



HAL
open science

Descartes: Le théâtre des passions

Philippe Hamou

► **To cite this version:**

Philippe Hamou. Descartes: Le théâtre des passions. *Etudes Epistémè: revue de littérature et de civilisation (XVIe - XVIIIe siècles)*, 2002, 1, pp.1-19. hal-02321746

HAL Id: hal-02321746

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-02321746>

Submitted on 21 Oct 2019

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.

1.

« Descartes: Le théâtre des passions »

Philippe HAMOU
Université de Paris 10 - Nanterre

Avant propos

Il est tentant de rechercher chez Descartes les éléments conceptuels pour la définition d'une esthétique de l'âge classique. On peut y aspirer même après avoir pris conscience du caractère extrêmement lacunaire des indications cartésiennes sur l'art. « S'il n'en parle qu'en passant, cela même est significatif » écrit Merleau-Ponty en rapportant le bref propos de Descartes sur les tailles-douces qu'on peut lire dans la *Dioptrique*¹. A la vérité, on serait bien en peine de trouver chez Descartes quelque chose comme une esthétique constituée, une doctrine du goût, une théorie des genres ou une réflexion sur le génie artistique. De manière générale, l'œuvre d'art au XVIIe siècle ne constitue pas un objet privilégié du philosophe, parce que l'art n'est pas encore devenu – ou n'est pas redevenu – un problème. Sans doute existe-t-il alors de violentes querelles artistiques (Poussinistes contre Rubenistes, querelle de la perspective à l'Académie de Peinture, querelle des Anciens et Modernes etc.), mais elles se déclarent sur un terrain philosophique commun, sur la base de dogmes partagés par tous: l'idée par exemple que la poésie est comme une peinture, que l'une et l'autre sont avant tout une *mimesis*, une imitation, et que leur finalité est de plaire et de toucher (émouvoir). Ces dogmes ne sont pas encore au XVIIème siècle suffisamment menacés par la pratique des artistes, ils n'ont pas atteint un degré de problématicité suffisant pour devenir des thèmes explicites de l'interrogation philosophique. C'est au contraire très précisément ce qui se passera au siècle suivant lorsque Kant, réinterrogeant la finalité de l'art, dissociera le beau de l'agréable, ou lorsque Lessing mettra en doute l'adage classique de *ut pictura poesis*. C'est sans doute cette non-problématicité de l'art au XVIIe siècle qui explique sa présence en demi-teinte dans le

¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, Folio, 1991, p. 42

Philippe Hamou

discours philosophique, et la grande rareté chez les philosophes des références explicites à des oeuvres d'art ou des artistes singuliers².

Si l'art ne fait pas l'objet de la part des philosophes d'un questionnement explicite ou d'une appréciation esthétique, il n'en reste pas moins présent dans les oeuvres philosophiques du XVII^e siècle. Sans place assignée, il essaime ici et là, sous des formes qui paraissent d'abord anodines: ainsi, chez Descartes l'exemple des tailles-douces dans la *Dioptrique*, les tableaux de perspective du *Traité de l'Homme*, les fables ou les romans du *Traité du Monde* ou les aventures étranges représentées sur un théâtre des lettres à Elisabeth et du *Traité des Passions*. Ces exemples, ces analogies ou métaphores ont d'abord clairement une fonction pédagogique: Descartes renvoie à l'expérience familière que les hommes de son temps ont des oeuvres d'art, pour faire toucher du doigt quelque chose de plus obscur qui relève de la philosophie: sa conception des processus perceptifs, le statut des hypothèses scientifiques ou le jeu des passions entre elles. Toutefois, le retour insistant de ces analogies en des lieux de discours qui sont souvent à des charnières conceptuelles, suggère que l'exemple de l'art offre peut-être plus qu'une simple notation marginale et pédagogique. L'art offre aussi au XVII^e siècle un puissant modèle théorique pour penser la *représentation*, une notion qui est au cœur de la pensée classique et qui engage la signification donnée alors à la perception sensible et à la perception intellectuelle, le rapport de la chose à son image ou son idée, le lien qui existe entre le donné et le construit dans la théorie scientifique comme dans la doctrine morale.

Une élucidation complète de ce paradigme « esthétique » réclamerait une série de recherches sur les différents modèles artistiques utilisés par Descartes ou d'autres auteurs de l'époque, et une étude de leurs constantes structurales. Notre propos se limitera ici à l'analyse d'un seul exemple, celui du théâtre, dont le modèle travaille profondément ce qu'on pourrait appeler la « scénographie » du *Traité des Passions*, instituant un lien de profonde et secrète analogie entre le spectateur du drame feint et l'âme généreuse au spectacle de ses propres passions.

1. Le paradoxe du spectateur.

Il existe assez peu de textes dans le corpus cartésien qui puissent nous éclairer sur la conception que Descartes se faisait du théâtre. La plupart

² Le seul nom de peintre que l'on puisse lire, à ma connaissance, sous la plume de Descartes est Apelle – dans les *Réponses aux Troisièmes Objections*, peintre qui est alors devenu un pur mythe littéraire, ses oeuvres ayant totalement disparu. Cf. *Œuvres de Descartes*, publiées par C. Adam et P. Tannery (ci-après A.T.), réimpression, Paris, Vrin, 1996, vii, p. 372.

se trouvent cités dans cet article. On verra que Descartes n'y mentionne pas de pièces particulières, anciennes ou modernes. A ma connaissance, on ne trouve pas dans ses écrits ou sa correspondance de récit d'une représentation à laquelle il aurait assisté. Il semble assez clair néanmoins que sa compréhension du théâtre n'est pas abstraite ou purement tributaire de souvenirs littéraires. La description très fine qu'il fait de l'émotion du spectateur témoigne qu'à l'évidence c'est un art familier à Descartes. On sait que les collégiens de la Flèche étaient invités à se produire sur scène dans quelques occasions, et il n'est pas impossible que Descartes lui-même ait joué devant ses condisciples en 1611 dans une sorte de masque à la gloire du feu roi Henri IV³. Le goût du jeune Descartes pour les spectacles grandioses est connu – le *Discours de la Méthode* rapporte qu'il est demeuré exprès en Allemagne en 1619 pour assister aux fêtes accompagnant le couronnement de l'empereur⁴. On peut supposer qu'au moins dans la période parisienne qui précède la retraite hollandaise, Descartes, qui ne dédaigne pas les mondanités, aura assisté à plusieurs représentations théâtrales.

Ces précisions s'imposent car il pourrait sembler à première vue que la comparaison du théâtre qu'on trouve dans le *Traité des Passions* dérive en droite ligne d'une comparaison stoïcienne et n'emprunte rien à l'expérience concrète. Or il n'en est rien. On verra en particulier que si Descartes fait bien écho aux stoïciens, il privilégie contrairement à eux le modèle du spectateur plutôt que celui de l'acteur, et, on le verra, l'image cartésienne du théâtre évoque bien plus la scène italienne du XVII^{ème} siècle que celle du théâtre antique.

