenus seulement par la dimension fictive. Le chœur tragique, en tant qu'appui interne à la pratique cathartique, a la forme d'un cortège chantant et dansant aux allures dionysiennes. Il représente le peuple ou l'auteur de la pièce, en tant qu'il est un regard extérieur et éclairé et on le considère généralement comme le spectateur idéal. Aide très précieuse pour le spectateur ordinaire, il lui présente les situations, lui permettant ainsi de suivre l'intrigue et il le guide dans ses émotions par des commentaires avisés. Cependant, cette aide s'avère insuffisante. Le chœur tragique n'est pas indispensable à l'intrigue et les conséquences de ses propos peuvent même parfois empêcher le bon déroulement de la pratique cathartique. En effet, à force de dicter au spectateur les émotions à ressentir et les attitudes à adopter, le chœur tragique étouffe toute l'authenticité et entraîne la conformité. Le spectateur n'est plus un agent actif de la représentation. En se laissant manipuler par le chœur tragique, il ne fait plus l'effort de se plonger dans les tréfonds des personnages et de réfléchir par lui-même à l'action qui se joue sous ses yeux. Produire à la chaîne des réactions identiques et préfabriquées développe chez lui une certaine paresse, qui finit par provoquer une perte d'autonomie. Le spectateur devient dépendant des indications

et des avis du chœur tragique et court alors le risque de perdre sa faculté critique.

Ces trop rapides observations indiquent que le danger de sombrer dans le cercle vicieux de la violence reste toujours présent dans chaque représentation tragique. Les processus permettant de mettre à distance la violence et de l'évacuer ne sont pas toujours opérationnels ni universels. De plus, comment assurer le passage cathartique de l'individuel au collectif ? Comment concilier la proximité avec les émotions liées à l'intrigue et l'éloignement avec les sentiments du personnage fictif ? Comment allier leur double exigence, celle de ressentir par procuration les émotions semblables à celles exprimées par les acteurs et celle de percevoir l'enjeu au-delà des émotions ressenties lors du spectacle ? Pour assurer son rôle de contre-feu à la violence, la catharsis artistique nécessiterait-elle un peuple d'artistes, du moins d'amateurs d'art tragique ? La catharsis aristotélicienne fonctionnait à l'époque antique mais peut-elle se perpétuer au sein de la modernité sous la même forme, c'est-à-dire sous celle de la tragédie ?

Le théâtre ayant pour fonction première de divertir le public et non pas d'être moralisateur ou éducatif, on peut se demander si la catharsis de la violence politique procure toujours le même degré de plaisir, d'un point de vue quantitatif et qualitatif, qu'une épopée ou qu'une comédie. La pratique cathartique de l'art prônée par Aristote a également des adversaires philosophiques, Nietzsche par exemple récuse cette dimension du spectacle tragique en qualifiant la catharsis de « soulagement pathologique » (Nietzsche 1949: 148-149). L'auteur de *La naissance de la tragédie* confronte deux types de public : « les spectateurs-auditeurs », qui vivent pleinement chaque émotion, et les « esthéticiens » qui conceptualisent toute passion. Les premiers sont un public authentique et les seconds un public critique et prétentieux. Les esthéticiens incapables de ressentir les émotions assistent à la tragédie en moralistes, recherchant en permanence en toute chose la triade socratique alliant le savoir, la vertu et le bonheur. La tendance des esthéticiens à vouloir politiser et socialiser toute forme d'art les poussent à ne concevoir la tragédie que sous l'angle cathartique. Pour ces spectateurs critiques, l'art ré-

pond à plusieurs injonctions : le spectacle d'un héros luttant avec sa destinée a pour rôle d'opérer une purification des passions néfastes à l'ordre moral, qui doit nécessairement triompher et être en conformité avec une morale universelle. Concevoir la catharsis comme le seul effet de la tragédie, n'est-ce pas se méprendre sur le spectacle tragique ? Sa nature n'est pas uniquement dialectique mais musicale ; son but ne consiste pas à établir « une justice poétique » (ibidem) mais à unir les deux instincts artistiques contradictoires (l'apollinisme et le dionysiaque) pour produire une forme de sagesse tragique.

Mais quand la tragédie se fait réalité, quelle catharsis possible de la part des artistes dans le chaos de la violence politique ?

