



HAL
open science

Peut-on lire le pathétique aujourd'hui ?

Claude-Laurence Lacassagne

► **To cite this version:**

Claude-Laurence Lacassagne. Peut-on lire le pathétique aujourd'hui ?. Colette Stévanovitch; Henry Daniels. L'affect et le jugement. Mélanges offerts à Michel Morel à l'occasion de son départ en retraite, 2 (6), Association des médiévistes anglicistes de l'enseignement supérieur, pp.283-292, 2005, GRENDEL, 2-901198-39-2. hal-04698450

HAL Id: hal-04698450

<https://hal.science/hal-04698450v1>

Submitted on 16 Sep 2024

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.

Claude-Laurence Lacassagne
Université Marc-Bloch, Strasbourg

Peut-on lire le pathétique aujourd'hui ?

Dans *La lecture*, Jouve,¹ à la suite de Charles et de Picard dont il se réclame ouvertement, affirme et montre que « plus qu'un mode de lecture particulier, l'engagement affectif est [...] une composante essentielle de la lecture en général ». Gisèle Mathieu-Castellani, de son côté, analysant avec une remarquable rigueur « la rhétorique des passions »,² fait une part très large au jeu des affects à l'œuvre dans l'art oratoire, lequel a modélisé la poétique de la poésie et vraisemblablement, dans un deuxième temps, la poétique de la prose narrative. Le texte, littéraire ou autre, est le site d'une intense activité pathique (Halsall)³ qui permet la persuasion ; dans le texte de fiction, plus spécifiquement voué au déploiement des désirs, se déchaînent les émotions les plus variées (que l'on dénommait autrefois « passions »), autant dans l'émission / énonciation et dans l'énoncé que lors de chaque lecture / réception ; lorsqu'il vise plus précisément à activer *the feelings of tenderness, pity, or sympathetic sorrow* (Abrams), il utilise les stratégies du pathétique, « cet enthousiasme, cette véhémence naturelle, cette peinture forte, qui touche, qui agite le cœur de l'homme. Tout ce qui transporte l'Auditeur hors de lui-même, qui captive son entendement & subjugué sa volonté, voilà le pathétique ».⁴ On perçoit bien dans cette définition que le pathétique désigne à la fois (et ce n'est pas un hasard) une écriture et son effet ; on comprend

¹ Vincent Jouve, *La lecture*, Paris : Hachette, 1993, p. 12.

² Gisèle Mathieu-Castellani, *La Rhétorique des passions*, Paris : PUF, 2000.

³ Albert Halsall, *L'art de convaincre*, Paratexte, Trinity College, Toronto, 1988.

⁴ *Dictionnaire dramatique*, Paris : Lacombe, 1786, II, p. 391.

aussi qu'il recouvre, comme le montre le recours au lexique des arts, un ensemble d'artifices destinés à susciter des émotions réputées « naturelles », une écriture directement adressée au « cœur » des destinataires. Au passage, les cloisons entre l'art et le réel s'effondrent, en même temps que celles qui séparent le texte du hors-texte ; la transgression devient de droit, voire de règle, au grand dam des puristes de la lecture critique. Le lecteur entre en fraude dans l'univers fictionnel pour y partager les émotions fabriquées des personnages et parfois du narrateur, dans une sorte de glissement métalectique inavoué où s'abolissent les frontières du récit. Et pourtant...

« What's Hecuba to him, or he to Hecuba / That he should weep for her? » Comment transférer de la douleur imaginée à des êtres de chair et de sang ? Dramaturges, romanciers, philosophes et critiques se sont mille fois posé la question. Sans entrer dans le débat de fond, on peut légitimement s'interroger sur la façon dont un romancier recueille ou non la sympathie du lecteur (sa réception), en programmant l'effet pathétique. La réponse s'impose : intensifier le spectacle de la « douleur des autres » (pour reprendre le beau titre de Susan Sontag)⁵ de manière à y engloutir, quelles que soient les barrières qu'il élève, le lecteur réel. En bref, mettre à mal le lecteur et le liseur pour ne s'appuyer que sur la participation irrationnelle du « lu ». A flâner dans le roman du XIX^e et du XX^e siècle, sans autre règle que le plaisir de se remémorer certaines rencontres avec les textes, on repère l'essentiel des techniques utilisées pour séduire, quoi qu'il en ait, le lecteur.