Cela étant, il est clair que le théâtre intéresse Descartes moins pour les intrigues particulières et leur construction que pour l'émotion complexe qu'elles suscitent en nous. Au sujet des intrigues, il est assez laconique: il parle « d'aventures étranges », « d'histoires tristes et lamentables », ou « d'action funestes », encore faut-il noter qu'*étrange*, *triste* et *lamentable* renvoient, plutôt qu'aux contenus de l'intrigue, aux passions qu'elle peut provoquer chez le spectateur: l'étrangeté suscite admiration ou étonnement, les histoires lamentables la pitié ou la tristesse. Si l'accent porte ainsi sur l'effet subjectif de la représentation, l'émotion ou la passion ressentie par le spectateur, c'est que celle-ci présente, particulièrement dans les tragédies ou les drames, un trait remarquable: une dualité ou une contradiction. Les passions ont beau être tristes et nous tirer des larmes, elles nous donnent pourtant un véritable plaisir, qui fait du théâtre et particulièrement de la tragédie, une récréation très recherchée:

³ Cf. le récent biographe de Descartes, Stephen Gaukroger, qui indique « a curiously theatrical element in jesuit education », in *Descartes, an Intellectual Biography*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 43.

⁴ *Discours de la Méthode*, première partie, A.T. vi, 11.

Philippe Hamou

Et comme les histoires tristes et lamentables, que nous voyons représenter sur un théâtre, nous donnent souvent autant de récréations que les gaies, bien qu'elles tirent des larmes de nos yeux...⁵

(...) lorsque nous lisons des aventures étranges dans un livre, ou que nous les voyons représenter sur un théâtre, cela excite quelquefois en nous la tristesse, quelquefois la joie, ou l'amour, ou la haine, et généralement toutes les passions, selon la diversité des objets qui s'offrent à notre imagination; mais avec cela nous avons du plaisir de les sentir exciter en nous, et ce plaisir est une joie intellectuelle qui peut aussi bien naître de la tristesse que de toutes les autres passions.⁶

Il ne faut pas se méprendre sur ces textes. Le spectacle tragique n'offre pas un simple exemple de sentiments mêlés ou contradictoires. Le spectateur n'est pas semblable au Pantagruel de Rabelais qui mêle les pleurs au ris devant le double événement, moralement contradictoire, d'une mort et d'une naissance. Le plaisir du théâtre ne compense pas une tristesse mais il en est littéralement l'effet, et c'est cette tristesse que l'on recherche pour le susciter. Ainsi, au spectacle le spectateur tire plaisir de ses propres passions, et non de la narration elle-même. L'émotion esthétique se définit ici de façon originale, comme un rapport de soi à soi, une sorte de jeu interne des passions, peut-être analogue au jeu des facultés dont parlera Kant. Racine, qu'on oppose trop souvent et caricaturalement à Descartes, est tout cartésien lorsqu'il écrit dans sa préface à *Bérénice*: il faut « que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie »⁷. Il y a comme un « paradoxe du spectateur » dans *cette tristesse qui fait plaisir*, ce renversement exceptionnel de l'effet ordinaire des passions.

Dans le *Traité des Passions*, le paradoxe du spectateur va être utilisé comme un fait d'expérience commune qui permet de mieux faire comprendre à qui l'éprouve d'autres phénomènes passionnels moins faciles à exhiber: la joie qui suit du plaisir physique, les émotions intérieures, la pitié généreuse. C'est un modèle, un *explanans*, plutôt qu'un objet d'interrogation, un *explanandum*. Cela ne signifie pas pourtant que le mécanisme à l'œuvre au théâtre soit moins paradoxal ou présente en soi une plus grande évidence que ceux qu'il explique. Il est simplement plus familier, et ainsi destiné à attester par l'expérience concrète, l'existence d'une structure passionnelle plus générale qui constitue le véritable objet de l'enquête cartésienne. Aussi comprendre ce qui fait pour Descartes l'essence de l'émotion théâtrale nous oblige à nous engager dès à présent dans les analogies cartésiennes du *Traité des Passions*, parce que cette essence n'est saisissable qu'à un degré de généralité plus élevé, dans ce qu'elle a de

⁵ Lettre à la Princesse Elisabeth, 18 mai 1645, A.T. iv, 202-203.

⁶ *Traité des Passions de l'Âme*, art 147, A.T., xi, p. 441.

⁷ Préface de *Bérénice* (1671), in Racine, *Théâtre Complet*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 377.

commun avec par exemple la joie du plaisir physique (art. 94) ou la pitié généreuse (art. 187). Cette situation est tout à fait symptomatique de la manière dont le modèle artistique intervient dans l'œuvre cartésienne: sa familiarité ou non-problématicité en fait un instrument de pédagogie philosophique.

2. *Les passions chatouillantes du théâtre*

Soit, tout d'abord, la première analogie, celle qui associe émotion théâtrale et plaisir physique. Dans l'article 94 des *Passions de l'Âme*, Descartes propose une explication du plaisir physique auquel il donne le nom générique de chatouillement. Il entend par là toutes les sortes du plaisir physique: cela, semble-t-il, va de la simple bonne humeur ou bonne disposition que l'on peut ressentir un matin de printemps, au plaisir sexuel. Ces chatouillements corporels ne sont pas des passions de l'âme, mais de simples manifestations organiques, qui sont le plus souvent (mais non pas toujours) accompagnées dans l'âme d'une passion joyeuse. Celle-ci les suit parfois de si près qu'elle semble se confondre avec elles, mais néanmoins, Descartes y insiste, elle s'en distingue: on souffre parfois avec joie et il y a des chatouillements qui déplaisent, malgré le rire convulsif qu'ils provoquent.⁸ L'intérêt qu'il y a à souligner cette distinction est de manifester qu'il n'y a pas d'automatisme dans le déclenchement des passions de l'âme. Même si une même passion tend généralement à accompagner un même type d'événement corporel, cette corrélation n'est pas stricte. Si l'âme reconnaît le plus souvent un bien propre dans ces événements corporels apparemment anodins que sont les chatouillements, ce n'est pas pour des motifs physiologiques mais déjà intrinsèquement psychologiques, cela dépend d'un jugement:

Mais la cause qui fait que pour l'ordinaire la joie suit du chatouillement est que tout ce qu'on nomme chatouillement ou sentiment agréable consiste en ce que les objets des sens excitent quelque mouvement dans les nerfs qui serait capable de leur nuire s'ils n'avaient pas assez de force pour lui résister ou que le corps ne fût pas bien disposé; ce qui fait une impression dans le cerveau, laquelle étant institué de la nature pour témoigner cette bonne disposition et cette force, la représente à l'âme comme un bien qui lui appartient, en tant qu'elle est unie avec le corps, et ainsi excite en elle la joie.⁹

⁸ *Passions de l'Âme*, art. 72, A.T. xi, p. 382.

