# XIII

# LE PATHOS ET LES PASSIONS : LE PATHÉTIQUE DANS LA TRADITION LATINE

par Alain MICHEL

Professeur à l'Université de Paris-Sorbonne

SOMMAIRE. — *Le* ***pathétique*** *constitue dès le temps d'Homère un des moyens et des buts fondamentaux de l'éloquence et de la poésie. Nous les suivrons jusqu'à Hölderlin, en passant par Cicéron et Virgile. Là comme ailleurs, la* ***rhétorique*** *a eu besoin de la* ***philosophie****. Platon a cherché le dépassement, Aristote la conciliation, Cicéron la synthèse. Les Romains n'ont jamais accepté l'impassibilité, même lorsqu'ils étaient stoïciens. La vraie sagesse, comme on le savait déjà dans le Portique, n'exclut pas la* ***tendresse*** *de cœur et peut surtout accorder la* ***joie*** *et la* ***sérénité****. La déclamation et le sublime tirent les conséquences de tels enseignements et le christianisme, avec Jérôme et Augustin, les lie à l'esprit de* ***compassion*** *et de* ***confession****. Le mot de passion s'applique particulièrement à Jésus.*

EPITOME. — *Perturbationes animi partem praecipuam constituunt rhetoricae uel poeticae. Iam Homerus eas mouebat, cum artes nemo nouerat. Deinde Plato, Aristoteles, philosophi doctrinis suis utuntur ad sophisticam uel purgandam uel conciliandam per humanitatem, amorem, temperantiam. Nam Cicero et Seneca bene sciunt animas amicorum teneras esse, quae compassionis dolorem libenter accipiunt, quoniam amare habere est quemdam pro quo pereamus. Ita nascitur in declamationibus et in sublimi oratione nouum dicendi genus quo magnitudo animi et dolor coniungi possint, sicut laetitia, gaudium et tranquillitas. Christiani autem in « confessionis » spiritu, Christi passionem et amorem amplectuntur : « Dilige et quod uis fac ». Itaque, simul atque Homerus et Virgilius incipientes, usque ad Hölderlin et modernos poetas uenimus.*

Parmi les trois fins de l'éloquence (*probare, delectare, mouere*), la troisième est souvent laissée de côté par les commentateurs. Ils réfléchissent sur la forme et le fond plus que sur l'émotion. On peut se demander pourquoi. En effet, l'expérience la plus commune prouve que le pathétique et le sentiment tiennent une grande place dans toutes les œuvres littéraires, qu'il s'agisse de la rhétorique, de la poétique ou même de toutes les formes du récit. Il est donc utile de se demander quelles sont les raisons d'une telle pratique et les moyens qu'elle emploie. Nous le ferons à propos des œuvres grecques et latines qui se trouvent à la source de notre culture. Nous constaterons qu'elle n'est pas toujours reçue avec complaisance. En particulier, les philosophes n'étaient pas contents de voir qu'une si grande place était faite aux passions. Était-il possible et légitime de leur trouver de la beauté ? Nous chercherons à retracer quelques-uns des débats qui se sont institués à ce sujet. Nous aurons notamment à chercher si le pathétique relève

bien des passions et de quelle manière il les dépasse ou les approfondit.

Une première réponse apparaît d'emblée comme évidente. Dès le début, la littérature occidentale semble dominée par les émotions auxquelles tous les hommes sont sensibles. Cela est d'abord vrai d'Homère, dans le moment même où l'on commence à utiliser l'écrit pour faire entrer dans la mémoire collective les mythes et les légendes des peuples et des cités. Il suffit pour s'en aviser de rappeler des scènes ou des textes qui sont bien connus : Priam aux pieds d'Achille, Ulysse devant Nausicaa qui lui fait face. Je n'ai même pas besoin d'évoquer les aristies et les récits de combats, sur lesquels plane à tout instant la pitié jointe à la force qui fait la grandeur des épopées.

On peut préciser jusqu'à un certain point la nature des sentiments qui sont à l'origine de telles émotions. On s'aperçoit dès lors que les pensées exprimées ne se réduisent pas à des banalités ou à des conventions. Certes, elles sont universelles, elles restent valables aujourd'hui encore pour tout homme. Mais en même temps elles apparaissent actuelles dans la réalité de faits qui sont contemporains pour le poète et qui l'engagent au cœur du destin humain. « L'âge du fondamental recommence »[1] pour lui, pour nous.

Il suffit de revenir rapidement sur quelques-uns des passages que nous avons évoqués. Priam et Ulysse sont des suppliants. Ils attestent le caractère sacré du serment qu'obtient un homme lorsqu'il met sa vie sous la protection d'un autre. Cela est vrai jusque dans la guerre. Le héros vainqueur se souvient devant le vaincu qu'il est un homme. Tout l'humanisme naît alors avec ses implications chevaleresques. Priam a su toucher Achille dans ce qu'il a de plus simple et de plus profond : « Songe à ton père, Achille, semblable aux dieux... ». Et le vainqueur d'Hector, qui ne pensait d'abord qu'à sa colère, songe à la douleur, qui étreint Priam et qui, pour d'autres raisons, ne lui est pas étrangère. Il convie le vieux roi à partager son repas : « Niobé aussi a mangé », quand les dieux lui ont pris ses enfants. Après le temps de la souffrance, il faut accepter de garder ou de reprendre la force de vivre. On voit qu'Homère va plus loin que la simple supplication. Il médite sur la vie même, sur ce qu'elle comporte de grâce et d'amour au-delà de la violence. Nausicaa nous donne la même leçon.

Revenons sur d'autres scènes. Hector quitte Andromaque, qui tient le petit Astyanax dans ses bras. Elle songe à ses amours et aux dangers qui les menacent. Le héros met son casque étincelant, qui effraie l'enfant et le fait pleurer. Dans la joie de leur jeune tendresse et dans leur attente angoissée, les deux époux rient en pleurs[2]. Tel est le pathétique d'Homère : il embrasse tout l'humain.

