

HISTOIRE DES IDÉES

Le pathétique dans la réflexion esthétique du XVIIIe siècle



Carle Van Loo, *Mademoiselle Clairon en Médée*, exposé au Salon de 1759.

présenté par Marilina Gianico

Université de Bologne

DESE – Doctorat d'études supérieures européennes

Introduction

L'histoire du pathétique, en tant que concept rhétorique et stylistique, que caractère du discours, remonte à la réflexion des anciens, de Platon, d'Aristote, des sophistes grecs, des rhéteurs latins.

Pathos, est, à proprement dire, un état –n'importe quel, ni positif, ni négatif- de l'âme; il vient du verbe grec 'páscho', qui signifie «recevoir une impression ou une sensation, subir un traitement (bon ou mauvais), endurer, être châtié.[...] 2. Sur le degré séro de l'aor. 'patheîn', a été créé 'páthos' n. "ce qui arrive à quelqu'un ou à quelque chose, expérience subie, malheur, émotion de l'âme, accident au sens philosophique du terme", donc terme très général qui s'est prêté à un emploi philosophique (ion.- att., etc.); avec le doublet 'páthe f. "état passif, ce qui arrive à quelqu'un, malheur" [...]».¹

Si on considère, comme le fera E. Burke au XVIIIe siècle, que l'état normal de la vie intérieure humaine en est un d'indifférence,² le *pathos* est ce qui permet au vivant de sortir de cet état plat de normalité. Il est un état de l'âme agité, d'une agitation qui tend à la douleur.

Aujourd'hui, on ne dispose pas d'études d'histoire des idées dédiées exclusivement au pathétique. Le travail a été conduit donc sur des sources qui traitent le concept *a latere*, parce qu'il est fondamental pour comprendre le sujet principal, c'est à dire le sublime.

Le sublime a été, dans l'Europe du XVIIIe siècle, au centre de la réflexion de la philosophie. Le concept a subi, entre la première et la deuxième moitié du siècle, une transformation d'une grande importance: il est passé de l'état de catégorie rhétorique, stylistique, à celui de catégorie esthétique,

¹ Chantraine P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, Paris: Klincksieck, 1975, s.v.

² E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, New York: Dover, 2008, p. 18.

psychologique et anthropologique, pour retourner, changé, dans les arts du discours –le théâtre- à la fin du siècle.

Le propos de ce travail est d'explorer quelques unes des étapes de la transformation de l'idée de sublime au XVIIIe siècle pour donner une petite contribution à l'histoire de l'idée de pathétique.

Deux études ont principalement orienté ce travail: la tractation de Samuel Monk, *The Sublime: A study of Critical Theories in XVIII- Century England* désormais daté (la première édition est de 1935), mais encore utile, et celui, plus récent et plus spécifique, de Pierre Hartmann, *Du sublime De Boileau à Schiller*. La période chronologique considéré étant le XVIIIe siècle, et le but du travail la compréhension des transformation du concept à cette époque, les citations du traité de Longin sont prises de la traduction de Boileau. Il faut à ce propos ajouter une considération d'ordre philologique, c'est-à-dire que le texte ainsi que Boileau le connaissait à été revu et reordonné par les siècles suivants: la division en chapitres connue par Boileau est différente de celle des éditions modernes.³

I. Le pathétique chez les anciens

Chez les anciens, très attentifs au côté psychagogique de l'éloquence, la réflexion sur le pathétique dans le discours remonte à la philosophie grèque et, plus tard, à l'art oratoire romain.

Les domaines où la réflexion sur le pathétique s'origine sont la poétique et la rhétorique, à cette époque strictement liées entre elles.

Quintilien, en rhéteur, fourni une explication de l'importance acquise par la capacité de susciter des passions favorables à l'orateur dans l'auditoire pour

³ Par exemple de celle paru chez Gallimard, d'où est prise la traduction italienne du traité que j'ai utilisé: Pseudo-Longino, *Del sublime*, Milano: Rizzoli, 1991.

la réussite d'un discours judiciaire, d'un plaidoyer⁴ ([...] *movendi iudicum animos atque in eum quem volumus habitum formandi et velut transfigurandi*).⁵

Chez lui, le pathétique joue un rôle fondamental pour que la persuasion soit possible; l'intérêt de Quintilien est l'efficacité du discours persuasif.