⁹ *Ibid.*, art. 94, A.T. xi, p. 399.

Philippe Hamou

L'idée sous-jacente à ce texte quant à la nature du plaisir physique, est le caractère essentiellement mouvant ou interchangeable du plaisir et de la douleur. On peut penser ici à l'hydre évoquée par Socrate dans le *Phédon* de Platon: « quelle chose étrange, mes amis, paraît être ce qu'on appelle le plaisir! et quel singulier rapport il a naturellement avec ce qui passe pour être son contraire, la douleur! Ils refusent de se rencontrer ensemble chez l'homme, mais qu'on poursuive l'un et qu'on l'attrape, on est presque toujours contraint d'attraper l'autre aussi, comme si, en dépit de leur dualité, ils étaient attachés à une seule tête »¹⁰. L'analyse cartésienne approfondit le paradoxe platonicien: non seulement le plaisir et la douleur sont attachés l'un à l'autre dans la succession temporelle (la douleur des chaînes est la condition préalable pour qu'il y ait plaisir à se gratter) mais le plaisir semble tout entier tissé, constitué par le sentiment de la douleur latente, de la douleur contenue. On peut dire de façon analogue que pour Descartes ce qui fait plaisir est en même temps ce qui pourrait faire mal. Le chatouillement c'est l'affection qui n'est pas actuellement ressentie comme menaçante – alors que le propre de toute affection est d'être potentiellement menaçante pour le corps – et qui par là fait ressentir à l'âme la force, la bonne santé ou la résistance du corps. C'est donc la manière que le corps trouve pour dire à l'âme qu'il vit bien et qu'il est en bonne santé. Mais on le voit, cela exige une sollicitation extérieure, une affection ou une passivité. Sans l'affection subie par le corps, une telle épreuve de sa propre force serait impossible. Ainsi le plaisir se nourrit-il de la possibilité de la douleur ou de l'affection, il exige un certain état de tension avec le monde extérieur, tension qui seule rend possible la « bonne forme » et la joie qui l'accompagne.

Pour justifier cette analyse du plaisir, Descartes recourt à un modèle qui permet d'exhiber sur une scène extérieure, et donc par conséquent plus lisible à tout un chacun, un mécanisme similaire à celui qui, en nous, unit les affections du chatouillement à la joie:

C'est presque la même raison qui fait qu'on prend naturellement plaisir à se sentir émouvoir à toutes sortes de passions, même à la tristesse et à la haine, lorsque ces passions ne sont causées que par les aventures étranges qu'on voit représenter sur un théâtre, ou par d'autres pareils sujets, qui ne pouvant nous nuire en aucune façon, semblent chatouiller notre âme en la touchant.¹¹

Ainsi le plaisir du théâtre est-il un *analogon* du chatouillement. *Analogon* seulement car il y a l'écart d'un « presque ». Ce qui est chatouillant à présent n'est plus une affection corporelle mais les passions que nous ressentons en l'âme, à savoir des affections spirituelles. L'analogie nous fait

¹⁰ Platon, *Phédon*, 60a, traduction E. Chambry, Paris, Garnier Flammarion, 1965, p. 107.

¹¹ *Passions de l'Âme*, art. 94, A.T. xi, p. 399.

passer d'une relation instituée entre le corps et l'âme à une relation entre deux instances intérieures à l'âme: les passions ressenties au spectacle et le plaisir que l'on a à les ressentir. Autrement dit, le modèle du théâtre permet d'inscrire en l'âme même une dualité. On reviendra sur ce point car il pose problème dans la pensée cartésienne. Mais tout d'abord il s'agit de comprendre en quel sens les passions du spectateur de théâtre sont « chatouillantes » et quelle force, ou quelle bonne disposition ce chatouillement révèle?

Descartes nous dit que les objets qui nous passionnent au théâtre ne peuvent « nous nuire en aucune façon ». Cela nous le savons parce que nous n'ignorons pas que le spectacle est joué. Nous ne sommes pas dans un songe, et la conception cartésienne du théâtre suppose donc toujours de la part du spectateur un jugement de distanciation, une conscience de spectacle ou de *mimesis*. C'est sans doute le cas parce que le théâtre classique est sous le modèle de la scène italienne, c'est-à-dire un théâtre de non-participation, où l'illusionnisme de la scénographie se conjugue avec la nécessité d'une rupture nette entre la scène et le point de vue, la lumière où se tient le spectacle et l'ombre qui est la condition de sa manifestation et le lieu du spectateur¹².

Le monde fictionnel du théâtre dont nous sommes fondamentalement isolés et abrités contraste singulièrement avec l'univers réel de l'existence humaine qui au contraire est marqué par l'engagement, le risque, de l'âme dans un corps et dans un monde. La vie réelle, c'est en effet l'union de l'âme et du corps qui la caractérise. Cet engagement existentiel, Descartes le décrit comme une forme d'appropriation réciproque de l'âme et du corps. Le corps est disponible pour les fins de l'âme (dans le mouvement volontaire), mais il est aussi susceptible d'affecter l'âme dans la perception et de l'inciter à accomplir ce qu'il lui représente comme étant nécessaire à sa conservation et à son bien-être. Le mécanisme physio-psychologique des passions est une manifestation de cette disposition providentielle du composé humain. La passion résulte de l'instinct naturel qui prépare le corps à adopter une attitude utile à l'égard des objets du monde. Les mouvements physiologiques internes déclenchés par certaines perceptions sont « institués de la nature » pour disposer l'âme à vouloir faire les choses auxquels ils préparent le corps¹³: c'est cette disposition interne de l'âme qu'on appelle proprement passion – par exemple, à l'égard d'un objet nuisible qui

¹² Sur la scénographie du théâtre à l'italienne et son modèle renaissant, voir Robert Klein « Vitruve et le Théâtre de la Renaissance italienne » (en collaboration avec Henri Zemer) dans *La Forme et l'Intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 295-309.

¹³ Cf. *Passions de l'Âme*, art. 40, A.T. xi, p. 359: "le principal effet de toutes les passions dans les hommes, est qu'elles incitent et disposent leur âme à vouloir les choses auxquelles elles préparent leur corps: en sorte que le sentiment de la peur l'incite à vouloir fuir, celui de la hardiesse à vouloir combattre, et ainsi des autres".

Philippe Hamou

provoque dans le corps un mouvement de révolusion, de préparation à la fuite, la passion en l'âme sera la peur, c'est-à-dire la conscience d'un désir de fuir – ou ce qui revient au même le jugement qu'il existe un mal présent qu'il faut fuir. Ainsi la passion est comme la passivité de la volonté, ou le résultat en l'âme volontaire d'une forte incitation à vouloir, une incitation externe, qui ne semble pas procéder de l'âme elle-même.