Le poète épique nous parle beaucoup des guerriers. Mais il est bien clair qu'il a horreur de la guerre, dont il décrit les malheurs. Près de la force virile, il aime à évoquer l'enfance. Retenons encore un texte admirable dont la place, dans l'*Iliade*, semble bien avoir été voulue pour donner sens à la composition du poème[3]. Le vieux Phénix vient auprès d'Achille

1. La formule est employée par André MALRAUX dans *La Condition humaine*.
2. *Iliade*, VI, 369-502.
3. IX, 430-605 (Achille reprendra les armes au l. XIX).

pour apaiser son ressentiment envers Agamemnon et pour le rendre à ses devoirs guerriers. Il n'y parviendra pas. Mais le lecteur comprend désormais toutes les nuances du caractère d'Achille et peut prévoir le pardon suprême. Oui, Achille est promis à la mort et à la fureur. Mais il a été un petit garçon, qu'on avait confié à Phénix : celui-ci le faisait manger, l'enfant n'était pas commode, il crachait quelquefois sur la tunique du soldat. Phénix ne fait qu'évoquer sa tendresse. L'amour est toujours sous-jacent.

On mesure la richesse et la beauté d'une telle poésie. Elle réalise exactement ce qu'on appellera plus tard le sublime. La simplicité extrême y traduit la naïveté la plus humaine. Le poète ne cherche pas à nous tirer des larmes par des procédés automatiques. Je dirais plutôt qu'il cherche à briser les automatismes de la guerre. Le vieil Homère sourit à travers ses larmes, qui sont celles de toute guerre.

La rhétorique est sans doute présente ici, quoiqu'on n'en ait pas encore étiqueté les préceptes. Homère sait provoquer l'émotion par le choix des mots et des images. Il fonde ainsi une technique qu'on utilisera toujours. Mais il sait surtout ce que sont les émotions, faites de joie, de souffrance et d'amour. La réussite de son poème dépend en premier lieu de la pureté de son expérience, qui lui inspire à son tour la grâce, faite de la justesse des images, des couleurs et des mots.

On pourrait le montrer aussi dans la tragédie. Chaque fois, ce qui est en cause est la convenance du style et du ton, où s'associent la présence de l'être et l'exacte appropriation de la pensée. Prométhée, chez Eschyle, pousse le cri même de la souffrance. Il lui donne tous les caractères de la grandeur. Mais en réalité, par cette grandeur même, il remporte la victoire. Par sa façon de dominer la souffrance, il se met au-dessus de Zeus. De là vient l'élévation de sa plainte. Antigone, de même, semble vaincue par Créon. Mais elle affirme son amour « invincible au combat »[4]. Dans tous ces cas, on décèle certaines ambiguïtés. Dans Sophocle, que dire d'Ajax et de Philoctète ? Ils apparaissent comme des vaincus. Mais cela leur permet de parler le langage de la pure douleur, que le poète voulait faire entendre. Je pense encore à Euripide, à sa Médée, coupable et non coupable, et surtout aux *Bacchantes*, où Dionysos déchaîne ses sortilèges, qui s'apparentent dangereusement à l'illusion théâtrale[5] et qui peuvent déboucher sur la folie. Cela aussi fait partie de l'émotion pathétique. La démence et la fureur peuvent trouver place dans la douleur et dans la joie.

Telle est l'histoire du pathétique jusqu'au temps des philosophes. Nous nous bornerons pour l'instant à retenir deux noms : Platon et surtout Aristote.

Le premier ne présente pas encore dans le détail une théorie psychologique des passions. Il chasse de sa République les poètes épiques et tragiques, en leur faisant deux reproches : ils veulent imiter le vrai et l'affaiblissent ainsi au lieu de l'approcher par la dialectique et les mythes[6].

4. Il s'agit du chœur sur l'amour (*Antigone*, 780 sqq.).

5. Nous croyons qu'Euripide insiste sur cet aspect de Dionysos et de ses pouvoirs au moins autant que sur la folie, l'ivresse ou la magie. Le poète, l'homme de théâtre ne peut manquer de méditer sur son art, dont l'illusion est une des fonctions majeures.

6. *République*, VI, 603 b-608 b.

Cependant, il ne renonce pas à ce qui appartient en propre aux poètes : la beauté, qui est la splendeur ou plutôt « l'éclat » du vrai. D'autre part, Platon reproche aux poètes d'encourager la part irrationnelle de l'âme. Le *Phèdre*, qui précisément traite de la beauté, nous rappelle que l'âme comporte trois parties : l'esprit, qui est son « cocher » parce qu'il la mène, le θυμός qui donne force et dynamisme à ses mouvements, et l'ἐπιθυμητικόν qui réunit l'ensemble des désirs. L'esprit a pour tâche d'harmoniser les différentes tendances et d'en tirer ainsi parti. Dès lors, le pathétique garde une place mais il n'est rien sans la raison et l'amour qui se tourne vers elle pour contempler la beauté [7].

Nous y reviendrons bien souvent quand nous parlerons des Latins. Mais nous devons d'abord nous arrêter chez Aristote. C'est chez lui que la théorie du pathétique prend la forme la plus élaborée. D'abord, il adopte et il impose le mot « passion » (πάθος) [8]. Pour lui, la passion est essentiellement un déséquilibre de l'âme, par lequel elle suit une tendance extrême au lieu de rechercher l'équilibre du juste milieu. Il en résulte qu'aux yeux du Stagyrite, les « drames » des poètes décrivent des « actions » portant sur des situations complexes dont tel ou tel aspect se met à prédominer. OEdipe était un excellent homme, mais voici qu'il a tué son père et épousé sa mère, sans le savoir, il est vrai. Il faut reconnaître une telle complexité et chercher à rétablir l'équilibre, chez le personnage mais surtout chez le spectateur [9].