Il est patent que le matériau du pathétique est la souffrance, ou plus exactement le souffrir, dans toutes les acceptions du terme ; dans les mondes représentés de Richardson, Dickens ou Mrs Gaskell, les histoires racontées disent la détresse sous de multiples formes. Abandon, revers de fortune, humiliation, maux physiques, tout « manque », toute perte, infligés à l'un ou l'autre personnage

⁵ Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, trad. F. Durand-Bogaert, Paris : Christian Bourgois, 2002.

Le pathétique aujourd'hui

émeuvent le lecteur, pour peu qu'il se prête à emprunter les chemins de l'identification. Certains personnages particulièrement vulnérables, de faible constitution, de position sociale basse ou menacée, pour tout dire de victimes avérées ou potentielles, recèlent une forte dynamique pathétique en ce sens que leur faiblesse, leur impuissance, fait ressortir l'injustice du malheur dont ils pâtissent. Il est facile de repérer le grand nombre de femmes et d'enfants qui figurent dans le personnel romanesque classique ; dans les actions auxquelles ils prennent part, ils occupent toujours la position actantielle « Objet », visés par le désir négatif des personnages-sujets, qui les soumettent à leurs passions à eux. Qui n'a pas eu la gorge nouée par l'agonie de Clarissa, la détresse muette de Jo balayant les rues de Londres (*Bleak House*), les dernières visites de Pip à Magwitch dans sa prison (*Great Expectations*), la situation de paria opiomane de Jennings (*The Moonstone*) ? Le roman du XIX^e siècle a prospéré sur ces récits où se rejoue, chaque fois sur une scène appropriée, des variantes de la Passion ; l'article de base du rayon pathétique est la victime et tout ce qui s'agglutine autour de son sort lamentable. Au mieux, le lecteur s'apitoie sur une scène qu'il reçoit comme archétypale ; au pire, il s'en détourne comme d'une manifestation de sentimentalité stéréotypée et dénonce une véritable « pornographie de l'émotion ». La limite entre le pathétique, concentré d'émotion, et son contraire, le *bathetic* boursoufflé jusqu'au ridicule, est incertaine et fluctuante : l'emphase tue facilement l'émotion qu'elle veut rendre irrésistible. Dickens, dans le fameux chapitre XVI de *Dombey and Son* où est relatée la mort du jeune Paul, ne cesse de limiter les débordements affectifs qu'il suscite en donnant aux témoins des rôles contradictoires : la plupart pleurent, et leurs larmes appellent quasi mécaniquement celles du lecteur ; mais quelques-uns sont présentés sous un jour comique, comme les médecins pontifiants ou l'inénarrable Miss Tox. Mr Dombey lui-même modélise la résistance à l'effet pathétique en fuyant la chambre de son fils ; il faudra quelque six cents pages avant que ne cède son cœur pétrifié, et qu'il n'entende à son tour « ce que disent les vagues ». Le lecteur, malgré les ressources rhétoriques et surtout narratives auxquelles puise le texte, véritable monument élevé à la douleur, est plus ou moins conscient de

la manipulation illocutoire dont il est l'objet, plus ou moins réticent à ignorer le caractère construit d'un texte qui prétend à la spontanéité, plus ou moins passif devant une telle invasion affective. Lorsque le dosage est mal calculé, le montage forcé et le déploiement sentimental trop poussé, il refuse la règle du jeu ; tel est le cas dans *Alton Locke*. Au chapitre VIII, « Light in a Dark Place », le héros-narrateur sous la conduite de son initiateur en socialisme Mackaye découvre la misère à laquelle sont réduites une femme et ses trois petites-filles ; il décrit le décor et ses pitoyables occupantes comme un metteur en scène agencerait la représentation d'un passage particulièrement décisif : nulle action, peu de paroles émises par les acteurs, mais un luxe de négativité exprimée tant par la grammaire que par le lexique et la rhétorique. Dans le style d'un « tableau vivant », c'est-à-dire dans une pose maximale (qui est aussi une pause narrative) digne d'un monument, Kingsley tente de faire monter la pression affective ; la redondance et l'hyperbole tuent l'émotion injectée à grand renfort de contrastes appuyés (les haillons des enfants et « the large handsome new riding-habit at which [they] were stitching busily ») et de commentaires narratoires subreptices (« *fancying* that she was warming her hands over embers which had long been cold ») ou trop explicites (« a look of gratitude *that I can never forget* »). Théâtralisé à ce point, le pâtrer ne parvient qu'à exacerber le sens critique et à détourner l'attention de l'énoncé vers l'énonciation, ses clichés, ses excès, sa facture grossière.