Toute passion est ainsi saisie par le sujet qui l'éprouve comme insérée dans une structure causale où le monde extérieur est de la partie. Ce sont les événements du monde qui éveillent nos passions, et du même coup celles-ci s'accompagnent implicitement d'un jugement d'existence sur ces événements. On peut même dire que l'urgence dont témoigne la passion, la violence des mouvements corporels qui l'accompagnent sont autant de raisons pour croire fortement en l'existence des biens et des maux objectifs qui la suscitent¹⁴. Au théâtre pourtant les choses ne se passent pas ainsi. Nos passions peuvent être violentes, elles ne nous empêchent pas de conserver la conscience du caractère fictif des scènes représentées. Loin d'avoir pour effet de suspendre les réactions passionnelles, cette conscience semble au contraire les favoriser et faire qu'on s'y abandonne plus volontiers. Tout se passe paradoxalement comme si des causes fictives, reconnues pour telles, pouvaient avoir plus d'efficace sur nos esprits que des causes réelles.

Il faut, pour rendre raison de ce paradoxe apparent, supposer une certaine inertie des réactions passionnelles. On peut en rendre compte en invoquant le modèle de la frappe feinte¹⁵. Un ami fait mine de nous frapper, et bien que nous sachions qu'il ne le fait que par jeu, nous ne pouvons nous empêcher de fermer les yeux. Il y a un mécanisme physiologique protecteur dont le déclenchement précède le raisonnement, et qui poursuit ses effets un certain temps, en vertu de la loi universelle du mouvement, qui veut que les mouvements se poursuivent tels qu'ils ont commencé tant que rien ne les en empêche. Fondamentalement le processus est le même avec les passions de théâtre: on va au spectacle pour se soumettre à une sorte de gifle que finalement on ne reçoit pas mais qui suffit pour susciter en nous toutes sortes de réactions émotionnelles. Mais tandis que l'esquive de la gifle n'est qu'un mouvement réflexe ou convulsif dont le déclenchement n'est jamais bien agréable, car ce n'est que la manifestation d'une mécanique corporelle, les

¹⁴ Cette croyance est du même ordre que celle que Descartes considère dans la *Sixième Méditation*, la croyance spontanée (et confuse) en l'existence des choses extérieures qui accompagne toute expérience de perception sensible (A.T. ix, p. 63-66).

¹⁵ Cf. *Passions de l'Âme*, art. 13, A.T. xi, p. 338-339: "Si quelqu'un avance promptement sa main contre nos yeux, comme pour nous frapper, quoique nous sachions qu'il est notre ami, qu'il ne fait cela que par jeu et qu'il se gardera bien de nous faire aucun mal, nous avons toutefois de la peine à nous empêcher de les fermer: ce qui montre que ce n'est point par l'entremise de notre âme qu'ils se ferment, puisque c'est contre notre volonté (...) mais que c'est à cause que la machine de notre corps est tellement composée, que le mouvement de cette main vers nos yeux, excite un autre mouvement en notre cerveau, qui conduit les esprits animaux dans les muscles qui font abaisser les paupières".

passions, elles, appartiennent à l'âme et révèlent en nous une intensité de vie, une profondeur spirituelle incomparables, et c'est la raison profonde pour laquelle nous aimons les sentir s'éveiller.

C'est ainsi qu'on peut comprendre le chatouillement du théâtre. Parce que je sais que les actes représentés ne prêtent pas à conséquence, ni pour moi, ni pour autrui, je peux me laisser aller entièrement aux passions qu'elles provoquent. Le simple fait de les sentir témoigne déjà de ma bonne disposition intérieure et de la plénitude de vie dont mon âme est capable, et surtout cela se fait sans l'amertume qui ordinairement est au cœur des passions tristes: ce jugement que je subis ou que je vais subir un mal. Car si ce jugement s'éveille lorsque je suis pris par la fiction et m'identifie aux personnages, c'est pour être aussitôt démenti par un jugement plus fort, qui me témoigne qu'il n'en est rien. Les choses se passent donc ainsi: mon corps est travaillé par le hoquet des passions que suscitent en moi des scènes feintes: rires, crispation de terreur, chaleur de l'amour, larmes, etc., ces effets physiologiques sont parfois même douloureux: je me tiens les côtes, je retiens mon souffle jusqu'à l'asphyxie... mais les sentiments ressentis en l'âme, la joie, la tristesse, la haine, l'étonnement ne parviennent pas à submerger la conscience du caractère fictif de leur cause. Ainsi le jugement naturel d'existence immanent à chaque passion est constamment démenti par le jugement libre¹⁶ que je porte sur la situation de pure représentation et la conscience d'être toujours spectateur et non acteur. C'est ce ressac permanent des passions sur le roc de la conscience, qui fait précisément le plaisir intellectuel du théâtre, cette espèce noble du chatouillement. Et il faut même en conclure que plus l'illusion est forte, les acteurs habiles, etc., plus mes sens sont trompés, mieux je sens la force intérieure et le splendide isolement de mon âme, qui ne s'en laisse pas conter, et qui ne se laisse pas même impressionner par l'intensité des réactions corporelles provoquées par le spectacle en son propre corps. Ainsi, entre les passions ressenties au théâtre et la joie intellectuelle qui s'ensuit, comme précédemment entre le plaisir physique et la joie, il y a une sorte de fausse causalité. Ce ne sont pas les passions qui causent le contentement intérieur car celui-ci est comme recueilli en lui-même et tout entier dans la conscience solipsiste du spectateur – mais la crainte ou la pitié sont plutôt l'épreuve négative de l'intériorité, en s'effaçant elle révèlent qu'il est quelque chose en l'âme de plus intérieur que les passions mêmes et qui se trouve hors de leur atteinte.

Fort de ces analyses, on ne peut évidemment manquer de signaler la relation de profonde analogie qui existe entre le sujet des *Méditations* et le

¹⁶ La distinction entre jugements naturels et jugements libres n'est pas strictement cartésienne. Elle est introduite par Malebranche dans *La Recherche de la Vérité* pour rendre compte de la distinction, toujours possible chez Descartes, entre les jugements de perception spontanés et incorrigibles de fait, et l'adhésion volontaire que nous pouvons toujours leur donner ou leur refuser. Cf. Malebranche, *Œuvres I*, éd. G. Rodis-Lewis, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, p. 117.