On sait comment Aristote a voulu résoudre le problème. Il a conçu sa théorie de la *catharsis* [10]. La poésie et notamment le théâtre sont dangereux parce qu'ils imitent les passions et en font de belles descriptions. Mais il existe des passions qui tendent à combattre les autres et à purifier ainsi nos âmes. Ce sont la pitié et la crainte qui, pour des raisons différentes, écartent la violence, la colère et tout ce qui offusque la mesure. Le poète épique ou tragique cherche à les mettre en lumière dans ses œuvres. D'autre part, il est favorable à l' « enthousiasme », à la possession divine suscitée par les Muses, qui savent aussi assurer en lui une tempérance ordonnée.

Cette doctrine est centrale chez Aristote. Elle porte, on le voit, sur le pathétique et elle tend à le réconcilier avec la philosophie. Contrairement à ce que les commentateurs ont souvent dit [11], elle est parfaitement claire

7. Cf. *Phèdre*, 245 a-254 e (en particulier 248 c-253 c, où se situe, en 250 b, la célèbre définition du beau comme splendeur de l'idée). Les attelages que forment les âmes suivent le cortège des dieux. Elles sont guidées chacune par l'un d'entre eux. Le souvenir des idées leur inspire le délire d'amour et la beauté vient à leur secours pour les éclairer. On voit que la connaissance du beau se trouve favorisée par l'enthousiasme, qui est possession divine. Voir une analyse plus détaillée en *République*, IV, 435 a-441 c.

8. Cf. Aristote, *Rhétorique*, II, 1, 19, 1378 a : « Les passions sont les causes qui font varier les hommes dans leurs jugements et ont pour consécutions la peine et le plaisir, comme la colère, la pitié, la crainte, et toutes les autres émotions de ce genre, ainsi que leurs contraires » (trad. Médéric DUFOUR, C. U. F..). Chez Platon, le *pathos* désignait seulement la modification et le phénomène qui la produit.

9. Cf. Aristote, *Poétique*, 13, 53 a. Le héros selon Aristote fait une sorte de partage entre le bien et le mal, qui se trouve suscité à la fois par sa liberté et par la nécessité. On sait que NIETZSCHE prenait une position plus radicale : il situait OEdipe ou ses semblables « au-delà du bien et du mal ».

10. *Poétique*, 6, 49 b, à quoi il faut ajouter *Politique*, VIII, 7, 1341 b, 32 sq. et 1339 b, 17 sqq. (purification par la musique et notamment par l'enthousiasme).

11. Voir en dernier lieu les éditions de J. LALLOT et R. DUPONT-ROC et celle de Michel MAGNIEN (cf. P. SOMVILLE, *Essai sur la Poétique d'Aristote* et S. HALLIWELL, *Aristotles Poetics*). Il va de soi que

et possède un caractère philosophique et rhétorique grâce auquel la définition des passions se trouve mise en rapport direct avec le pathétique. Elle repose sur la rupture des harmonies et s'étend donc à toutes les émotions lorsqu'elles se produisent dans la violence. Mais Aristote ne néglige pas l'ἦθος [12], qui est constitué par les émotions douces et naturelles, où se manifeste l'union de l'âme et du corps et leur harmonie. En fin de compte, le pathétique naît du dialogue de la force et de la douceur et il aboutit à la pureté qui provient de leur conciliation.

Nous avons insisté sur le Platonisme et l'Aristotélisme. Le monde romain connaît l'un et l'autre, ainsi que les philosophies qui leur ont succédé. Nous allons voir qu'il hésite entre la grandeur et le naturel, ou plutôt essaie de les accorder. On aboutit à la théorie du sublime [13], qui doit beaucoup aux Grecs mais aussi à la tradition judaïque. Mais, avant d'y venir, nous devons nous placer à l'époque romaine, entre Cicéron et Quintilien et insister de façon plus précise sur l'enseignement de la rhétorique proprement dite [14]. Le sujet que nous traitons fait intervenir l'*inuentio* et l'*elocutio* [15]. De ce fait même, des interférences peuvent apparaître entre *probare, delectare* et *mouere*. La notion de pathétique est complexe et les écrivains utilisent ses nuances dans le dialogue qu'ils instituent entre la force et la douceur.

L'une et l'autre peuvent avoir leur place dans l'argumentation. La douceur se manifeste dans les insinuations, dans l'art de capter la bienveillance, dans la recherche de la persuasion qui, sans doute, cherche à s'appuyer sur la raison, mais celle-ci ne suffit pas si l'orateur ne s'appuie aussi sur la *fides* de son public [16]. Dans un débat judiciaire, délibératif ou moral, toutes les causes comportent un aspect douteux. Il faut donc manier la vraisemblance, faute de maîtriser la vérité. L'*ethos* et le *pathos* ont ici leur place.

le point de vue qu'adoptaient les censeurs du XVII[e] siècle était influencé par leur conception du christianisme. Mais Aristote, de son côté, pensait plus à la morale qu'on ne le dit généralement. Il s'agissait de *sa* morale, qui prétendait accorder l'âme et le corps, notamment dans la théorie des passions. Le plaisir intervenait moins que ne le disent les commentateurs modernes. La morale, pour sa part, faisait entrer dans l'appréciation des maux de l'âme à la fois la médecine, la sagesse et leurs analogies. Une fois qu'on admet ce point de départ anthropologique au plein sens du terme, on peut expliquer notre texte de la façon la plus simple : la colère ne protège pas contre la colère ; la crainte et la pitié y parviennent. L'enthousiasme, que la musique favorise, donne à l'inspiration divine la place que tous les Grecs — et Platon d'abord ! — reconnaissaient en même temps que se trouve assuré l'accord harmonieux avec la raison.