L'émotivité est le facteur le principal de la réussite du plaidoyer, parce qu'il a le pouvoir de modifier la vision des juges et donc d'imposer la vérité soutenue par l'avocat sur celle évidente des faits.⁶

Deux typologies de sentiments doivent être suscitées, comme il a appris de ses sources anciennes.

Le '*pathos*', qui peut être traduit en latin avec '*adfectum*' ([...] *alteram Graeci pathos vocant, quod nos vertentes recte ac proprie adfectum dicimus*)⁷ et l'*ethos*', qu'il ne sait pas comment traduire en latin, mais qui peut s'approcher du sens de 'costumes', '*mores*'.⁸

De cette distinction entre le *pathos* et l'*ethos*, quelques caractéristiques du *pathos* peuvent être déduites; Quintilien continue sa tractation en décrivant l'opposition entre les deux:

Adfectus igitur pathos concitatus, ethos mites atque compositos esse dixerunt; in altero vehementer commotos, in altero lenes; denique hos imperare, illos persuadere; hos ad perturbationem, illos ad benevolentiam praevalere.⁹

Le *pathos* est un sentiment d'excitation, alors que l'*ethos* semble être un sentiment plus modéré, de douceur. De plus, le *pathos* est éphémère, le *ethos*

⁴ *Ibid.*, VI, II, II.

⁵ Marcus Fabius Quintilianus, *Institutio oratoria*, VI, II, I.

⁶ *Ibid.*, VI, II, VI.

⁷ Marcus Fabius Quintilianus, op. cit., VI, II, VIII.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, VI, II, IX.

a une durée plus prolongée (*Adiiciunt quidam ethos perpetuum, pathos temporale esse*).

D’ailleurs, les deux formes de sentiment partagent une nature commune:

[...]pathos atque ethos esse interim ex eadem natura, ita ut illud maius sit, hoc minus, ut amor pathos, caritas ethos; interdum diversa inter se, sicut in epilogis, nam quae pathos concitavit, ethos solet mitigare.¹⁰

Malgré cela, les différences, des véritables oppositions, sont énumérées par Quintilien dans la suite du chapitre. Depuis avoir décrit le *ethos*, il vient à la description du *pathos* et à l’explication (psychologique) de ses effets:

Diversum est huic, quod pathos dicitur, quodque nos adfectum proper vocamus; et, ut proxime utriusque differentiam signem, illud comoediae, hoc tragoediae magis simile. Haec pars circa iram, odium, metum, invidiam, miserationem fere tota versatur.¹¹

Le *pathos* semble donc représenter l’obscurité de l’âme humaine, cette partie irrationnelle et incontrôlable qui préside aux sentiments négatifs; c’est la partie que Friedrich Nietzsche¹² appellera ‘dionysiaque’. La polarité entre *pathos* et *ethos* correspond à celle entre tragédie et comédie.

Mais comment la représentation pathétique exerce-t-elle son pouvoir sur l’auditoire?

Le rhéteur latin va nous l’expliquer; il expose une théorie de la connaissance (et du langage) qui restera en vigueur jusqu’à l’âge classique avancée:

Quas fantasias Graeci vocant, nos sane visiones appellemus, per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur, has quisquis bene conceperit, is erit in adfectibus potentissimus.¹³

¹⁰ *Ibid.*, VI, II, XII.

¹¹ M. F. Quintilianus, op. cit., VI, II, XX.

¹² F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Milano: Adelphi, 1977.

¹³ M. F. Quintilianus, op. cit., VI, II, XXIX-XXX.

Ce sont les images qui vont se fixer sur l'esprit et l'émouvoir, le transporter, le posséder. C'est là le pouvoir de la rhétorique du pathétique. Les images dont Quintilien parle sont les *topoi*, ou *loci communes* du discours.

Le XVIII^e siècle ne connaît plus, dans ses réflexions sur le pathétique, la distinction entre '*pathos*' et '*ethos*', d'ordre psychologique, dont parle Quintilien, parce que les structures de la pensée et la grille des divisions du savoir ont changé; toutefois, une similarité est retraceable, entre les deux catégories définies par le rhéteur latin, et une distinction nouvelle surgit dans l'espace de la pensée: celle, proposée par E. Burke et ensuite acceptée par I. Kant, entre le 'beau' –qui semble devenir la nouvelle forme sémiotique de l' '*ethos*'- et le 'sublime'- qui devient alors la nouvelle forme du '*pathos*'.