Philippe Hamou

spectateur de la scène italienne. Condition même de la représentation, le spectateur de théâtre ne peut à aucun moment être absorbé par elle, il ne tombe jamais lui-même dans l'illusion comique. De même, le sujet des deux premières méditations qui est en proie à une illusion qu'il a créé lui-même, par l'exercice du doute et la mise en scène supposée d'un mauvais génie, se trouve par là même absolument hors d'atteinte du doute: « qu'il me trompe autant qu'il voudra, il ne saurait jamais faire que je ne sois rien tant que je penserai être quelque chose »¹⁷.

3. *Surface et Profondeur*

L'image du plaisir chatouillant est l'image d'une action de surface. Appliquée à l'âme cette action est paradoxale parce qu'elle suppose en elle une sorte de dichotomie, une opposition entre un intérieur et un extérieur, et donc une sorte de « spatialité » qui, chez Descartes, ne peut être entendue que métaphoriquement.

Le début du *Traité* semblait pourtant mettre la passion au cœur de l'âme. Descartes avait signalé au paragraphe 26 que les passions « sont si proches et si intérieures à notre âme qu'il est impossible qu'elle les sente sans qu'elles soient véritablement telles qu'elle les sent »¹⁸. Cette intériorité des passions était alors mise en contraste avec les tromperies possibles de la perception, en particulier celle des songes ou des rêveries, où l'on prend des imaginations involontaires pour des perceptions réelles, dont en réalité elles ne sont que l'ombre ou la peinture, de simples formes mouvantes dessinés par les esprits errants sur la glande pinéale¹⁹. Ces formes trompeuses sont rapportées à tort à des objets extérieurs qui en seraient la cause (hallucinations), tandis que les passions sont toujours rapportées à l'âme avec raison²⁰, ce qui veut dire simplement qu'elles ne nous représentent rien d'autre qu'elles-mêmes: la joie que je ressens me dit que je suis joyeux: je ne peux pas me tromper sur ce point.

Il semble toutefois que dans le cours de son traité Descartes ait eu besoin d'introduire un registre nouveau dans l'analyse des affections de l'âme, registre qui n'était pas vraiment annoncé dans la première partie, afin

¹⁷ *Méditations Métaphysiques*, A.T. ix, p. 19.

¹⁸ *Passions de l'Âme*, A.T. xi, p. 348.

¹⁹ Cf. *Passions de l'Âme*, art. 21, A.T. xi, p. 345.

²⁰ Cf. la définition philosophique des passions à laquelle Descartes parvient à l'article 25 (A.T. xi, p. 347): "les perceptions qu'on rapporte seulement à l'âme, sont celles dont on sent les effets en l'âme même, et desquelles on ne connaît communément aucune cause prochaine à laquelle on puisse les rapporter." Telle est strictement la définition des passions. Elle ne dit pas que les passions sont dépourvues de causes externes, mais seulement qu'à la différence des perceptions nous ne les rapportons pas représentativement à ces causes.

d'accéder à quelque chose qui serait encore plus intérieur à l'âme que les passions elles-mêmes. Ainsi, il déclare que les passions tristes suscitées par les spectacles sont plus dans « l'extérieur et dans le sens que dans l'intérieur de l'âme »²¹, tandis que la joie intellectuelle qui naît de l'épreuve de ces passions appartient, elle, au genre des « émotions intérieures, qui ne sont excitées en l'âme que par l'âme même »²². Ce témoignage que l'âme se rend à elle-même dans la résistance que son jugement oppose aux passions est une sorte de noble reconnaissance, un mouvement d'auto affection. Ce n'est pas proprement une passion, car l'émotion intérieure n'est pas occasionnée par un mouvement corporel, mais par l'âme seule et, comme Descartes le dit, elle nous touche « de plus près que les passions ».²³

Le modèle du théâtre est sollicité de manière caractéristique dans le paragraphe sur les émotions intérieures pour montrer que celles-ci ne sont pas la simple résonance intérieure des passions ordinaires, mais qu'elles peuvent parfaitement avoir une tonalité opposée:

[E]t bien que ces émotions de l'âme soient souvent jointes avec les passions qui leur sont semblables, elles peuvent souvent aussi se rencontrer avec d'autres, et même naître de celles qui leur sont contraires. Par exemple, (...) lorsque nous lisons des aventures étranges dans un livre, ou que nous les voyons représenter sur un théâtre, cela excite quelquefois en nous la tristesse, quelquefois la joie, ou l'amour, ou la haine, et généralement toutes les passions, selon la diversité des objets qui s'offrent à notre imagination; mais avec cela nous avons du plaisir de les sentir exciter en nous, et ce plaisir est une joie intellectuelle qui peut aussi bien naître de la tristesse que de toutes les autres passions.²⁴

On trouve dans un des tous premiers traités d'esthétique du XVIII^{ème} siècle, les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Du Bos un remarquable écho de la distinction cartésienne entre le plaisir pur ou joie intellectuelle du théâtre et les passions ordinaires qui n'en sont que l'occasion et ne touchent que la superficie de l'âme:

[L]e plaisir qu'on sent à voir les imitations que les peintres et les poètes savent faire des objets qui auraient excité en nous des passions dont la réalité nous aurait été à charge, est un plaisir pur.

Et un peu plus loin à propos de *Phèdre*:

²¹ *Passions de l'Âme*, art. 187, A.T. xi, p. 470.

²² *Ibid.*, art. 147, A. T. xi, p. 440.

²³ *Ibid.*, art. 148, A.T. xi, p. 441.

²⁴ *Ibid.*, art. 147, A.T. xi, p. 441.

Philippe Hamou

[C]'est sans nous attrister réellement que la pièce de Racine fait couler des larmes de nos yeux: l'affliction n'est pour ainsi dire que sur la superficie de notre cœur, et nous sentons bien que nos pleurs finiront avec la représentation de la fiction ingénieuse qui les fait couler.²⁵

Cette réminiscence cartésienne n'est pas occasionnelle. On peut dire qu'il y a dans l'esthétique du XVIIIème, et particulièrement dans la définition du plaisir esthétique, un fond d'héritage cartésien incontestable, avec lequel seul le romantisme finira par rompre. Il n'y a pas de place pour le sublime emportement romantique dans cette esthétique. Ceux qui ont le cœur trop sensible ou la tête trop faible et cèdent entièrement à la passion des spectacles ou des livres – tels les habitants d'Abdère, Don Quichotte, et les jeunes fous qui s'adonnent trop à l'Astrée- ne méritent pas «qu'on fasse exception à cette règle générale: que notre âme demeure toujours la maîtresse de ces émotions superficielles que les vers et les tableaux excitent en elle »²⁶.