12. *Ethos* représente les mœurs. Le mot latin *mores* servira de traduction et son sens connaîtra les mêmes élargissements et les mêmes limitations. On peut traduire par caractère ou plutôt par tendances et influences psychologiques. Mais, comme il faut laisser toute sa portée à *pathos*, *ethos* désigne plutôt, dans la psychologie, les aspects de douceur, de modération, de vertu. Chez Aristote, voir *Rhétorique*, I, 2, 1356 a, 5-18 ; II, 1, 1378 a, 6-21 : l'auteur insiste, comme le fera plus tard Cicéron, sur le fait que les qualités morales interviennent avec une force particulière dans la persuasion ; les *endoxa* qui relèvent de l'*ethos* peuvent l'emporter sur ce qui relève des passions, lorsque la vertu et la modération se manifestent.

13. Cf. notamment l'article de J. BOMPAIRE, *Le pathos dans le Traité du Sublime*, dans *R. É. G.*, 86, 1973, p. 323-343.

14. Pour Cicéron, voir surtout le *De oratore*, II, 178-216 (immédiatement suivi de l'étude du rire, qui relève partiellement du pathétique, mais que nous ne pouvons étudier ici : cf. notre thèse, *Rhétorique et philosophie chez Cicéron*, qui aborde l'ensemble des problèmes dans son chap. IV). Pour Quintilien, cf. *Institutio oratoria*, VI.

15. La linguistique moderne retrouve ce que les anciens savaient. Il faut distinguer le signifiant et le signifié. Mais tous deux sont inséparables dans l'établissement de la signification.

16. Cicéron y insiste particulièrement dans les *Partitiones oratoriae*.

Phryné est plus persuasive une fois que son avocat lui a retiré ses voiles et tel orateur romain agissait de même avec un vieux général pour montrer à ses juges les traces de ses blessures[17].

La forme même du discours, l'*elocutio* de l'orateur font une place au pathétique et se mettent à son service. L'art d'amplifier peut très naturellement convenir à la force et à la *grauitas*, qui s'appuient volontiers sur la majesté des périodes. Mais le pathétique trouve souvent plus de ressources dans la concentration du langage, qui associe la brièveté à la suggestion. Ici se fait jour l'*emphasis* qui est produite par l'implicite, la litote, les images brèves qui comportent, par allusions, des esquisses (ou hypotyposes) de mouvement et qui peuvent apparaître aussi bien dans le récit épique que dans les notations caricaturales de la satire (« Je vois un ventre qui s'avance », dit par exemple Juvénal[18]).

Nous sommes ici dans le domaine des figures. On s'aperçoit qu'elles peuvent susciter une double utilisation. Quelquefois on passe de l'*emphasis* à la *diaphasis*, c'est-à-dire que la figure ajoute à la clarté du sens et, comme diront les médiévaux, à sa facilité. Mais, dans d'autres cas, ce sont l'allusion, l'ambiguïté, le symbole qui l'emportent. De surcroît, comme le signalera le *Traité du sublime*[19], il est possible d'utiliser deux figures à la fois. Chez Tacite ou Lucain, les phrases sont à la fois longues et brisées, ce qui associe la grandeur et la tension.

La *dictio* et l'*inuentio* s'associent d'une façon de plus en plus complexe dans la théorie des styles et dans celle des couleurs. Les premiers sont appelés par Cicéron *genera dicendi* et par les rhéteurs grecs comme Hermogène *ideai logou*. Les théoriciens parlaient aussi d'*harmoniai*[20]. Ils distinguaient le grand style, le style moyen et le style bas. Selon les cas, l'usage du pathétique n'était pas le même. On voit que la classification dépendait essentiellement de l'idée de grandeur. Mais celle-ci protégeait mal les écrivains contre l'enflure et contre l'emphase au sens moderne du terme. C'est pourquoi on a préféré le sublime ou élévation (ὕψος) à la μεγαλοπρέπεια. D'autre part, les distinctions établies entre les styles se sont affinées. On a distingué la grandeur, le brillant, l'évidence, l'air de vérité, qui vont à peu près ensemble, puis la violence, la force, la verve, la gravité, la dignité, la bassesse, enfin tout ce qui touche au réalisme et à la douceur. Dans chaque cas, on peut déceler ou prévoir un cocktail approprié de figures[21]. Quant aux couleurs, elles permettent d'utiliser les styles et les idées pour donner d'un énoncé une interprétation particulière, qui procède de son langage même.

Je ne donnerai qu'un exemple, qui est sans doute le plus célèbre de

17. Il s'agit de la cause d'Aquilius, II, 188 sqq.

18. *Satires*, IV, 108 : *Montani uenter adest...*

19. Le ps. Longin emploie la métaphore de « symmories » pour désigner de telles associations de figures.

20. Cf. M. PATILLON, *La théorie du discours chez Hermogène le rhéteur. Essai sur la structure de la rhétorique ancienne*; Alain MICHEL, *La parole et la beauté...*, p. 117 sq.

21. La « tirade des nez » dans *Cyrano de Bergerac* fournit un excellent exemple de *uariatio* selon les couleurs. Edmond Rostand connaissait la rhétorique.

la littérature latine. Il s'agit, au chant VI de l'*Énéide*, de l'annonce et de la prédiction de la mort de Marcellus[22] :

*Heu, miserande puer ! si qua fata aspera rumpas !*
*Tu Marcellus eris. Manibus date lilia plenis,*
*purpureos spargam flores animamque nepotis*
*his saltem accumulem donis et fungar inani*
*munere. Sic tota passim regione uagantur*
*aeris in campis latis atque omnia lustrant...*

Tous les procédés du pathétique sont ici présents avec leurs effets. Virgile veut suggérer à la fois les nuances (ou « couleurs ») de la douceur et de l'âpreté. Il finit par une amplification suggérée par une image : l'étendue de l'espace infernal où Énée accompagne Anchise parmi les ombres des Champs-Élysées. Ainsi se mêlent la sérénité, la douleur et une sorte de nostalgie. Leur rencontre produit ce que les modernes appellent la mélancolie[23].