II. Le pathétique et le sublime dans la première moitié du XVIII^e siècle: de Boileau à Burke.

Pour comprendre l'importance de la nouveauté représentée par la publication de l'*Enquiry* de Burke dans l'histoire du sublime et pour en pénétrer les sources, il faut regarder en arrière, jusqu'à la fin du XVII^e siècle.

Un tournant fondamental dans la réception du sublime en Europe au XVIII^e siècle est représenté par la publication de la traduction du traité de Longin, *Perì Hypsous*, par Nicolas Boileau, de 1674.¹⁴

Soit dans la préface à sa traduction que dans ses *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin*, Boileau distingue le sublime du style sublime:¹⁵

¹⁴ Voir S. Monk, *Il sublime*, Genova: Marietti, 1991; P. Hartmann, *Du sublime De Boileau à Schiller*, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1997; G. Sertoli, Présentation de E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Palermo: Aesthetica, 2006.

il faut donc savoir que par sublime, Longin n'entend pas ce que les Orateurs appellent le stile sublime: mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte. Le stile sublime veut toujours de grands mots; mais le Sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles. Une chose peut estre dans le stile Sublime, et n'estre pourtant pas Sublime, c'est-à-dire n'avoir rien d'extraordinaire ni de surprenant.¹⁶

Comme ont écrit Pierre Hartmann et Giuseppe Sertoli, ici Longin rapporte le sublime à l'effet qu'il produit, plus qu'à les causes dont il s'origine.

Deux sont les nouveautés apportées par Boileau à la conception longinienne du sublime: son inscription à l'intérieure des canons du classicisme et le déplacement de l'attention de l'opération de la création littéraire au moment de la fruition, à l'effet produit sur le lecteur.

L'inscription, ou bien la limitation¹⁷ du sublime à l'intérieur de la poétique du classicisme est originée de la séparation du sublime du style sublime. Elle est remarquable dans le fait que le premier peut être exprimé aussi dans un style simple (c'est le cas du *Fiat lux* de la Genèse), ce qui fait que le sublime se configure, chez Boileau, comme «intrinsèquement impropre à rester une catégorie de la poétique, et qu'il ne peut au fond se manifester que dans l'évidence d'une perception».¹⁸

Cette séparation conduit inévitablement vers une dimension psychologique, le sublime étant défini comme «cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit et transporte»,

¹⁵ P. Hartmann, *op. cit.*, p. 25-31; G. Sertoli, *op. cit.*, p.9.

¹⁶ C. Boileau, *Oeuvres complètes*, Paris: Éditions F. Escal, 1966, p. 388 cit. in P. Hartmann, *op. cit.*, p. 28 et G. Sertoli, *op. cit.* p. 9.

¹⁷ G. Sertoli, *op. cit.*, p.

¹⁸ P. Hartmann, *op. cit.*, p. 31.

comme quelque chose qui conduit l'âme du lecteur (ou le Moi)¹⁹ hors de soi-même, en dehors de ses bornes habituels.

La deuxième nouveauté apportée par Boileau à la théorie du sublime, le glissement de l'attention de la création à la fruition de l'oeuvre, l'insistance sur les effets émotifs dans lesquels le sublime consiste attribuait à la poésie une fonction psychagogique qui n'était pas évidenciée chez Longin.²⁰

L'insistance sur les effets psychagogiques du sublime rapproche celui-ci du pathétique, du moins de la définition qui en donne dans la voix homonyme de l'Encyclopédie le chevalier de Jaucourt:

le pathétique est cet enthousiasme, cette véhémence naturelle, cette peinture forte qui émeut, qui touche, qui agite le coeur de l'homme. Tout ce qui transporte l'auditeur hors de soi-même, tout ce qui captive son entendement, et subjugué sa volonté, voilà le pathétique.

Les liaisons entre le sublime et le pathétique sont, au cours de l'histoire du concept, variables.²¹

Chez Longin, le pathétique est la deuxième sources du sublime, la première étant «une certaine Elevation d'Esprit, qui nous fait penser heureusement les choses[...]»²² et les suivantes concernant des faits exclusivement stylistiques (les «Figures tournées d'une certaine manière»;²³ la «noblesse de

¹⁹ *Ibid.*, p. 28.

²⁰ G. Sertoli, *op. cit.*, p. 11.

²¹ S. Monk, *Il sublime, cit.*, p. 55-78.