Pour illustrer et mettre en relief ces limites de la catharsis, nous allons prendre pour exemple la tragédie *Iphigénie en Tauride* de Goethe. Cette réécriture de la tragédie éponyme d'Euripide est jouée pour la première fois en 1779. L'intrigue se situe après le dilemme d'Agamemnon, qui doit sacrifier sa fille Iphigénie pour que les vents lui soient favorables pour partir en guerre. Pourtant résignée à satisfaire à l'ordre divin et paternel, donc à accepter son sacrifice, Iphigénie est sauvée par la déesse Diane et exilée en Tauride chez le roi Thoas alors que tout le monde la pense morte. En tant que prêtresse de Diane, la fille d'Agamemnon a convaincu le roi amoureux d'elle de supprimer la violence sacrificielle sur l'île mais Thoas, rejeté par Iphigénie, décide d'opérer de nouveau les sacrifices humains. Envoyés en Tauride sur un ordre mystérieux d'Apollon (voler la statue de Diane), Oreste et Pylade sont capturés par la garde du roi et menés à l'autel du sacrifice. Rapidement le frère et la sœur se reconnaissent, Iphigénie hésite : doit-elle sauver son frère Oreste mais tromper Thoas son protecteur ou bien doit-elle respecter son engagement envers le roi en suivant la coutume mais laisser son frère être sacrifié ?

Pylade tente de faire pencher le choix d'Iphigénie en plein doute en leur faveur : « Si nous périssons, un reproche plus dur t'attend, source de désespoir. On voit bien que tu n'es point habituée à composer avec la vie, puisque, pour échapper à un mal qui te paraît grand, tu ne veux pas même t'imposer le sacrifice d'une parole mensongère. » (Goethe 1960 : 53, Acte

III, scène 4). Cette citation illustre le dilemme moral intérieur d'Iphigénie : doit-elle mentir à Thoas sous prétexte de sauver des vies humaines, qui lui sont chères ? Iphigénie ne tranche pas, elle avoue la vérité au roi et le persuade de la relâcher avec les prisonniers, ce qu'il finit par accepter. L'oracle d'Apollon ordonnant le vol de la statue de Diane était une métaphore, il s'agissait de ramener Iphigénie dans sa patrie (la Grèce), ce qui fut fait. Le processus mimétique pousse les spectateurs à se conduire comme les personnages fictifs, qui peuvent être des modèles à suivre mais aussi des contre-exemples à ne pas reproduire. En sublimant le personnage d'Iphigénie pour sa suprême moralité, Goethe en fait une figure inatteignable qui ne peut pas servir d'exemple malgré son caractère sage. Il s'avère difficile pour le spectateur de s'identifier pleinement ou de déclencher le désir de lui ressembler ou de l'imiter. Loin de chasser les passions néfastes pour se concentrer sur les vertueuses, le spectateur découragé ou ennuyé va dans le sens inverse du processus mimétique. De plus, cette catharsis se fait au prix de la persuasion, la violence politique du roi se canalise seulement grâce à l'amour qu'il porte à Iphigénie. Croire naïvement à cette apparence de paix n'entraîne pas la disparition totale et définitive de la violence. Si l'usage ou non de la violence dépend des sentiments individuels et de leur manipulation par un tiers, le retour de la violence reste toujours possible et plane comme une menace inextinguible.

5. *Pour une catharsis des émotions*

Après l'épreuve du bouc émissaire, la révélation de la vérité de son système, comment la société peut-elle s'en relever ? Quelle aide apporter à la cité et à la civilisation dans une époque où les rapports entre l'esthétique et la politique sont fortement perturbés par la violence au point que l'on assiste à une esthétisation de la violence politique et à une politisation de l'esthétique (souvent en faveur de la violence étatique) ? Qu'en est-il de notre civilisation actuelle, dont l'éducation et la culture, qui sont les conditions de l'émergence d'un peuple artiste, sont en crise ? Comment pro-

poser une nouvelle interprétation de la catharsis, qui permettrait de l'ancrer dans la modernité, tout en demeurant attachée à la définition d'Aristote ? Afin de répondre à ces questions, nous nous appuyerons sur le texte de William Marx⁴ intitulé *La véritable catharsis aristotélicienne*.