On pourrait à ce stade conclure que le pathétique n'est opératoire que pour un lecteur naïf, dénué de formation critique, un lecteur dit populaire. Tel est souvent le cas, dans le roman du XIX^e siècle ; les moments pathétiques fournissent des morceaux de bravoure, à l'époque attendus et appréciés, chez Dickens, les sœurs Brontë, ou Wilkie Collins. Mais leur impact est soutenu par un discours sur la souffrance qui les sauve de la fragilité d'une lecture purement fantasmatique en les dotant d'une visée perlocutoire explicite. La plupart des écrivains de fiction proclament leur désir de contribuer à la réforme de la société industrielle en alertant l'opinion par le canal des affects. Le pathétique devient une de leurs armes

Le pathétique aujourd'hui

favorites au service de l'éthique, soustrait à toute critique esthétique par l'ampleur des enjeux. En tant que tel, il se construit aussi artificiellement que toute stratégie d'écriture pour provoquer le débordement émotif : Susan Sontag souligne que les « instantanés » les plus réputés dans le domaine de la photographie de guerre sont eux aussi des montages, dont l'efficacité est l'œuvre de l'art, sans pourtant donner prise à l'accusation de mensonge. La prise de vue, l'angle retenu, le système de couleurs, la distribution des ombres et des lumières, tout sert à véhiculer un message au cœur duquel le souffrir a sa place précise. Le montage pathétique place au premier plan la souffrance (plus spécialement humaine) comme voie de dépassement ; il valorise les rebuts d'une culture donnée, inversant le haut et le bas dans un mouvement exactement contraire à celui du burlesque (« mock-heroic ») et glorifie la défaite.

On comprend aisément dans ces conditions les dangers auxquels il s'expose. D'un côté il a partie liée avec un personnel codé idéologiquement, choisi expressément pour son insignifiance ; de l'autre il vise à donner à cette insignifiance statut héroïque sans toucher à sa fonction actantielle, sans lui attribuer de grandes actions. C'est ainsi qu'il se retrouve emprisonné dans des moments nécessairement limités de stase, mais aussi de débordement affectif prédié. Le tissu narratif distendu se boursoufle de ces diverticules, véritables poches de rétention d'où coule l'émotion dans le reste du texte par le biais de l'intertextualité interne (chez Dickens, ce sont des leitmotifs qu'un seul mot parfois réactive, par exemple « waves » dans *Dombey and Son*). La surcharge est la loi en même temps que la pathologie du pathétique.

Sa réception est de plus entravée par son caractère inévitablement historicisé. Car si le noyau pathétique est intemporel, la scénographie où il se déploie est datée, liée à un moment précis dans une culture donnée ; les manifestations recevables de l'émotion sont strictement codées dans une société humaine, cela va de soi. Les formulations, la gestuelle, le discours sur la souffrance ont leurs modes éphémères : on supporte mal aujourd'hui en contexte européen les larmes et l'élocution hachée de la Maria de Sterne ou de Jo disant

pour la première fois le Notre Père sur son lit de mort. En revanche, la souffrance muette du même Jo tout seul dans un monde qu'il ne sait pas déchiffrer (il ne sait pas lire) continue à nous troubler. De même, Mrs Gaskell dans *Ruth* parvient à dépasser à la fois le topique et le stéréotypé tout en exploitant à fond (il n'y a pas de demi-mesure dans le pathétique) les potentialités affectives de son sujet. Dans la scène (chap. XIII) où Sally, la vieille servante des bienfaiteurs de Ruth, coupe les longs cheveux de la jeune femme pour la punir de son péché, derrière l'orchestration explicite de la figure de l'agneau sacrificiel (le « shorn lamb » de Sterne) se profilent les pécheresses du texte paulinien (1 Cor. 11, 6) mais aussi les belles brebis du Cantique des Cantiques (4, 2). Le lecteur du XX^e siècle verra vraisemblablement se lever dans sa mémoire le souvenir de la deuxième guerre mondiale. En fait, le texte voit son épaisseur affective croître et se nuancer avec le capital culturel de son destinataire, ce qui met à mal la relégation du mode pathétique dans le roman populaire facile et la lecture au premier degré. Quiconque reconnaît en Ruth une Marie-Madeleine dépouillée de la chevelure qui la revêt habituellement, rituellement et symboliquement mise à nu, éprouvera plus de compassion envers la jeune femme grâce à la multiplicité des allusions et des rappels : nul besoin de grandiloquence là où les intertextes s'empilent. Le succès de cette méthode éclate si on compare la scène en question avec celle de la mort de Ruth à la fin du roman, beaucoup plus conventionnelle et « dickensienne » dans son traitement où l'explicite l'emporte sur l'allusif.

