

E. P. PAPANOUTSOS

LE PARADOXE DE LA TRAGÉDIE ET SON EXPLICATION
D'APRÈS DAVID HUME

(Extrait des Mélanges offerts à Octave et Melpo Merlier)

ATHÈNES
1957

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2006

LE PARADOXE DE LA TRAGÉDIE ET SON EXPLICATION D'APRÈS DAVID HUME

Dans son essai «*Of Tragedy*» (paru dans «*Four Dissertations*» 1757) David Hume pose de façon bien nette le problème psychologique des spectacles dramatiques : «*The more they (les spectateurs) are touched and affected, the more they are delighted with the spectacle ; and as soon as the uneasy passions cease to operate, the piece is at an end*». Il s'agit donc d'expliquer cet «*unaccountable pleasure, which the spectators of a wellwritten tragedy receive from sorrow, terror, anxiety, and other passions, that are in themselves disagreeable and uneasy*». Ce paradoxe fut relevé par les philosophes depuis des temps très anciens ; l'histoire de la question remonte à Platon et Aristote. Mais le problème a été sérieusement discuté surtout à l'époque de la Renaissance et au dix-huitième siècle¹. Deux solutions sont d'abord proposées : celle de Lucrèce, reprise et soutenue par Hobbes, pour qui le plaisir de la tragédie jaillit du sentiment de sécurité qu'éprouve le spectateur en face des scènes terribles et pitoyables qu'il voit au théâtre ; l'autre, élaborée par Dubos, et d'après laquelle une joie accompagne toujours l'exercice libre de toute fonction psychophysiologique, même dans le cas des passions douloureuses ou violentes qui agitent l'âme des spectateurs de la tragédie.

Ces deux théories, malgré l'initiative qu'elles ont prise d'entamer la discussion par une analyse psychologique fort intéressante, ne touchent pas au fond du problème. La première est trop naïve ; elle ignore la force des sentiments sympathiques et met sur le même plan le plaisir esthétique et la satisfaction sordide des gens qui regardent de leur poste un naufrage et se frottent les mains en se disant qu'eux sont hors de tout danger. La seconde commet la faute de subsumer, sans aucune distinction, dans la notion de «*Funktionslust*» des émotions d'ordre différent : donner libre cours aux tendances propres à satisfaire les besoins vitaux de l'organisme ou bien laisser s'épanouir librement les forces de la vie émotionnelle par une expérience «*montée*» habilement à ce propos, et s'émouvoir devant la vision d'une grandeur et d'une destinée humaine, sur la scène d'un théâtre, n'est pas la même chose. Dans le second cas, la conscience s'enrichit d'éléments d'ordre supérieur (images, réflexions, ap-

1. V. sur ce sujet : Earl R. WASSERMAN *The Pleasures of Tragedy* dans *English Literary History*, XIV (1947). pp. 283-307.

préciations) qui, intervenant, donnent à l'émotion une nuance spéciale, ainsi qu'une qualité et une signification toutes particulières. David Hume eut le mérite de concentrer son attention sur ce côté du problème et de chercher une solution qui pourrait avant tout éclaircir ce point. D'après lui les deux théories échouent dans leur explication parce qu'elles ne se rendent pas compte de la différence fondamentale (différence d'essence et non de degré) qui sépare la fiction artistique d'un événement de la vie réelle. Le plaisir, dont il s'agit d'expliquer la source et le fondement psychologique, reste toujours lié aux émotions qui sont suscitées par les créations artistiques, tandis que des scènes de la vie quotidienne, homologues en quelque sorte des scènes dramatiques, c'est-à-dire douloureuses ou violentes, provoquent des réactions psychiques désagréables : horreur, désespoir, irritation, accablement, etc., ou bien des sentiments sympathiques (et antipathiques), qui troublent l'âme au lieu de la « satisfaire » et de lui procurer du plaisir. C'est ce qui explique le fait que tout le monde, excepté la foule qui parfois est possédée par une curiosité et une « soif de peines » malades, fuit les scènes tristes et violentes dans la vie réelle tandis qu'on les cherche et les apprécie au théâtre. La conscience de notre sécurité est beaucoup plus puissante lorsque nous regardons de loin une catastrophe réelle, que dans le cas où nous voyons sur la scène un désastre « imité » ; tout de même c'est le second spectacle qui nous réjouit et non pas le premier. Si d'autre part l'âme humaine éprouvait du plaisir chaque fois qu'on lui donne l'occasion de vivre librement ses passions, même les plus douloureuses, ou si la sympathie elle-même était une émotion agréable parce qu'il y a un « instinct to compassion », dont la satisfaction est accompagnée de plaisir (comme le supposaient dans leur doctrine Edmund Burke et Adam Smith), la vie réelle serait une source de réjouissances beaucoup plus abondante et riche que l'art, et le problème persisterait toujours, d'expliquer pourquoi on se réjouit en regardant la représentation de la vie sur une scène de théâtre, en sachant que c'est une fiction et non pas la vie elle-même dans sa réalité palpable. « It is always thought » écrit Hume à Adam Smith « a difficult problem to account for the pleasure, received from the tears and grief and sympathy of tragedy ; which would not be the case, if all sympathy was agreeable ; an hospital would be a more entertaining place than a ball »¹.