Le point de départ de la critique de William Marx à l'égard des diverses conceptions modernes de la catharsis est le déni du corps et la place importante laissée à l'intellect dans l'art, en particulier dans la tragédie. Il dénonce le fossé injustifié qui s'est créé entre ces deux dimensions pourtant indissociables dans la pratique cathartique. Les diverses traductions du terme même de catharsis illustrent ces remarques. Quelle expression est la plus adéquate pour exprimer la notion aristotélicienne : « catharsis des émotions » qui s'opposerait directement à « catharsis des connaissances » ou plus simplement « assemblage des faits » ? Ces trois interprétations étymologiques évoquent également des positions différentes sur la nature de la catharsis concernant son mode de transmission, son impact sur l'existence humaine et le monde (la cité au sens politique).

La catharsis des émotions prend en compte la dimension corporelle de l'homme sans cantonner la tragédie à une pure spéculation théorique éloignée de toute préoccupation existentielle concrète. Le corps revêt une importance majeure car il est le point de chute et le reflet de nos émotions, en ce sens il doit constituer une priorité dans notre rapport à l'art. La catharsis des connaissances rejette cette double exigence liée au corps et à la réalité organique, lui préférant un rapport purement intellectuel, au sens de désintéressé, du beau pour le beau et de l'art pour l'art. Cependant, on le sait, la catharsis a un but bien déterminé, celui de tous nous conduire à un équilibre passionnel afin de tous nous éduquer à la vie collective et publique tout en nous procurant du plaisir. Un des objectifs de la catharsis est l'écoute nécessaire des sensations corporelles et des émotions pour trouver l'équilibre passionnel, l'accord de l'agréable (le plaisir) avec l'utile (le bien) et le caractère d'universalité compatible avec l'expression des senti-

⁴ William Marx (né en 1966) a été élu, en 2019, Professeur au Collège de France où il occupe la chaire de littératures comparées.

ments personnels. William Marx compare le spectacle tragique à une réaction catalytique, qui ne semble pas agir (provoquer un changement) directement sur l'âme du spectateur (le catalyseur) (Marx 2011 : 146-147). Cette métaphore permet de noter le caractère imperceptible de la catharsis, dont le processus agit sans agir, c'est-à-dire qu'il modifie subrepticement l'esprit et le corps du spectateur en bouleversant le mouvement même de ses passions vertueuses ou vicieuses. On peut par ailleurs indiquer que le spectateur individuel n'est pas le seul concerné par le processus cathartique, et qu'il est nécessaire de prendre en compte celui de l'auteur, du lecteur, des acteurs et du public dans son ensemble, qui fusionnent en une seule entité le temps de la pièce tragique.

Ressentir et éprouver la terreur et la pitié demeure l'objectif final, universel et intemporel de la catharsis et par extension de la tragédie. William Marx fait référence avec recul à la théorie des humeurs des Anciens pour développer le lien entre le physiologique (le mécanisme du corps) et le psychologique (le fonctionnement de l'esprit). La terreur et la pitié sont deux émotions provoquées par l'atrabile, la première naît du réchauffement de la bile noire et la seconde provient du refroidissement de la bile. La terreur chauffe les humeurs alors qu'au contraire la pitié les glace, leurs effets pourtant antagonistes se complètent. William Marx ne réhabilite aucunement la théorie des humeurs, abandonnée depuis longtemps par la science moderne mais elle lui sert de vecteur pour insister sur l'importance du corps dans l'art, en particulier dans le processus cathartique ainsi que sur son indissociabilité avec l'intellect, au niveau des émotions par exemple. Ensuite, il veut souligner la dimension purificatrice de la catharsis dans le sens où elle permet à le « retour à l'équilibre par un soulagement des excès » (ivi : 142). Il ne s'agit donc pas d'une évacuation totale des passions. Certes le spectateur ou le lecteur d'œuvres d'art cathartiques se purge de ses passions par leur spectacle mais il en éprouve en plus du plaisir et un certain soulagement, à la vue d'actions interdites réalisées par procuration et des leçons morales à en tirer. Art et politique se rejoignent une nouvelle fois chez Aristote. Après avoir oscillé dans les extrêmes, l'excès de terreur et le défaut de pitié, ce

retour à l'équilibre s'interprète comme la recherche du juste milieu. Cette quête de la juste mesure n'exclut ni la sensibilité ni la passion, elle vise à la vertu par le rétablissement de l'équilibre perdu. Dans le cas de la catharsis, c'est grâce au jeu combatif et correctif des émotions contraires (la pitié et la terreur) que ce juste milieu vertueux peut être atteint et réalisé. Le processus cathartique veut nous arracher à une torpeur méditative, qui a une tendance prépondérante à l'insensibilité à l'égard des événements et des choses et à leur intellectualisation systématique. La catharsis aristotélicienne bien comprise relève du mélange entre la catharsis des émotions et celle des connaissances et prône l'usage juste et mesuré des affections diverses et variées.