Mais on voit que Virgile, tout en suivant les enseignements des rhéteurs, les dépasse par l'usage original qu'il en fait. Disons que, dans la douceur, il fait entrer la douleur avec sa force et sa violence. La véritable marque de son génie réside dans l'art des modulations qui lui permet d'accorder en elles, dans l'intensité de l'émotion et la profondeur du sentiment, des nuances apparemment contradictoires. La grâce vient alors s'ajouter à la force et à la beauté. Elles étaient d'abord exprimées par l'insistance obsessionnelle sur les sonorités, où un hiatus soulignait la rudesse des consonnes : *... si qua fata aspera rumpas.* Puis tout devient musique : *Manibus date lilia plenis, / purpureos spargam flores...* La flexibilité des diérèses imite celle des fleurs, dont la couleur même est symbolique puisqu'elle évoque à la fois la lumière et le sang. C'est ainsi que la sensation naïve devient sentiment en s'élargissant et se dépasse à la fois dans la musique et dans le symbole. Cette démarche (qui n'est plus un procédé) se retrouve dans d'autres passages majeurs de l'œuvre, dans les *Géorgiques* IV, à propos du destin d'Orphée et d'Eurydice, et aussi, au livre III, 197 sqq. :

*... Saltus et saturi petito longinqua Tarenti,*
*et qualem infelix amisit Mantua campum,*
*pascentem niueos herboso flumine cycnos...*

Tout se réduit en musique dans le dernier vers. Elle exprime la mélancolie

22. *Énéide*, VI, 881-886.

23. Chez les anciens, la mélancolie, provoquée par l'excès de bile noire, se confondait avec le *furor*. Elle s'est adoucie et peut-être approfondie à l'époque romantique où elle correspondrait plutôt à la *tristitia*. Virgile n'est pas étranger à une telle évolution. On peut citer ici l'admirable méditation de Chateaubriand (*Génie du Christianisme*, II, 10) sur les « tours négatifs » chez le poète : « Les tours *négatifs* sont particuliers à Virgile, et l'on peut remarquer en général qu'ils se sont fort multipliés chez les écrivains d'un génie mélancolique. Ne serait-ce point que les âmes tendres et tristes sont naturellement portées à se plaindre à désirer, à douter... L'homme que l'adversité a rendu sensible aux peines d'autrui ne dit pas avec assurance : Je connais les maux, mais il dit comme Didon : *Non ignara mali*. Enfin les images favorites des poètes enclins à la mélancolie sont presque toujours empruntées d'objets négatifs, tels que le silence des nuits, l'ombre des bois, la solitude des montagnes, la paix des tombeaux, qui ne sont que l'absence du bruit, de la lumière, des hommes et des inquiétudes de la vie ».

tout en la dépassant dans la beauté plus haute et plus douce d'un symbole : le cygne de Mantoue fait son apparition.

Nous voyons que dans la poétique il ne faut pas négliger la rhétorique, qui décrit les moyens du langage et permet d'en reconnaître l'emploi. Mais nous voulons insister aussi sur un fait qui nous paraît parfois trop méconnu de nos jours : une telle mise en œuvre laisse une grande part de liberté à l'écrivain qui la pratique. Elle met en jeu son esthétique et sa pensée ; elle permet à la fois le passage de la sensation au sentiment (*ethos* et *pathos*) et l'expression des affinités qui existent entre ces aspects de la création littéraire. Nous devons donc compléter nos analyses historiques et linguistiques par une étude des intentions et des fins. Aucune lecture, aucune explication de texte ne saurait s'en passer[24]. Les anciens le savaient, qui ont presque toujours mêlé la philosophie à la création littéraire. Nous allons faire comme eux.

Il faut souligner, bien sûr, que la sagesse des poètes n'est pas toujours celle des sages. Il se peut qu'ils rejettent la philosophie ou qu'ils ne lui fassent qu'une petite place dans leur pensée, dans leur culture et dans leur expérience. L'exemple le plus complet à cet égard est constitué par l'œuvre de Properce. Les raisons de son amour ne résident pas dans la morale théorique. Comme il le dit dans l'*Élégie*, III, 8 : « En amour, je veux souffrir et savoir qu'on souffre ». Alors viennent les folles joies, toujours menacées, toujours renaissantes, jusqu'à la mort qui dépasse chez les vieux amants les intermittences du cœur. L'amour et l'*aura* de tristesse ou d'émerveillement qui l'enveloppe est à lui-même sa propre beauté, sa propre poésie. Properce fonde en quelque façon l'amour-passion, tel qu'on le célèbrera de Stendhal[25] à Proust. Il est la source même où s'unissent le pathétique et la beauté, avec leurs diverses couleurs, pitié, dérision, rêverie. On ne s'étonne pas que Cynthie soit *docta puella*. Pour autant qu'elle était belle et que son amour était profond, elle ne pouvait que comprendre la poésie, la pratiquer et en donner elle-même le modèle par sa grâce, par sa beauté, par sa douleur aussi.

Mais ceux qui ne veulent pas renoncer à la sagesse, ne peuvent adopter une attitude aussi radicale. L'amour-passion n'est pas facile à concevoir pour les philosophes, puisqu'il est fou et qu'ils se veulent sages. Ils adoptent, comme on sait, des solutions diverses. Les Épicuriens essaient de conserver le désir tout en rejetant la passion qui introduit en lui les erreurs de l'imaginaire. Mais les Latins, Horace ou Lucrèce, savent aussi qu'on peut maintenir un certain usage du pathétique au-delà du pathos. Lucrèce se sert de la douleur pour démontrer l'échec de la passion. C'est pour cela qu'il conclut son poème sur la peste d'Athènes. La crainte et les désordres qu'engendre la souffrance physique sont les signes mêmes de la folie des hommes et de leur faiblesse. Lucrèce les considère avec la pitié froide que lui inspire la raison. Il contrôle donc le pathétique par la grandeur, le *pathos* par l'*ethos*.