²² *Ibid.* p. 349.

²³ N. Boileau, *Traité du sublime*, in *Oeuvres complètes de Boileau*, vol. III, Paris: Gallimard, 1942, pag. 331-440.

l'expression»;²⁴ la «Composition et l'arrangement des paroles dans toute leur magnificence et leur dignité»²⁵).

Une fois le style sublime détaché du sublime, les sources se réduisent au deux premières.

Elles donnent naissance à deux formes différentes du sublime dont la distinction acquerra une importance notable chez Schiller: le sublime idéale, engendré par l'élévation d'esprit; le sublime pathétique, engendré par le pathétique. Chaque fois que, dans la théorisation, la pratique ou le méta-discours sur le sublime, l'accent sera posé sur l'imagination, on se trouvera en face du sublime idéale; chaque fois que, au contraire, l'accent sera posé sur les passions, on se trouvera en face du sublime pathétique.²⁶

Burke, dans son traité, va réaffirmer la fonction du *pathos* à l'intérieur d'une psychologie (ou d'une physiopsychologie),²⁷ des passions.

Burke, chez lequel confluent les réflexions philosophiques de son époque, marque un tournant d'une grande importance dans l'histoire du sublime: celui de sa définition par rapport –d'opposition– au beau. Il marque le détachement complet du sublime de la poétique et il l'inscrit dans le domaine de l'esthétique.

La conception que Burke présente du sublime apporte deux nouveautés dans l'espace sémantique du concept: l'emphase sur la terreur et l'articulation du sublime dans une polarité duelle, à l'intérieur d'une série d'oppositions (beau/sublime, clarté/obscurité, instinct de génération/instinct de conservation, comédie/tragédie).²⁸

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ G. Sertoli, *op. cit.*, p. 12-13.

²⁷ P. Hartmann, *op. cit.*, p. 38.

²⁸ *Ibid.*, p. 42; G. Sertoli, *op. cit.*, p. 22.

La terreur engendre le sublime à travers une mise en distance (I, VII):

When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at a certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are delightful, as we every day experience.²⁹

L'expérience de la terreur est une des passions qui concernent, dans la classification de Burke, l'autoconservation (*self preservation*).

Elle est liée à la souffrance, à la limite, à la mort.³⁰

La plupart des idées qui puissent affecter l'esprit sont, chez Burke, rapportables à deux principes: l'autoconservation et la société (I,VI):

Most of the ideas which are capable of making a powerful impression on the mind, whether simply of Pain or Pleasure, or of modifications of those, may be reduced very nearly to those two heads, self-preservation and society; [...] The passions which concern self-preservation, turn mostly on pain or danger [...] and they are the most powerful of all the passions.³¹

Sur cette distinction initiale la sublime se polarise en opposition au beau. Le premier concerne les idées de douleur ou de péril, de terreur (I, VI):

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.³²

Le deuxième est corrélé aux passions qui concernent la société.

²⁹ E. Burke, *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, New York: Dover, 2008, p. 25.

³⁰ G. Sertoli, *op. cit.*, p. 24.

³¹ E. Burke, *op. cit.*, p. 24.

³² *Ibid.*

Elles sont de deux types: celles qui concernent la société des sexes et celles qui concernent la société plus en général, c'est-à-dire en tant qu'ensemble des rapports du *corpus* social (I, VIII):

The other head under which I class our passions, is that of *society*,³³ which may be divided into two sorts. I. The society of the sexes, which answers the purposes of propagation; and next, that more general society, which we have with men and with other animals, and which we may in some sort be said to have even with the inanimate world.³⁴

Particulièrement surprenante est la façon dont Burke présente l'amour. Celui-ci occupe une place particulière dans la systématisation que le philosophe fait des passions qui appartiennent à la société et entretient une relation très originale avec la beauté.

La vision de la société proposée par Burke se pose dans la réflexion philosophique de l'Angleterre de son temps, fortement influencée par la *Moral Sense School*, qui, du comte de Shaftesbury à travers Hutcheson, avait corrélié, en héritant la corrélation du platonisme et de la conception des anciens –kalòs kaì agathòs–, les idées de beauté et de vertu.

Hutcheson avait développé ses idées sur la beauté et la vertu dans un *Inquiry*³⁵ dont le titre, proposant une argumentation structurée dans une polarisation, avait servi d'exemple à Burke.