La catharsis des émotions défendue par William Marx n'évince ni ne dénigre la catharsis des connaissances mais insiste sur « une interpénétration féconde de l'esprit et du corps » (ivi : 148) défendue et encouragée par les Anciens, qu'ils soient artistes, acteurs, spectateurs, lecteurs ou auteurs. De quels pouvoirs dispose la catharsis sur nos êtres et sur nos vies de Modernes ? Art et politique sont toujours intrinsèquement liés chez les Anciens, la catharsis d'Aristote ne peut être une pure spéculation abstraite ou une pratique détachée des capacités intellectuelles et de la réflexion. La catharsis prise dans sa riche dualité, émotive et cognitive, a le pouvoir de réformer nos existences selon la juste mesure aristotélicienne. La catharsis, qui laisse une place raisonnée et raisonnable au corps (à ses désirs et émotions) dispose de la capacité d'agir sur notre être à la nature double et interpénétrante (corporelle et intellectuelle). Agir sur le corps et sur ses émotions en le laissant s'exprimer, c'est agir sur l'âme et donc permettre de comprendre notre être tout entier, voire même de le soigner. La méthode cathartique prônée par la psychanalyse va en ce sens. William Marx propose de dépasser cette conception curative tout en s'inspirant de son procédé (exprimer à haute voix ses émotions) et d'étendre les bienfaits cathartiques de la tragédie à la pratique littéraire. En tant qu'art, la littérature transformée dans son rapport à la dimension corporelle devient une nouvelle catharsis moderne. « Il ne tient qu'à nous – lecteurs, critiques, écrivains – d'en faire au-

tant et d'accepter ce pouvoir de la tragédie comme un don que fait Aristote à la littérature. » (ivi: 150).

Conclusion

Face à une civilisation violente que peut la catharsis? L'art et la philosophie ont-ils des effets cathartiques sur cette violence? Constituent-ils des contre-pouvoirs efficaces à celle-ci?

Nous nous sommes efforcés de répondre à ces questions en partant de l'étude du système du bouc émissaire avec sa logique sacrificielle. Cette logique s'oppose au souhait de toute personne rationnelle, qui refuse la violence et elle rencontre donc la pratique cathartique, initiée par la philosophie grecque antique et en particulier par Aristote, qui la définit comme un rapport de purgation et de purification entre des passions par le biais d'un spectacle tragique, où le spectateur éprouve à l'égard de la destinée du héros terreur et pitié. La catharsis aristotélicienne constitue une aide précieuse pour comprendre la violence, l'éloigner et même tenter de la détruire à un double niveau, personnel (privé) et collectif (sociétal). La catharsis nous alerte sur la nécessité de regarder la laideur en face afin de pouvoir l'affronter et s'en défaire. Elle nécessite donc une forme de courage et une certaine connaissance de l'histoire (du passé) pour progresser vers un avenir meilleur. Elle insiste sur la nécessité actuelle (de fait) de cohabiter avec la violence, c'est-à-dire avec l'irreprésentable et l'innommable. Tout l'enjeu de la catharsis consiste dans le fait de ruser avec la violence politique et de la duper, c'est-à-dire faire son jeu tout en ayant conscience de ses dangers. Ainsi, contourner la censure pour l'exposer et la dénoncer est un des défis relevés par les artistes et autres intellectuels sous un régime totalitaire ou dans une société en proie à un mécanisme violent. La pratique cathartique fait lumière sur l'ombre, elle nous dévoile la vérité et la rend accessible universellement. La catharsis permet de comprendre le système dont on est prisonnier et victime, elle nous rend ainsi agent de nous-mêmes et du monde qui nous entoure. La pratique cathartique nous pousse à sortir des extrêmes passionnels, allant de l'excès démesuré (*l'hybris*) à la léthargie émotionnelle.