24. Les pédagogues modernes ont raison de favoriser l'étude des figures de style. Mais celle-ci ne servirait à rien et serait dangereuse si elle aboutissait à un pur formalisme.

25. N'en déplaise à l'auteur de *De l'Amour*, qui trouvait vulgaires les héroïnes de l'élégie antique et qui était influencé par les aspects chevaleresques du roman médiéval.

Horace procède autrement. D'une part, il accorde l'Épicurisme avec l'Aristotélisme. Il sait que l'on ne peut faire pleurer si l'on ne pleure soi-même. Le précepte était déjà dans la *Poétique* et l'*Épître aux Pisons* le reprend[26]. Mais Horace a-t-il beaucoup pleuré ? Oui, sans doute, dans sa jeunesse, au temps des *Épodes*. Encore le pathétique prenait-il surtout chez lui la forme de la colère. Puis il a vieilli. Et il n'est plus resté dans les *Odes* que la mélancolie élégante du souvenir. C'est ainsi que le poète parle de ses amours passés. Il rejoint, non sans le nuancer de manière originale, l'enseignement que la sagesse du Jardin propose au sujet du souvenir. En lui le plaisir demeure et la passion disparaît, non sans nostalgie, il est vrai[27].

La position des Stoïciens semble moins nuancée. Pour eux, toute passion est une maladie de l'âme et seule compte la raison. Le recours au pathétique semble donc exclu. Mais il reparaît de plusieurs façons. D'abord les philosophes du Portique ne renoncent pas tous à la tragédie, comme le fera Marc Aurèle[28]. Qu'il nous suffise de penser à Sénèque. On cherche la philosophie dans son théâtre et on ne la trouve que de façon très fragmentaire, puisque la plupart de ses personnages sont victimes de leurs passions. Mais précisément Sénèque, comme Lucrèce et selon sa propre façon, décrit la passion pour la condamner. Le pathétique, chez lui, se confond avec le tragique et conduit à une *catharsis* dans laquelle la crainte et la pitié n'ont pas nécessairement leur lieu. D'autre part, le langage même des Stoïciens fait place, si l'on peut dire, à un ethos pathétique. Leur conception de la connaissance coïncide avec l'évolution de la rhétorique. Elle implique l'intensité des sensations et des intuitions, qui portent en elles l'évidence de leur propre vérité. La place des images concrètes, de l'ellipse, de l'énergie, de toutes les formes de la suggestion ou *emphasis*, se trouve donc marquée et accentuée[29]. On va de Sénèque à Juvénal en passant par Perse. Enfin, la conception même des passions, telle qu'ils la présentent, permet aux Stoïciens de rendre parfois une place au pathétique. Ils ne les condamnent pas toujours, mais, à côté d'elles, ils définissent les bonnes affections, qu'ils appellent εὐπαθείαι. Ce sont la circonspection, qui permet d'éviter la crainte, et la volonté, qui est désir raisonnable, mais d'abord la joie, « soulèvement raisonnable de l'âme », qui est le contraire du plaisir. Sénèque l'exalte sous le nom d'*exsultatio* et même d'*ebrietas* (Cicéron préfère *gaudium* à *laetitia*)[30]. On va vers l'enthousiasme et ses transports, vers le sublime et ses extases. Il est permis de parler de pathétique, même si les passions sont absentes; l'émotion est là, les rhéteurs s'en contentaient.

Et la douleur, dira-t-on ? Les Stoïciens nient qu'ils l'éprouvent. Mais

26. *Si uis me flere, dolendum est...*, *Art poétique*, 102.

27. Cf. par exemple *Odes*, I, 5.

28. *Pensées*, V, 28 : « Ni tragédien ni prostituée... ».

29. L'évidence, telle que les Stoïciens la conçoivent, conduit à la concentration à l'acuité brève et au « feu » ; cf. Cicéron, *De finibus*, IV, 7, qui n'apprécie pas ces intentions et préfère la *copia* des Péripatéticiens.

30. Cicéron, *Tusculanes*, IV, 66. Sénèque, quant à lui, accepte les transports d'une joie plus sublime : *Non potest grande aliquid et super ceteros loqui nisi mota mens. Cum uulgaria et solita contempsit instinctuque sacro surrexit excelsior, tunc demum aliquid cecinit grandius ore mortali...*, *De tranquillitate animi*, XVII, 11 ; cf. XVII, 9.

ils savent souffrir. Car la souffrance[31] ne se confond pas avec la douleur, c'est-à-dire avec le désarroi. Elle peut, sans disparaître, se trouver dominée par la grandeur d'âme. Telle est la définition du sublime, que le ps. Longin formule sans doute à l'époque même de Sénèque : « Le sublime est l'écho d'une grande âme »[32].