Il nous reste cependant à comprendre philosophiquement ce que Descartes veut dire quand il oppose en l'âme même superficie et profondeur. Il y a en effet plusieurs manières de se méprendre sur la superficialité des passions. Ce n'est pas ainsi quelque chose d'analogue à la simple superficialité de la réaction corporelle, dont notre âme serait entièrement désolidarisée. On ne tremble pas pour une héroïne comme on tremble de froid, et les larmes que l'on verse au théâtre ne sont pas un effet de sensiblerie pathologique ou débilité nerveuse – Descartes ne les dénonce pas. Il y a de la part du spectateur une tristesse et une pitié véritable, c'est à dire un jugement sur le bien et le mal associés aux actions qui se déroulent sur scène. Inversement, cette superficialité ne signifie pas que la réaction physiologique serait moindre: tout au contraire, comme la gaieté de celui qui fait brutalement fortune ou l'ivresse du brutal – c'est à dire les joies ressenties devant des biens illusoires²⁷ – les émotions de théâtre sont physiquement violentes, on point qu'une personne « qui verrait continuellement représenter devant soi des tragédies dont tous les actes fussent funestes » pourrait se ruiner la santé et présenter les symptômes de la vraie mélancolie, alors même qu'elle « aurait d'ailleurs toute sorte de sujet d'être contente »²⁸. Un troisième contresens sur cette superficialité serait de la penser comme l'indice d'une partition de l'âme. Descartes s'est élevé contre la vieille thèse platonicienne qui oppose en l'âme ce qui relève de

²⁵ Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1740, Paris, énsb-a, 1993, I, 3, p. 10-11.

²⁶ *Ibid.* p. 11.

²⁷ À Élisabeth, 6 octobre 1645, AT., iv, p. 305.

²⁸ À Élisabeth, mai ou juin 1645, AT, iv, p. 219.

l'esprit, ce qui relève du cœur et ce qui relève des entrailles, et l'on doit dire que c'est la même âme qui éprouve les passions et les émotions intérieures.

Il faut sans doute comprendre l'étrange topologie cartésienne comme l'indication d'une double orientation possible pour l'âme. Dans la passion l'âme est comme orientée vers le monde et elle le subit, dans l'émotion intérieure, elle est tournée vers soi et s'affecte elle-même. Cette double orientation reproduit une structure qui est à l'œuvre dans la représentation théâtrale où le spectateur en même temps qu'il est tourné vers la scène, se voit recueilli dans une parfaite conscience de soi comme spectateur. Si la structure scénique est ainsi comme redoublée dans le moi, c'est parce que la nature même des passions exige la présence d'un spectateur intérieur devant lequel elles font scène.

Cette idée que l'âme elle-même est une scène où se joue la passion mérite une justification. Les définitions initiales du traité permettent de mieux le comprendre. Descartes y explique que la passion appartient au genre des choses pensées sous la modalité sensible, celle de l'union de l'âme et du corps. Les passions ne sont appréhendées ni par l'entendement pur, ni par l'imagination (qui travaille « à fenêtres closes ») mais par le sens: elles sont en effet « du nombre de nos perceptions »²⁹ et elles prolongent en l'âme des mouvements qui ont pris naissance dans le corps par suite d'une sollicitation extérieure. Lorsque Descartes dit que les passions sont plutôt dans le sens et dans l'extérieur de l'âme, il indique de fait le caractère commun à tout ce qui nous vient des sens, à tout sentiment (passion ou sensation): dans le sens, je reconnais que quelque chose m'affecte sans me reconnaître cause affectante: il n'est nullement en mon pouvoir de ne pas sentir ce que je sens. Et c'est là évidemment ce qui fait la passivité de la passion.

Cette imposition extérieure donne nécessairement à la passion un caractère représentatif, même s'il n'est pas immédiatement lisible dans la tonalité affective de la passion, laquelle, à la différence d'une sensation comme la couleur, n'est pas projetée sur le monde mais, selon la définition de l'article 25, reste attribuée à l'âme même. Il faut en effet, pour que les objets extérieurs affectent nos esprits et y suscitent des passions, qu'ils soient figurés à la surface de la petite glande cérébrale où convergent les mouvements des nerfs, il y a donc nécessairement quelque chose de fictionnel et d'imagé qui accompagne la passion. De plus, cette peinture intérieure est une caricature: la passion procède d'une amplification, d'une exagération, d'une fortification dans le mouvement des esprits et dans

²⁹ *Passions de l'Âme*, art. 25, A.T. xi, p. 347.

Philippe Hamou

l'ouverture des pores du cerveau³⁰ – c'est là la théâtralité propre des passions qui vient de leur fonction d'usage. Les mouvements cérébraux qui les suscitent sont en nous comme des acteurs qui portent masques et cothurnes pour mieux se faire voir et entendre et pour se faire reconnaître sans erreur. Ainsi les passions sont donc bien le résultat d'un processus de représentation, qui nous montre et en même temps déforme pour mieux les faire voir³¹ les pulsions corporelles instinctives qu'éveillent en nous le contact plus ou moins menaçant des choses du monde. Tout ceci atteste que, malgré les apparences, on ne sort pas, avec les passions telles que les entend Descartes, du registre de la vision ou du paradigme de la représentation.

Ce n'est donc pas par hasard, mais pour des raisons théoriques profondes, que Descartes utilise le modèle visuel de la scène, du théâtre, pour définir la passion comme affection de surface. La vision est le sens qui, par excellence, projette l'âme dans le monde, ou réciproquement le monde dans l'âme. Et la passion elle-même a encore quelque chose de projectif, et donc de superficiel, d'extérieur. Au contraire les termes destinés à penser l'émotion intérieure sont empruntés au sens le plus étroitement privé, le sens gustatif: douceur et amertume³² sont, chez Descartes les vraies qualités des émotions intellectuelles, et l'on peut noter à cet égard que le XVIIIème siècle en appelle encore, peut-être à son insu, au *Traité des passions* lorsqu'il définit le plaisir esthétique comme « goût ».

4. *Theatrum Mundi*

L'idée que toute passion réelle est analogue aux passions ressenties au théâtre, superficielle parce que tributaire d'une représentation sensible, une scène visuelle, est une idée très forte qui émerge peu à peu dans le *Traité des Passions*. Elle lui donne, on va le voir, sa teneur secrète de traité de morale.

Il y a certainement un problème moral des passions. La satisfaction qu'elles procurent reposant sur le jugement confus et sensible de l'existence d'un bien extérieur, ce jugement peut être faux sans que le plaisir retiré de la passion soit moindre. Si la joie ressentie dans les passions ordinaires était le

³⁰ Cf. *Passions de l'Âme*: les passions sont de toutes les perceptions de l'âme celles qui l'ébranlent le plus fort (art. 28, A.T.xi, 350), elles sont "causées entretenues et fortifiées par quelque mouvement des esprits" (art. 27, A.T. xi, p. 349).