Elle nous invite à adopter une attitude réflexive, prudente et engagée vis-à-vis de soi-même et d'autrui ou de la communauté politique. Cette invitation est universelle, elle s'adresse à tous, que l'on soit artiste ou spectateur, médecin ou patient, lecteur ou auteur. Un des enjeux cathartiques consiste à créer un sursaut chez les spectateurs passifs, qui leur permettrait alors de dépasser le statut de masses anonymes, informes et muettes. Certes, le statut ambigu de la catharsis pose des difficultés, elle est à la fois un processus rationalisé et intellectualisé et une sorte de pratique rituelle très instinctive. Mais précisément sa nature duale lui permet de s'adresser à tous, quand bien même tout public ne constitue pas nécessairement un peuple d'artistes ou de philosophes. Le spectacle cathartique résonne comme une possibilité d'un nouveau type de société laissant davantage de place à l'art et à la philosophie. Elle apparaît même comme un avertissement, que Nietzsche résume bien en affirmant : « L'art est la tâche suprême et l'activité véritablement métaphysique de cette vie. » (Nietzsche 1949, Dédicace à Richard Wagner).

Un des défis de cette catharsis est de réconcilier la politique et la philosophie, plus exactement de les unir contre la violence. Par sa pratique cathartique, le dialogue veut faire prendre à la politique une dimension philosophique, qui s'illustre dans la manière du politique de gouverner, de discuter, de prendre des décisions et d'orienter ses choix en lien avec des valeurs. Rendre meilleur l'individu et la société, les guider et les réguler dans leurs passions et leur violence, qui se manifestent de manière interne ou externe, sont les principales fonctions de la catharsis. En questionnant l'universalité et l'effectivité de la pratique cathartique, à l'aide de René Richard, Aristote, et William Marx, nous avons, en définitive, réfléchi sur les passions. Comment composer avec la violence passionnelle inhérente à chacun de nous et à chacune de nos sociétés ? S'accompagnant de plaisir ou de peine, la passion constitue une source de modification de nos jugements.

Toute catharsis pose la question de la responsabilité individuelle et collective, elle se doit donc de distinguer entre l'intempérance et l'absence de maîtrise pulsionnelle. La première attitude s'avère beaucoup plus dangereuse et donc plus

blâmable que la seconde car elle constitue un choix délibéré de la part de l'individu, qui recherche souvent et de plein gré l'excès pour lui-même. La seconde attitude plus ponctuelle attire plus facilement l'indulgence car elle est plus fréquente et moins dangereuse. En effet, nous pouvons tous nous identifier plus ou moins facilement à une personne ayant été un jour, malgré elle, victime de ses désirs. Nous partageons avec elle la situation d'absence de maîtrise de soi et des désirs potentiellement communs. Connaître les passions des hommes demeure donc une recherche nécessaire si on veut bien s'adresser à eux et atteindre le juste milieu aristotélicien à l'échelle d'une cité entière. Plutôt que de condamner de manière universelle toutes les passions comme mauvaises, la catharsis fait la démarche de les examiner en reposant sans cesse la question antique : « comment disposer son âme en direction de la vertu et en l'éloignant du vice ? ». Avec la catharsis, nous saisissons pleinement la nature de la passion en tant que possibilité, on peut vivre n'importe quelle affection avec sagesse, c'est-à-dire selon la pratique du juste milieu. Elle constitue également un message d'alerte intemporel nous invitant et nous incitant à rester toujours vigilants car « Le ventre est encore fécond, d'où a surgi la bête immonde » (Brecht 1974 : Épilogue).

Bibliographie

- ARISTOTE, 1969, *Poétique*, Paris : Les Belles Lettres.
- BOURDIN DOMINIQUE, 2011, *Totem et Tabou, analyse, présentation et commentaire de l'œuvre de Freud*, Bréal.
- BRECHT BERTOLT, [1963] 1978, *Petit organon pour le théâtre*, L'Arche, Paris.
- _____, *Grand-peur et misère du troisième Reich*, Paris : L'Arche.
- _____, [1959] 1993, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, Paris : L'Arche.
- CANIVEZ PATRICE, 1990, *Éduquer le citoyen ?*, Paris : Hatier.
- DUMOUCHEL PAUL et DUPUY JEAN-PIERRE, 1979, *L'enfer des choses : René Girard et la logique de l'économie*, Paris : Seuil.
- DUMOUCHEL PAUL, 2015, Conférence : « Comparer les génocides » – 18/06/2015 – Bibliothèque François Mitterrand.