À son tour, Hutcheson avait été influencé par Shaftesbury, ancien élève de Locke.³⁶ Burke prend les distances du néoplatonisme shaftesburien,

³³ En italique dans le texte.

³⁴ E. Burke, *op. cit.*, p. 25.

³⁵ Hutcheson F., *An Enquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, 1725, Facsimile Editions Prepared by B. Fabian, Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1971. *Id.*, *Ricerca sull'origine delle nostre idee di bellezza e virtù*, Milano: Baldini e Castoldi, 2000.

³⁶ A. C. comte de Shaftesbury, *Inquiry on Virtue and merit*, 1699, trad. it. *Inchiesta sulla virtù e il merito*, intr. par E. Garin, Torino: Einaudi, 1946.

toutefois, les relations entre cet auteur et la philosophie de son époque sont bien compliquées.

La tractation de l'amour commence, dans la pensée du philosophe anglais, par la *libido*,

The passion which belong to generation, merely as such, is lust only.³⁷

Cet instinct est partagé par l'espèce humaine et les animaux; toutefois, ce qui distingue l'amour humain de l'accouplement des bêtes est le fait que la *libido* est structurée dans un complexe réseau de relations sociales:

But man, who is a creature adapted to a greater variety and intricacy of relation, connects with the general passion, the idea of some social qualities, which direct and heighten the appetite which he has in common with all other animals; [...] The objet therefore of this mixed passion, which we call love, is the *beauty* of the *sex*.³⁸

La *libido* humaine est orientée vers la beauté, qui est ainsi chargée de la contenance des forces anti-sociales représentées par l'instinct sexuel; la beauté est dans cette perspective une «qualité sociale». Sertoli remarque que le beau possède, chez Burke, toutes les qualités d'un objet du désir érotique: la tendresse, l'affection, la petitesse. Sa présence dans le système burkien permet la sublimation de la *libido* (*lust*) dans l'amour (*love*).³⁹

L'amour est une sorte de forme socialement acceptable de la *libido* et la beauté permet, dans cette perspective, d'inscrire le désir sexuel dans le cadre de la vie en commun de la société et d'en contenir la puissance à travers un procès de sublimation.

³⁷ *Ibid.*, 27.

³⁸ E. Burke, *op. cit.*, p. 27.

³⁹ E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime, cit.*, Introduction.

La dualité inaugurée par Burke dans la tractation du sublime aura une grande influence sur les théories successives du concept.

Celui devient, depuis Burke, une idée comprise dans les catégories esthétiques, qui glisse dans une dimension psychologique et physiopsychologique.

La polarité du couple beau/sublime s'articule dans des couples d'opposition qui vont former des associations qui seront présentes chez les auteurs qui reprendront le sujet ensuite, Immanuel Kant et, à travers lui, Friedrich Schiller.

La polarité dans laquelle Burke inscrit le sublime est donc celle entre l'instinct (vitale) de génération, et celui (corrélé avec la mort) de autoconservation; il y a là une extraordinaire anticipation des théories psychanalytiques.⁴⁰

Le pathétique, bien que l'auteur n'en parle jamais d'une manière explicite, est encore, dans le système de Burke, la source du sublime, le sentiment d'étonnement et de perte de soi que la terreur ou la douleur emportent avec elles.

III. Le pathétique et le sublime dans la deuxième moitié du siècle: Kant et Schiller

⁴⁰ G. Morpurgo-Tagliabue, Introduction à I. Kant, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, Milano: Rizzoli, 2006.

Immanuel Kant traite le sublime pour la première fois dans un écrit très particulier, *Les observations sur le sentiment du beau et du sublime*.⁴¹ Bien que les idées contenues dans cet écrit seront ensuite développées dans la *Critique de la faculté de juger* et qu'elles appartiennent donc à la philosophie, on pourrait affirmer que les *Beobachtungen* soient un document se posant à la limite entre la philosophie, le pamphlet divulgatif et la critique littéraire.⁴²

Kant rédige ce petit essai en 1764, pendant la période de ses écrits populaires⁴³ ou précritiques.⁴⁴

Il est influencé par Burke, que Mendelssohn traduisait dans les années '60, mais aussi par la lecture des romans de Jean Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse* et *l'Émile*, pour laquelle il avait abandonné ses promenades quotidiennes avec son ami anglais Green (qui lui avait inspiré son anglomanie).⁴⁵

L'idée de sublime glisse, dans cet écrit kantien, du niveau psychophysiologique de la réflexion anthropologique à celui pragmatique; la polarisation sublime/beau s'enrichit de nuances qui n'étaient pas présentes chez Burke.