Le débat sur les passions se précise et se purifie. Mais la théorie du sublime et de la grandeur trouve à Rome des sources plus anciennes que le Stoïcisme. Il faut remonter à Héraclite et à Démocrite, qui disputaient sur les valeurs comparées du rire et des larmes[33]. Il convient surtout de revenir à la tradition platonicienne, que Cicéron, disciple de l'Académie, a marquée de son empreinte. L'Arpinate était d'abord un avocat. Il connaissait le prix des larmes. Dans les plaidoiries qu'il prononçait avec d'autres défenseurs, on lui confiait le plus souvent la péroraison et la *miseratio*. Pour cette raison entre autres, il critiquait les paradoxes stoïciens qui récusaient la pitié[34]. De façon plus générale, il refusait toute indifférence. La *caritas* ou l'amitié, qui doivent unir les hommes, ne sont pas indifférentes. La vertu non plus : le courage consiste à souffrir du mal et à le dominer, non à l'ignorer[35]. Nous voyons que Cicéron annonce ici Sénèque, mais qu'il va plus loin. L'émotion pathétique est l'émotion de l'amour. Elle est plus que le désir, elle accepte de se sacrifier et de sacrifier le plaisir en même temps. Le *De amicitia* prépare une sentence que Sénèque proposera dans sa forme la plus dense : « Aimer, c'est avoir quelqu'un pour qui mourir »[36]. À cela s'ajoute une exigence que Cicéron connaît aussi, en rejetant ainsi toute indifférence : le sage, qui pratique l'amitié, accepte d'avoir à souffrir. L'indifférence et le confort ne sont pas ses buts. Le problème du pathétique est devenu celui de la joie et de la douleur. La plus grande tristesse est de céder aux passions, la plus grande allégresse est de marcher vers la lumière, même si elle nous dépasse.

Nous pouvons conclure à la fois par un retour aux sources et, comme cela est toujours nécessaire, par une ouverture sur l'avenir.

Nous avons essayé d'aller d'Homère à Virgile (l'œuvre de ce poète et ses affinités avec la morale cicéronienne ont été étudiées de manière précise par M^lle^ DION)[37] et de Platon à Sénèque en passant par l'Arpinate et Aristote. Nous avons montré la complexité de la réflexion qui s'est instituée sur le pathétique et de sa mise en œuvre dans la littérature, l'éloquence et la poésie. Nous avons indiqué que ces formes de création sont nées d'abord chez Homère de la rencontre entre la parole et la beauté. Une sagesse huma-

31. Bien sûr, les deux mots se traduisent en latin par *dolor*.

32. *Du sublime*, IX, 2.

33. Sénèque préférait Démocrite : *Eleuanda ergo omnia et facili animo ferenda : humanius est deridere uitam quam deplorare...*, *De tranquillitate animi*, XV, 2.

34. Il le faisait dans le *Pro Murena*. Dans les *Paradoxa*, il admettait ces affirmations mais montrait qu'elles pouvaient être présentées selon les formes de la rhétorique péripatéticienne. Cet éclectisme accordé à l'art de la parole lui permettait de rester proche de l'Académie, ancienne et nouvelle.

35. Telle est la thèse soutenue dans le livre II des *Tusculanes*.

36. Sénèque, *Lettres à Lucilius*, 9, 10.

37. J. DION, *Les passions dans l'œuvre de Virgile. Poétique et philosophie*, Nancy, 1993. L'auteur part de l'*Énéide*, VII, 733 : *Hinc metuont cupiuntque, dolent gaudentque* et montre en particulier le rôle de l'*aegritudo* et de la sensibilité.

niste et divine s'en dégage, qui fait place au pathétique et qui permet de juger la portée de ses divers procédés. Ils se traduisent dans les vertus du langage, transparence et mystère, douceur et force, naïveté et sentiment. On mesure dès lors la vraie portée de la *catharsis* aristotélicienne, qui utilise la passion contre elle-même et qui laisse la voie libre pour le sublime. Celui-ci accorde ensemble la simplicité d'Homère et Sophocle, la difficulté d'Eschyle et l'élévation de Platon. Il n'exclut ni l'extase ni le *furor*. L'histoire de la littérature latine, de Virgile à Tacite, en témoigne assez.

Je voudrais seulement ajouter deux suggestions plus lointaines qui confirment la fécondité des œuvres antiques et leur valeur fondatrice et explicative jusqu'à notre temps.

La première concerne la place du pathétique dans la littérature chrétienne, à partir de la Patristique. Bien sûr, par la place qu'il donne à l'amour et à la pureté, il ne peut que développer les tendances que nous avons observées de Cicéron au sublime. Dans la suite des siècles et déjà dans le premier, chez Philon d'Alexandrie, on met sa description des passions et du divin en rapport avec la Bible. Nous avons dit que le ps. Longin appartient sans doute au milieu juif d'Alexandrie[38]. La rencontre de cette tradition biblique avec l'héritage stoïco-platonicien, dans les cadres du dialogue et de l'éclectisme académiques, constitue un fait majeur de l'histoire de notre culture. Dès lors, le pathétique purifié par le dialogue et par l'extase, s'ouvre à la fois au mysticisme et à l'humanisme. Je ne retiendrai que quelques traits. D'abord, l'acceptation de la douleur : saint Jérôme nous le dit à propos de la mort de sa disciple Blesilla. Il se dresse contre le Stoïcisme, qui lui paraît fondamentalement contraire à l'exemple donné par le Christ : « Jésus a pleuré Lazare parce qu'il l'aimait »[39]. La seule consolation consiste à partager cette douleur. Les Chrétiens se mettent à employer le mot *passio*, dans les deux sens que nous lui connaissons. Le sens profane apparaît dans les textes néo-platoniciens d'Apulée. Le sens sacré rappelle la mort du Christ. C'est elle qu'il faut imiter et rejoindre dans la *confessio*. L'allégresse et les larmes s'y rencontrent, joie de trouver Dieu et de lui faire offrande de soi, douleur du péché. Il n'est pas étonnant que la conversion d'Augustin commence quand il reçoit le don des larmes. Jamais la rencontre de la joie et de la douleur n'a été plus profonde que dans la Passion du Christ[40]. C'est d'elle et c'est

38. Philon parle d'ὑψηγορία à propos du meurtre d'Abel et des passions de Caïn. Cf. *Du Sublime*, VIII, 1. L'adjectif ὑψηγόρος apparaît dans Eschyle, *Prométhée*, 318.