DUPUY JEAN-PIERRE, 1992, *Le Sacrifice et l'envie, le libéralisme aux prises de la justice sociale*, Paris : Calmann-Lévy. Ont été lus les chapitres suivants : Adam Smith et la sympathie envieuse – Le « problème d'Adam Smith » et l'émancipation de l'économie par rapport à la morale / L'économie politique ou le refoulement de la foule / Le marché contre la foule / Le marché contient la panique / L'individu libéral cet inconnu / John Rawls, l'utilitarisme et la question du sacrifice.

EURIPIDE, 2018, *Oreste & Électre*, mise en scène d'Ivo Van Hove.

ESCHYLE, 1967, *L'Orestie*, traduction de Jean Grosjean, Bibliothèque de la Pléiade, Paris : Gallimard.

FONTAINE PHILIPPE, 2004, *La passion*, Ellipses. A été lu le chapitre suivant : Dialectique et rhétorique des passions chez Aristote.

FREUD SIGMUND, - BREUER JOSEPH, 1990, *Anna O*, Paris : Hatier.

A été lu : l'introduction et le chapitre suivant, *Histoire de malades, Mademoiselle Anna O*.

GOETHE JOHANN WOLFGANG VON, 1960, *Iphigénie en Tauride*, Paris : Éditions Montaigne.

GIRARD RENE, 1982, *Le Bouc émissaire*, Paris : Grasset et Fasquelle.

_____, 2010 [1^{ère} éd.1972], *La Violence et le Sacré*, Paris : Fayard/Pluriel.

GIRARD RENE et CHANTRE B., 2011 [1^{ère} éd. 2007], *Achever Clausewitz*, Paris : Flammarion

IONESCO EUGENE, 1959, *Rhinocéros*, Paris : Gallimard.

KANT IMMANUEL, 2015, *Qu'est-ce que les Lumières ?*, Paris : Hatier.

MAUBERT F., 2009, *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux, Conversations avec Francis Bacon*, Paris : Mille et une nuits.

NIETZSCHE FRIEDRICH, 1949, *La naissance de la tragédie*, Paris : Pléiade/Gallimard.

MARX WILLIAM, 2011, *La véritable catharsis aristotélicienne*, Paris : Le Seuil.

<http://www.cairn.info/revue-poetique-2011-2-page-131.htm>

PLATON, 2002, *La République*, Paris : Garnier Flammarion. Lu : L'allégorie de la caverne.

RACINE JEAN, 1987, *Iphigénie*, Paris : Classiques Larousse.

SHAKESPEARE WILLIAM, 1964a, *Le Roi Lear*, Paris : Garnier Flammarion.

_____, 1964b, *Hamlet*, Paris: Garnier Flammarion.

_____, 1964c, *Macbeth*, Paris: Garnier Flammarion.

_____, 1964d, *Othello*, Paris: Garnier Flammarion.

SOPHOCLE, 2011a, *Cédipe Roi*, Librio, Paris: Flammarion.

_____, 2011b, *Antigone*, Librio, Paris: Flammarion.

Freud et la religion, Malaise dans la culture – 28/09/2016 – invité : Pierre Pellegrin.

<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/freud-et-la-religion-34-malaise-dans-la-culture>

Abstract

CATHARSIS ET VIOLENCE POLITIQUE

(CATHARSIS AND POLITICAL VIOLENCE)

Keywords: Scapegoat, Political violence, Catharsis, Aristotle, William Marx, René Girard.

The ambition of this paper is to wonder whether the cathartic function of art can be efficient in the face of contemporary political violence. To sketch out an answer to this broad issue, our study begins with a presentation of the theory of the scapegoat and sacrificial violence in the work of René Girard, continues with the presentation of the function of catharsis in *Aristotle's Poetics* and its implementation in a few examples of tragedies, and concludes with William Marx's modern approach to this notion.

LOUISE FRÉTIGNÉ
Université de Nantes
louisefretigne@gmail.com

EISSN 2037-0520