³¹ Cf. *Dioptrique*, quatrième partie, A.T. vi, p. 113: " il faut au moins que nous remarquions qu'il n'y a aucunes images qui doivent en tout ressembler aux objets qu'elles représentent : car autrement il n'y aurait point de distinction entre l'objet et son image: mais il suffit qu'elles représentent en peu de choses; et souvent même que leur perfection dépend de ce qu'elles ne leur ressemblent pas tant qu'elles pourraient faire".

³² Cf. À Elisabeth, 6 octobre 1645, A.T. iv, p. 306.

seul bien que l'homme pouvait recevoir en ce monde, il semblerait indifférent de savoir si cette joie est procurée par de vrais biens ou par des biens illusoires. Ainsi commence une lettre remarquable de Descartes à la Princesse Élisabeth:

Je me suis quelquefois proposé un doute: savoir, s'il est mieux d'être gai et content, en imaginant les biens qu'on possède être plus grands et plus estimables qu'ils ne sont, et ignorant ou ne s'arrêtant pas à considérer ceux qui manquent, que d'avoir plus de considération et de savoir pour connaître la juste valeur des uns et des autres, et qu'on devienne plus triste. Si je pensais que le souverain bien fut la joie, je ne douterais point qu'on ne dût tâcher de se rendre joyeux, à quelque prix que ce pût être, et j'approuverais la brutalité de ceux qui noient leurs déplaisirs dans le vin, ou les étourdisaient avec du pétun.³³

Si la passion est toujours telle que nous la sentons, la joie toujours une vraie joie, pourquoi faudrait-il chercher à savoir si elle naît de la vérité ou de l'erreur? A quoi bon se rendre plus savant sur les vrais maux et les vrais biens, plus lucide sur notre condition? Qu'importe le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse. Aucune prime ne serait donnée en ce monde à la sagesse et à la vertu. C'est pourquoi Descartes continue en définissant un contentement intérieur, que l'on retire des seules actions vertueuses, c'est-à-dire de ces actions qu'accompagne la conscience d'avoir agi au mieux de nos pouvoirs. Ce contentement seul permet d'accomplir le vrai bonheur :

[J]e n'approuve point qu'on tâche à se tromper, en se repaissant de fausses imaginations; car tout le plaisir qui en revient, ne peut toucher que la superficie de l'âme, laquelle sent cependant une amertume intérieure, en s'apercevant qu'ils sont faux. Et encore qu'il pourrait arriver qu'elle fut si continuellement divertie ailleurs, que jamais elle ne s'en aperçut, on ne jouirait pas pour cela de la béatitude dont il est question, parce qu'elle doit dépendre de notre conduite, et cela ne viendrait que de la fortune³⁴.

On voit ici que Descartes réunit sous un même titre les biens procurés par la fortune et les fausses imaginations dont l'âme se divertit. On pourrait ajouter aussi, sans trahir sa pensée, les actions représentées sur un théâtre: dans tous les cas les passions procurées ne sont que superficielles. Et ceci conduit à une analogie: les passions réelles, produites par les événements extérieurs, ce qu'on appelle – à tort – la fortune, ne devraient pas être tenues pour plus profondes que les passions ressenties au théâtre. Si l'on cherche en elles tout le bien de cette vie, on risque une grave déconvenue, car non seulement elles ne portent pas en elles le contentement intellectuel, lequel n'est pas la

³³ *Ibid.* 304-5.

³⁴ *Ibid.* 305-6.

Philippe Hamou

moindre partie du bonheur, mais elles peuvent même causer, quand se révèle la vanité de leur objet, un souverain mal: l'amertume intérieure.

Le caractère illusoire de la fortune, sur lequel Descartes revient souvent dans le *Traité* et les lettres à Elisabeth, est la base de l'éthique cartésienne: la fortune est une « chimère qui ne vient que de l'erreur de notre entendement »³⁵; il faut « tâcher toujours plutôt à [se] vaincre que la fortune, et à changer [ses] désirs que l'ordre du monde »³⁶; « pour les choses qui ne dépendent aucunement de nous, tant bonnes qu'elles puissent être, on ne doit jamais les désirer avec passion »³⁷. On retrouve là l'écho d'une vieille idée stoïcienne: la fortune n'existe pas mais seulement, la providence divine et donc une sorte de fatalité, nous sommes acteurs dans une pièce que nous n'avons pas écrite, et comme tout bon acteur nous ne devons pas désirer changer le texte³⁸.

Il semble que Descartes lui aussi ait trouvé dans l'image du théâtre un modèle pour apprendre à vaincre l'illusion des désirs de fortune et le goût des passions brutales. L'image du théâtre apparaît en effet aux deux moments charnières du traité qui marquent l'introduction de la problématique morale: le paragraphe sur les émotions intérieures et le groupe de paragraphes sur la générosité. Il semble toutefois que Descartes donne à l'image du théâtre un tour qui n'était pas contenu dans la métaphore stoïcienne – les stoïciens prenaient modèle sur l'acteur parce qu'il était le seul à ne pas prendre au tragique ce qui lui arrivait – en ce sens ils étaient plus sensibles au paradoxe du comédien qu'à celui du spectateur qui chez eux reste engagé tout entier dans les passions qu'il éprouve. Contrairement aux stoïciens, Descartes n'entend pas dire que le sage véritable est apathique, qu'il a appris à se détacher du corps au point par exemple que, dans les fers et la torture, les grimaces de douleur ne sont pour lui qu'une sorte de masque grotesque, auquel il n'est pas plus attaché que l'acteur à son personnage. Le sage cartésien, au contraire, ressent comme tout un chacun le bien et le mal qui lui viennent du monde, mais ces passions n'ont pas le pouvoir de lui rendre la vie amère. Et c'est en ce sens qu'il est plutôt comme le spectateur de théâtre: il traite ses propres passions comme nous traitons les passions de théâtre, il les vit tout en restant à distance d'elles, et constate

³⁵ *Passions de l'Âme*, art. 145, A.T. xi, 438.

³⁶ *Discours de la Méthode*, troisième partie, A.T. vi, 25.

³⁷ *Passions de l'Âme*, art. 145, A.T. xi, 437.

³⁸ Cf. par exemple *Manuel d'Épictète*, 17, in *Les Stoïciens*, éd. P-M Schuhl, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 1116: « souviens-toi que tu es acteur d'un drame que l'auteur veut tel: court, s'il le veut court; long s'il le veut long; si c'est un rôle de mendiant qu'il veut pour toi, même celui-là joue-le avec talent; de même si c'est un rôle de boiteux, de magistrat, de simple particulier. Car ton affaire c'est de jouer correctement le personnage qui t'a été confié; quant à le choisir c'est celle d'un autre » (trad. E. Bréhier).

que, quoi qu'elles apportent de bien ou de mal, elles ne parviennent pas jusqu'à la sphère des émotions intérieures.