Le même sentiment de surcharge émotive s'installe souvent dans les romans de Hardy. Jude, dans le roman éponyme, passe de drame en drame, jusqu'au point culminant de la mort des enfants : à cette extrémité de souffrance, lorsque le suicide, le double meurtre et la fausse couche se surajoutent, le lecteur hésite à « suspendre son incrédulité » et oscille entre la compassion et l'indignation contre le destin dans sa cruauté insupportable, entre la lecture pathétique et la lecture tragique, dont les ressorts sont bien différents.

Il semble que le pathétique s'arrête là où surgit l'horreur, et que le comble de la douleur représentée ne puisse produire, au lieu de la

Le pathétique aujourd'hui

complicité dont parle si bien Dickens,⁶ que le désengagement affectif. Après Hardy (très grossièrement : ceci n'est pas une « chronologie » du pathétique), les romanciers lorsqu'ils cultivent les affections douces les suscitent par d'autres voies. La nouvelle de K. Mansfield « Miss Brill » marque le changement : seul le dernier paragraphe comporte l'expression de l'émotion dans son encodage : « when she put the lid on she thought she heard something crying ». L'émotion est modalisée, détachée du personnage par ce que l'on appelle justement « pathetic fallacy », niée par l'indéfini neutre, rejetée à jamais dans le non-dit du personnage solitaire. Petite mort, certes, évoquée par des mots simples comme « box », « lid », qui renvoient aux rites de l'enterrement, mais d'autant plus émouvante qu'elle est muette, sans échos ni grandes conséquences autres que l'aliénation totale de la vieille dame. « Pathetic » s'entend ici au double sens de l'esthétique littéraire et du jugement de valeur. Loin de toute grandiloquence rhétorique ou narrative, de toute l'orchestration à laquelle l'associe le roman du XIX^e siècle, le pathétique bascule dans l'écriture du banal, du dérisoire, de l'insignifiant. Son instrument de prédilection est l'*emphasis*, ou *significatio*,⁷ figure de réticence par laquelle « more is understood than is said ». ⁸ La litote, étrangement, se substitue aux diverses figures d'amplification généralement associées à la théâtralité pathétique. Ainsi A. Manguel dans *News from a Foreign Country Came* attendrit plus son public par la vision rapide mais redoublée d'un chaton, dont les oiseaux viennent dévorer les yeux tandis qu'il est prisonnier d'un éboulis de rochers, que par le récit terrible des tortures infligées aux opposants du pouvoir en Argentine et en Algérie : minuscule et dérisoire figure dont la position prométhéenne fait attendre le mode tragique, elle cristallise dans sa fugacité le non-

⁶ Parlant à ses lecteurs dans la préface de *Dombey and Son*, il déclare : *If any of them have felt a sorrow in one of the principal incidents on which this fiction turns, I hope it may be a sorrow of the sort which endears the sharers in it, one to another.*

⁷ Voir sur ce point G. Mathieu-Castellani, op. cit., pp.107-115.

⁸ Scaliger, cité dans Sonnino, *A Handbook to Sixteenth Century Rhetoric*, Londres : Routledge & Kegan Paul, 1968, p. 200.

sens de la souffrance universelle plus que de longs discours. Le rapetissement en quantité, en densité et en potentiel allusif, est désormais un des déclencheurs de l'effet pathétique ; là où fonctionnait le monumental s'ouvre à la période moderne le vide.