Kant pose la polarité beau/sublime dans le cadre des divisions de l'espèce humaine, celle entre les nations et celle entre les sexes.

Il ne fait que porter à leur accomplissement les formes que déjà Burke avait donné au beau et au sublime: le premier réunissant toutes les caractéristiques du féminin (y comprise la passivité), le deuxième devient le caractère du

⁴¹ I. Kant, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, Milano: Rizzoli, 2001.

⁴² *Ibid.*, Introduction.

⁴³ *Ibid.*, Introduction par G. Morpurgo-Tagliabue.

⁴⁴ P. Hartmann, *op. cit.*, p. 47-49.

⁴⁵ I. Kant, *op. cit.*, Introduction, p. 25. L'information est prise de R. B. Jachmann, *I. Kant descritto in lettere a un amico*, Koenisberg, 1804.

masculin (actif). Toutefois, les deux sexes acquièrent chez Kant des connotations plus psychologiques qu'érotiques, alors que chez son prédécesseur anglais les qualités du beau étaient visiblement inspirées aux éléments physiques de l'attraction sexuelle.⁴⁶

Les idées présentes *in nuce* dans les *Considérations* sont développées dans les paragraphes de la *Critique de la faculté de juger* dédiés au sublime.

Cet écrit exerce une influence notable sur les brefs essais que Schiller dédiera, en 1794 et 1797, au sublime et au pathétique.

L'écrit de Schiller sur le pathétique est le seul consacré exclusivement à ce sujet.

Chez le dramaturgien et écrivain allemand, le pathétique prend une connotation nouvelle: il est entrelacé avec la liberté; il a un côté actif.

Pour comprendre la nouveauté de la perspective schillerienne, il faut retourner à la définition de pathétique qu'avait donné Jaucourt dans son article de l'Encyclopédie:

le pathétique est cet enthousiasme, cette véhémence naturelle, cette peinture forte qui émeut, qui touche, qui agite le coeur de l'homme. Tout ce qui transporte l'auditeur hors de soi-même, tout ce qui captive son entendement, et subjugue sa volonté, voilà le pathétique.

Le pathétique est, dans cette définition, un état de passivité et d'impuissance. Chez Schiller, influencé par Kant, il devient le principe de l'action de la liberté.

Je cherche à expliquer les étapes de cette transformation.

⁴⁶ I. Kant, *op. cit.*, introduction.

Dans le paragraphe 24 de la *Kritik der Urtheilskraft*, en introduisant sa tractation du sublime, Kant écrivait que le sentiment du sublime implique un mouvement de l'esprit joint avec le jugement de l'objet, alors que le beau maintient l'esprit dans une contemplation statique:

[...] das Gefühl des Erhabenen eine mit der Beurtheilung des Gegenstandes verbundene Bewegung des Gemüths als seinen Charakter bei sich führt, anstatt daß der Geschmack am Schönen des Gemüth in ruhiger Contemplation voraussetzt und erhält; diese Bewegung aber als subjectiv zweckmäßig beurtheilt werden soll (weil das Erhabene gefällt): so wird sie durch die Einbildungskrafts entweder aus das Erkenntniß – oder auf das Begehrungsvermögen bezogen [...]⁴⁷

Puisque le mouvement engendré par le sublime doit être jugé subjectivement finale (car le sublime plaît), il est référé, par le biais de l'imagination, ou à la faculté de connaître ou à la faculté de désirer.

Schiller reprend le lien entre le sublime et l'imagination, mais il y entrelace le *pathos* (dans le sens de douleur)⁴⁸ et pas encore le pathétique.

Sa présence est nécessaire pour que l'essence rationnelle puisse exercer son indépendance et se représenter dans l'action.⁴⁹ Il faut que l'essence sensible souffre, intensement et avec de la véhémence pour que l'essence rationnelle puisse adfirmer son indépendance morale des lois de la nature.⁵⁰

Pour Schiller, dans le jugement esthétique on n'est pas intéressé à la moralité en tant que telle, mais à la liberté, et la première peut plaire à notre imagination seulement parce qu'elle rend visible la deuxième.⁵¹

⁴⁷ I. Kant, *Kritik der Urtheilskraft / Critica del giudizio*, Roma-Bari: Laterza, 2008, p. 164-165.