Le modèle de sagesse pour Descartes est celui de la vie généreuse, et il faut comprendre comment dans la définition de la générosité est comprise cette mise à distance, ou ce qui revient au même cette mise en scène de nos propres passions. Le généreux dit Descartes – dans un effort de définition purement philosophique – est celui qui « connaît qu'il n'y a rien qui véritablement lui appartienne que la libre disposition de ses volontés ». La vertu est l'exact corrélat de la générosité: c'est la détermination de faire toujours au mieux usage de sa volonté. Or il y a une insinuation persistante des passions qui semble nous dire que la volonté est parfois passive, qu'elle ne peut résister à une certaine tendance à faire ce que le corps lui représente comme désirable. En réalité la volonté n'est jamais tenue de céder à ses passions et elle peut parvenir à un complet empire sur elles il n'y point d'âme si faible qu'elle ne puisse étant bien conduite acquérir un pouvoir absolu sur ses passions³⁹. Il y a toujours moyen d'instaurer un état de tension entre la volonté et le désir passionnel, mais pour que la volonté l'emporte Descartes précise qu'il faut s'entraîner à se représenter des contre-motifs. Ainsi, comme l'explique l'article 45, contre la lâcheté il faut s'appliquer à considérer les raisons qui persuadent que le péril n'est pas grand. De même, comme Descartes l'explique à Elisabeth :

[U]ne personne qui aurait une infinité de véritables sujets de déplaisir, mais qui s'étudierait avec tant de soin à en détourner son imagination, qu'elle ne pensât jamais à eux, que lorsque la nécessité des affaires l'y obligerait, et qu'elle employât tout le reste de son temps à ne considérer que des objets qui pussent apporter du contentement et de la joie, outre que cela lui serait grandement utile, pour juger plus sainement des choses qui lui importeraient, pour ce qu'elle les regarderait sans passion, je ne doute point que cela seul ne fût capable de la remettre en santé.⁴⁰

Ainsi, il faut comme ruser avec ses passions: il y a un exercice de la représentation qui permet à celui qui le maîtrise de se figurer les choses autrement que le corps ne les lui figure. Dans cette distorsion possible du spectacle du monde et de ses effets se révèle notre pouvoir intérieur de mise en scène, ou si l'on veut de « théâtralisation » de l'extériorité. Il ne tient qu'à nous de faire que le monde ne soit qu'une scène qui ne nous affecte pas sur un mode différent que ne le font les mines ou les masques de théâtre. Ce faisant nous procéderons exactement à rebours des sens: ceux-ci ont tendance à donner aux choses plus de réalité qu'elles n'en ont (en leur prêtant une âme, ou des qualités qui n'appartiennent qu'à l'âme), tandis que

³⁹ *Passions de l'Âme*, art. 48 à 50, A.T. xi, p. 366-370.

⁴⁰ À Elisabeth, mai ou juin 1645, A.T.iv, p. 219.

Philippe Hamou

la théâtralisation cartésienne du généreux rend la réalité du monde moins prégnante: sur ce théâtre, l'homme est spectateur, plutôt qu'acteur⁴¹, il est certainement touché par toutes les scènes qui s'y jouent, mais il n'est jamais véritablement atteint.

La volonté généreuse, qui se découvre ainsi hors d'atteinte du monde et voit que ses résolutions ne parviennent pas à être offensées ou contredites par ses propres passions, connaît une joie intérieure, un contentement de soi, dont Descartes dit qu'il est le principal bien que l'on retire de cette vie. Cette joie intérieure est donc parfaitement analogue au plaisir intellectuel du théâtre, et elle révèle mieux sa nature singulière dans les passions tristes, comme ici la pitié :

Mais néanmoins ceux qui sont les plus généreux et qui ont l'esprit le plus fort, en sorte qu'ils ne craignent aucun mal pour eux et se tiennent au-delà du pouvoir de la fortune, ne sont pas exempts de compassion lorsqu'ils voient l'infirmité des autres hommes et qu'ils entendent leurs plaintes (...). Mais la tristesse de cette pitié n'est plus amère; et comme celle que cause les actions funestes qu'on voit représenter sur un théâtre, elle est plus dans l'extérieur et dans le sens que dans l'intérieur de l'âme laquelle a cependant la satisfaction de penser qu'elle fait ce qui est de son devoir, en ce qu'elle compatit avec les affligés. Et il y a en cela de la différence, qu'au lieu que le vulgaire a compassion de ceux qui se plaignent, à cause qu'il pense que les maux qu'ils souffrent sont fort fâcheux, le principal objet de la pitié des plus grands hommes est la faiblesse de ceux qu'ils voient se plaindre, à cause qu'ils n'estiment point qu'aucun accident qui puisse arriver soit un si grand mal qu'est la lâcheté de ceux qui ne le peuvent souffrir avec constance...⁴²

Il resterait sans doute à faire le partage entre le théâtre de la vie dont le sage généreux est le seul vrai spectateur, et les spectacles ordinaires où tout un chacun peut l'être – entre le modèle esthétique et sa réalisation éthique. Dans le cas du théâtre, nul effort de représentation n'est requis pour le spectateur, c'est le dispositif scénique qui crée l'illusion en même temps que

⁴¹ Cf. *Discours de la Méthode*: "et en toutes les neuf années suivantes je ne fis autre chose que rouler ça et là dans le monde tâchant d'y être spectateur plutôt qu'acteur en toutes les comédies qui s'y jouent" (A.T. vi, p. 28). Le thème rhétorique du *theatrum mundi* apparaît également dans le célèbre (et équivoque) fragment des *Cogitatae Privatae* (vers 1619) A.T. x, p. 213: "De même que les comédiens, lorsqu'on les appelle, pour qu'on ne voie pas leur timidité sur leur front, mettent un masque; de même moi, au moment de monter sur la scène du monde, où je n'ai été jusqu'ici que spectateur, je m'avance masqué". Le texte est traduit par H. Gouhier, qui nous aide également à comprendre le sens véritable du passage: le masque que porte Descartes est paradoxalement celui d'un homme d'action (le soldat qu'il est encore en 1619), et sous ce masque il y a le visage d'un philosophe rayonnant d'ambition contenue. Le rôle que Descartes s'apprête à jouer est donc bien celui du contemplatif, le spectateur par excellence. Cf. *Essais sur le discours de la Méthode, la Métaphysique et la Morale*, Paris, Vrin, 1973, p. 49-50).

⁴² *Passions de l'Âme*, art. 187, A.T., xi, p. 469-70.

la conscience d'être au spectacle. En revanche le généreux ne doit qu'à lui-même son contentement intérieur, car la mise en scène du monde extérieur, et à travers lui, de ses propres passions est tout entière son oeuvre. On peut présumer que la joie qui en résulte est à la mesure de cet effort, supérieure donc en intensité au plaisir esthétique du spectateur de théâtre, mais, ajoutons-le, dans sa nature profonde, non point distincte de lui.