Ainsi chez Barbara Pym. Dans *Quartet in Autumn*, la tonalité mineure s'entend dès le titre pour dire le vide lié au départ en retraite effectif ou tout proche de quatre personnages, pour évoquer les efforts futiles ou insensés qui les maintiennent dans l'illusion d'être encore actifs alors qu'ils parcourent déjà et depuis toujours les « territoires du vide ». Marcia, trop occupée à faire des provisions pour penser à se nourrir, revivant le cauchemar de la guerre sans le savoir, collectionne de façon obsessionnelle bouteilles de lait ou sachets vides ; Letty, discrète et terne, s'accorde le droit de vivoter comme elle l'entend sans s'occuper de son « amie » Marjorie ; Edwin s'agite dans les milieux ecclésiastiques, et Norman, grincheux à son habitude, survit pitoyablement à la mort de sa femme. Le pathétique surgit non pas d'une accumulation exceptionnelle de souffrances nées des circonstances, mais de la grisaille dans laquelle se déroule ce qu'ils appellent leur vie ; il s'accommode fort bien, convergence inattendue, de l'humour et même de l'ironie qu'exerce le narrateur envers ses personnages. Il sourd subrepticement du non-dit diégétique et narratorial. En définitive, le lien entre le pathétique et la passion / Passion a complètement disparu : au mieux subsiste le trouble obsessionnel, une pathologie psychique sans aucune valeur rédemptrice ni finalité, une aliénation en miniature, dont le lecteur perçoit la nature par le décodage de l'implicite. Il n'est plus la représentation de situations de souffrance, il rappelle l'insignifiance essentielle de la vie ; de nature et non de position, il peut s'installer dans les coulisses de tout un roman sans entropie.

De fait, de mode, le pathétique ou plutôt son bannissement de la scène culturelle devient un des principes actifs de la littérature. Susan Sontag rappelant Ortega y Gasset définit l'esthétique contemporaine par un certain nombre de traits « such as impersonality, the ban on pathos, hostility to the past, playfulness, willful stylization, absence of

Le pathétique aujourd'hui

ethical and political commitment ».⁹ Le pathétique n'y est plus exprimé, mais refusé et comme tel thématiqué. Le roman de Penelope Lively *City of the Mind*, dans sa structure narrative et dans son attitude d'énonciation, illustre ce nouveau statut. Son personnage principal, architecte engagé dans l'urbanisation des Docks à Londres, décide de nommer le bâtiment qu'il construit Frobisher Hall, en souvenir de l'aventurier élisabéthain parti en quête du fameux passage du Nord-Ouest et revenu en Angleterre avec dans sa cargaison un habitant des contrées sauvages d'où il revient. Le prisonnier eskimo s'enferme dans le silence jusqu'au moment où, exhibé dans les rues de Londres, il émet un chant inintelligible et meurt. La fin du captif est mise en scène avec une charge émotionnelle et une théâtralité dignes du XIX^e siècle, mais soumise en même temps à deux formes de dénégation : dans la diégèse, c'est bel et bien Frobisher le Conquérant qui est célébré (son navire et son nom sont gravés dans les portes de verre de l'immeuble), non pas la victime de ses entreprises. De plus, le récit de son expédition, récit second inséré par fragments dans les interstices du récit premier, est en focalisation interne et en style indirect libre ; enfin, c'est un récit qui n'a jamais été raconté, qui n'a que le statut d'un « récit de pensée » et reste à tout jamais non-venu.¹⁰ Bannir le pathétique, se dit-on, c'est interdire la parole pour ne laisser entendre que le discours dominant. Le pathétique ne s'exhibe plus, se trouve confiné dans la représentation de l'intériorité (on l'analyserait dans cet avatar chez Anita Brookner) et refoulé dans le *subtext*. Le narrateur ne joue plus qu'avec les stratégies d'évitement de l'émotion ou du moins de son expression et de son impression directes.

Le pathétique, langage de l'émotion, n'a plus guère cours que dans le roman dit psychologique ; partout ailleurs, il sonne incongru, obscène, comme c'est le cas dans les dernières pages des *Versets sataniques*, où il se déploie à la mort du père de Chamcha. Les post-modernes ne savent que faire de cet encombrant héritage, si étranger à

⁹ Susan Sontag, *Against Interpretation*, Londres : Vintage, 2001, 1^{ère} édition 1966.

¹⁰ Anita Brookner associe le pathétique au récit intérieur, celui qui n'a pas de récepteur autre que son émetteur ; c'est le langage de la souffrance inexprimée.

Claude-Laurence Lacassagne

tous leurs jeux textuels. Que la cote du pathétique se soit visiblement effondrée avec l'avènement des écritures de la distance n'a pas de quoi surprendre ; plus exactement, la modalité pathétique, récusée en littérature, s'est déplacée vers d'autres systèmes de signes, réputés plus aptes à produire l'émotion chez leur destinataire. La photographie et le cinéma retravaillent à leur tour le champ qui lui était dévolu, au nom du principe selon lequel l'image est par nature plus authentique et plus efficace que les mots, voués à n'être toujours, pitoyablement, que des circonlocutions.