⁴⁸ F. Schiller, *Sul patetico*, in *Sul sublime*, Milano: SE, 1989, p. 39

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ F. Schiller, *op. cit.*, p. 39.

⁵¹ *Ibid.*, p. 63

Pour illustrer sa théorie, Schiller utilise trois *topoi*, la scène de la mort de Laocoon, déjà commenté par Winckelmann⁵² et par Lessing,⁵³ tirée de l'*Énéide* de Virgile,⁵⁴ des vers de la *Médée* de Corneille,⁵⁵ des vers du *Paradise Lost* de Milton.⁵⁶

Une comparaison entre ces *topoi* et ceux utilisés par Jaucourt pourrait être utile pour illustrer, avec des images littéraires, les changements des conceptions du pathétique.

Dans l'article homonyme de l'Encyclopédie, Jaucourt utilisait comme exemples du pathétique le chœur des thébans dans l'Oedipe de Sophocle, la célèbre ode de Sappho (31 de l'édition Voigt), deux scènes de l'Andromaque et une de la Phèdre de Racine,⁵⁷ des odes funèbres de Bossuet et les introduisait avec ces mots:

C'est là du pathétique. Qui doute que l'entassement des accidens qui suivent et qui accompagnent, surtout des accidens qui marquent davantage l'exès et la violence d'une passion, puisse produire le pathétique?

Les *topoi* cités par Jaucourt présentent les effets dévastants de la passion sur l'âme humaine. Sappho décrit dans son ode les effets nosématiques de la passion amoureuse; Andromaque exprime avec des vers touchants sa douleur et son impuissance:

Seigneur, voyez l'état où vous me réduisez
J'ai vu mon père mort, et nos murs embrasés;

⁵² J. J. Wickelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755.

⁵³ G. E. Lessing, *Laocoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766.

⁵⁴ Virgile, *Énéide*, II, 203-317.

⁵⁵ P. Corneille, *Médée*, acte I, scène V.

⁵⁶ J. Milton, *Paradise Lost*, I, 250-259.

⁵⁷ J. Racine, *Andromaque*, acte IV, scènes V et VI; *Phèdre*, acte IV, scène VI.

j'ai vu trancher les jours de ma famille entière,
et mon époux sanglant traîné sur la poussière,
son fils, seul avec moi, réservé pour les fers.⁵⁸

Phèdre, ayant découvert que Hyppolite aime Aricie, est lacérée par la
jalousie:

Ah! Douleur non encore éprouvée!
À quel nouveau tourment je me suis réservée!
Tout ce que j'ai souffert, mes craintes, mes transports,
la fureur de mes feux, l'horreur de mes remords,
et d'un refus cruel l'insupportable injure
n'étoit qu'un foible essai du tourmente que j'endure.⁵⁹

Schiller cite lui aussi un *topos* tiré de la tragédie, de Médée de Corneille,
mais il le cite pour mettre en évidence la liberté (qui semble être pareille à la
vertu de la grand âme stoïque) du personnage. Voici le dialogue entre Médée
et sa servante Nérine, qui avait été utilisé par l'auteur de l'article 'sublime'
de l'Encyclopédie dans son illustration du style sublime:

Dans un si grand revers que vous reste-t-il?
Moi, dis-je et c'est assez.⁶⁰

Médée oppose sa volonté à un destin qui cherche à l'accabler. Ainsi Lucifer
dans *Paradise Lost* de Milton:

Hail, horrors, hail
Infernal world, and thou, profoundest hell,
receive thy new possessor: one who brings
a mind not to be changed by Place or Time.
The mind is its own place, and in itself

⁵⁸ J. Racine, *Andromaque*, acte IV, scènes V.

⁵⁹ J. Racine, *Phèdre*, acte IV, scène VI.

⁶⁰ P. Corneille, *Médée*, acte I, scène V.

Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n.
What matter where, if I still be the same,
and what I should be, all but less than hee
whom Thunder hath made greater? Here at least
we shall be free [...]⁶¹

Les *topoi* mentionnés par Schiller montrent le combat de la volonté contre les circonstances créées par une destinée hostile, la grandeur d'âme que les personnages montrent produit le sublime par le biais de l'admiration, produite à son tour du contraste entre la souffrance des sens et la liberté de l'esprit.