39. Lettre XXXIX, *Ad Paulam de morte Blesillae*, 2 : *Sed quid agimus ? Matris prohibituri lacrimas, ipsi plangimus. Confiteor affectus meos, totus hic liber fletibus scribitur. Fleuit Iesus Lazarum quia amabat eum.* Noter l'emploi du mot *confiteor*. Jérôme ajoutera aussitôt que, pour le croyant, la joie est présente « en tout jugement » du Seigneur. Dès lors le deuil lui-même est joie, puisqu'on peut louer en lui la volonté du Seigneur. Il ajoute : *Quando enim infirmor, tunc fortior sum* (cf. saint Paul, II *Cor.*, 12, 10).

40. Cf. notamment saint Augustin, *Enarratio in Psalmum XLII*. Augustin rappelle le mot du Christ : « *Tristis est anima mea usque ad mortem* » (Matth., XXVI, 38). La douleur du Christ efface la tristesse du péché par l'espérance. Chez l'homme, la souffrance, si elle ne se réfère pas à l'exemple du Seigneur, est superficielle et masque la joie profonde, qui est musique du silence : *Ita enim desuper in silentio sonat quiddam, non auribus sed mentibus; ut quicumque audit illud melos, taedio afficiatur ad strepitum corporalem et tota ista uita humana tumultus ei quidam sit, impediens auditum superni cuiusdam soni nimium delectabilis et incomparabilis et ineffabilis...* L'influence directe de cette doctrine (qui se rattache à l'éloge du silence) se retrouvera chez Paul Claudel dans la formule qui lui est chère : « N'em-

de lui que procède la plénitude du pathétique chrétien. On ira jusqu'à Pascal : « Je pensais à toi dans mon agonie... » Mais nous nous arrêterons auprès de saint Bonaventure, en citant le poème qu'il consacre à la louange de la Croix [41] :

> Que la croix absorbe le cœur
> et qu'il soit en elle ravi
> par l'incendie de l'amour.
> Les combats de la chair une fois dissipés
> que l'esprit tout entier soit mis en croix
> par la joie spirituelle.

L'*incendium amoris* est, d'après le poète, l'état qu'a connu saint François sur l'Alverne, lorsqu'il recevait les stigmates.

La méditation sur le sublime s'est poursuivie et précisée après la fin du Moyen Âge. Je voudrais seulement souligner que le dialogue de la douleur et de la joie, auquel le pathétique des anciens nous a semblé aboutir, se prolonge. Il prend une forme nouvelle, qui se perpétue jusqu'à notre temps. La folie et la raison entreprennent un colloque sur l'amour et la mélancolie. Notons bien que toutes les notions que nous venons d'évoquer sont étroitement liées à la tradition antique. Cela nous fournit une ultime occasion de revenir vers Aristote. Toute sa pensée ne semble pas s'être réfugiée dans la *Rhétorique* et dans la *Poétique*. Elle est exprimée aussi, par lui ou par un disciple, dans le *Problème* XXX [42]. Il y médite sur la mélancolie. Peu nous importe ici que, comme son nom l'indique, elle soit le fait de la bile noire. Mais le philosophe nous indique qu'elle développe une folie furieuse chez les sujets en qui elle est trop abondante. Ce *furor*, comme diront les Latins, coïncide donc avec la force et la violence. Il se manifeste en particulier chez les héros, Prométhée, Hercule, Achille. La mélancolie est un des caractères de la nature héroïque et donc de la magnanimité sublime. Nous pourrions suivre ce thème sans aucune interruption de Giordano Bruno (et de ses *Fureurs héroïques*) à Baudelaire et à Edgar Poe ou à *L'Amour fou* d'André Breton. Nous savons, nous autres modernes, que le désir de l'infini, qui est inhérent à la poésie et en préserve la sublimité, ne va pas sans la mélancolie. Elle est devenue plus mystérieuse, plus douce ou plus opaque. Mais les formes de l'inconscient ont-elles vraiment changé ? Notre temps a une admiration profonde pour le poète Hölderlin, qui vivait en Allemagne et en France à la fin du XVIII[e] siècle et au début du XIX[e]. Toutes ses paroles étaient façonnées par la beauté antique. Il y trouva, comme plus tard Baudelaire, l'harmonieuse unité de la joie mais aussi et en même temps la

pêche pas la musique » et dans le nom même de Doña Musique (*Soulier de satin*) qui est l'image et l'exemple de la Joie.

41. Saint Bonaventure, *Laudismus Sanctae Crucis*, strophe VI ; cf. H. SPITZMULLER, *Poésie latine chrétienne du Moyen Âge*, p. 852 sq.

42. Cf. J. PIGEAUD, *Aristote, l'homme de génie et la mélancolie*. Traduction, présentation et notes, Paris, 1988. La thèse du même auteur sur *La maladie de l'âme* est particulièrement importante pour notre sujet.

rupture et la dissonance qu'entraînait la recherche de l'infini dans un monde de la dissociation. Cette rupture et cette joie restent les nôtres :

> ... C'est à nous pourtant qu'il appartient
> De rester debout, tête nue, ô poètes !
> Sous les orages de Dieu, de saisir de notre propre main
> Le rayon du Père, l'éclair
> Lui-même, et de tendre aux foules, sous son voile
> De chant, le don du ciel.
> Que notre cœur, comme un cœur d'enfant,
> Soit pur, que soient nos mains vierges de fautes, le rayon
> Du Père, le pur éclair ne nous brûlera point.
> Et dans son ébranlement suprême, sa douleur à la douleur unie
> D'un dieu, le cœur éternel restera ferme à jamais[43].

Lorsque Hölderlin, dans d'autres textes, citait Achille, il évoquait Phénix. Il se tient au point exact où la tradition de la Renaissance rejoint l'annonce de la modernité. Ainsi se trouve confirmée dans l'histoire la continuité du pathétique, la fidèle constance de l'amour poétique. La douleur du ciel parle avec celle de la terre et l'on voit naître la joie.

43. Fr. HÖLDERLIN, *Comme au jour du repos...*, Pléiade, p. 835 (trad. G. ROUD).