C'est de ce combat que le *pathos* est produit pour le dramaturge allemand.⁶²

Le pathétique est produit, chez lui, d'une disposition éthique.⁶³

Conclusion

⁶¹ J. Milton, *Paradise Lost*, I, 250-259.

⁶² F. Schiller, *op. cit.*, p. 53.

⁶³ *Ibid.*

Un changement notable dans le sens attribué au pathétique en a changé les manifestations et a changé la place qu'il occupait dans la culture européenne, dans la grille où l'organisation du savoir s'articulait.

La réflexion sur ce concept et sur l'idée, corrélée, de sublime, en a transformé l'essence d'une manière radicale: du sentiment d'une émotion profonde et accablante, de véhémence qui touche et qui émeut, à travers une longue réflexion sur la douleur et sur les sentiments obscurs de l'esprit humain, le pathétique est devenu, à la fin du siècle, la sensation engendrée par le spectacle de la volonté et de la liberté de l'être humain qui s'oppose à toute extériorité qui cherche à la limiter.

Si, déjà chez Burke, les aspects terrifiants et inquiétants du pathétique étaient évidenciés, dans les *Beobachtungen* de Kant une problématique nouvelle, qui est seulement entrevue et ébauchée par l'auteur, c'est-à-dire le côté nosématique du pathétique, son rapport avec la maladie et la perte de soi par un excès de transport, remonte à la surface de la pensée.

Schiller, d'après Kant, pose le pathétique en relation avec le problème de la limite, dans lequel Michel Foucault avait retranscrit un des grandes questions sans réponse à propos du mouvement des Lumières⁶⁴.

Bien que ce travail ne soit qu'une tentative d'explorer une histoire compliquée comme se démontre être celle du pathétique, il voudrait proposer une réflexion sur ce lien.

Marilina Gianico

Références bibliographiques^[yk1]

⁶⁴ M. Foucault, «What is Enlightenment?» In *Dits et écrits II*, Paris: Gallimard, 2001, p. 1381-1397; *id.*, «Qu'est-ce que les Lumières?», *ibid.*, p. 1498-1507

Batteux C., *Le belle arti ricondotte a unico principio*, Palermo: Aesthetica, 2002.

Boileau N., *Traité du sublime*, in *Oeuvres complètes de Boileau*, vol XIV, Paris: Gallimard, 1942, p. 330-440.

Burke E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, New York: Dover, 2008.

Burke E., *Inchiesta sul Bello e sul Sublime*, Palermo: Aesthetica, 1985.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des arts et des métiers; par une société de gens de lettres; mise en ordre et publiée par M. Diderot, et quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert, 1751-1765, articles Beau, Pathétique et Sublime.

Foucault M. «What is Enlightenment?» In *Dits et écrits II*, Paris: Gallimard, 2001, p. 1381-1397.

Foucault M., «Qu'est-ce que les Lumières?», *ibid.*, p. 1498-1507

Hartmann P., *Du sublime (de Boileau à Schiller)*, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.

Hutcheson F., *An Enquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, 1725, Facsimile Editions Prepared by B. Fabian, Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1971.

Hutcheson F., *Ricerca sull'origine delle nostre idee di bellezza e virtù*, Milano: Baldini e Castoldi, 2000.

Kant I., *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Ehrabenen*, trad. it. *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, Milano: Rizzoli, 2006.

Kant I., *Kritik der Urteilkraft / Critica del giudizio*, Roma-Bari: Laterza, 1997, p. V-LXIV; 158-233.

Longin D., *Del sublime*, Milano: Rizzoli, 1991.

Monk S. H., *The Sublime: A study of Critical Theories in XVIII- Century England*, 1935, trad. it. *Il sublime Teorie estetiche nell'Inghilterra del Settecento*, Genova: Marietti, 1991.

Quintilien M. F., *Istitutione oratoria, Liber VI*, Bologna: Zanichelli, 1974.

Schiller F., *Vom Ehrabenen. Zu weitem Ausführung einiger Kantischen Ideen; Über das Pathetische; Über das Ehrabene*, (trad. it. *Del sublime; Del patetico; Sul sublime*, postfazione e cura di L. Reitani, Milano: SE, 1989).

Shaftesbury A. C. Earl of, *Inquiry on Virtue and merit*, trad. it. *Inchiesta sulla virtù e il merito*, intr. par E. Garin, Torino: Einaudi, 1946.