La solution que David Hume donne à ce problème a une originalité incontestable. En premier lieu il constate que les sentiments suscités par le spectacle tragique dans le cœur des spectateurs — sentiments réels

1. *The letters of David Hume* (éd. J. Y. T. Greig, Oxford 1932) vol. I. p. 313.

et non fictifs, «Scheingefühle», comme l'ont supposé des auteurs récents, par exemple J. H. von Kirchmann et Ed. von Hartmann—sont d'abord désagréables : terreur, pitié etc. Mais, par la suite, grâce au spectacle lui-même, ils subissent une *conversion*, qui les transforme en un état affectif agréable. A ce premier point de la théorie vient s'en ajouter un second : la conversion de la crainte et de la pitié en plaisir pendant le spectacle est due à l'intervention de l'art : l'imitation artistique et la beauté de sa forme provoquent des émotions puissantes, qui donnent aux sentiments éprouvés une teinte nouvelle et altèrent leur nature : «by an infusion of a new feeling» elles transforment la douleur et l'effroi en joie et plaisir. Une transformation pareille des sentiments s'accomplit dans le cœur des auditeurs grâce à l'éloquence d'un orateur habile ; ce pouvoir est un caractère commun à l'art et à la rhétorique : «The impulse or vehemence, arising from sorrow, compassion, indignation, receives a new direction from the sentiments of beauty. The latter, being the predominant emotions, seize the whole mind, and convert the former into themselves, or at least, tincture them so strongly as totally to alter their nature : And the soul, being, at the same time, roused by passion, and charmed by eloquence, feels in the whole a strong movement, which is altogether delightful». C'est ce qui arrive aussi au théâtre : l'âme du spectateur est troublée par des sentiments douloureux et violents, mais en même temps enchantée par la beauté de l'imitation dramatique ; elle sent alors un mouvement puissant (συγ-κίνησις) qui la réjouit. Ainsi s'effectue la conversion de la terreur et de la pitié en joie et plaisir.

Il faut reconnaître que l'explication donnée par Hume au paradoxe de la tragédie a fait réellement progresser l'étude du problème. Extrêmement importante est surtout son idée de «conversion of the passions», de changement ou transformation d'une passion en une autre, même opposée, sous l'influence d'une émotion nouvelle, d'un «new feeling»¹. Fontenelle² corrigeant et complétant la théorie de Dubos avait enseigné que le plaisir et la peine, sentiments si différents comme effets, peuvent procéder de causes très rapprochées : ainsi une peine modérée produit du plaisir. Les passions douloureuses des spectateurs au théâtre deviennent ici agréables par le fait même que la semi-conscience de la nature fictive des événements représentés sur la scène modère la peine éprouvée au point de la faire passer au plaisir. Devant cette hypothèse curieuse,

1. C'est une idée sur laquelle il revient plusieurs fois dans son *Treatise of Human Nature* ; voir p. ex. II, 2, 8 ; II, 3, 4 ; II, 3, 9.

2. *Réflexions sur la poétique*, 1742.

la théorie de la conversion proposée par Hume est une vue juste et féconde, ainsi qu'un pas décisif vers la solution du problème. Un psychologue contemporain, Ernst Meumann, a noté que le propre de l'émotion suscitée par la tragédie est qu'elle est une émotion mixte, née de la fusion de la douleur et de la joie¹, ou, plus correctement, un sentiment désagréable qui, supprimé par la suite, cède sa place à une disposition agréable dans laquelle survit encore le goût amer de l'état initial². D'autre part les théoriciens de l'*Einfühlung* ont relevé le fait que, dans l'émotion tragique, se dessine un mouvement du «sentiment de soi» vers deux directions opposées: dépression et rehaussement³. Tout cela a été pressenti par Hume et bien formulé par lui. Contester la nature désagréable des sentiments provoqués par les scènes dramatiques, ce serait fausser la réalité psychologique. Comment donc expliquer le plaisir du spectacle, la joie qu'on éprouve durant cette expérience? Est-ce l'effet d'une *modération* des sentiments, comme l'admet Fontenelle? Mais est-il concevable que seul l'abaissement du ton, l'affaiblissement de l'intensité amène une altération si profonde, un changement de qualité? Si l'on analyse avec plus de précision l'état affectif du spectateur ému par la tragédie, on constate que ce ne sont pas des sentiments modérés (par l'éveil de la conscience de l'irréalité des images contemplées) qu'il éprouve au moment culminant du spectacle, c'est-à-dire des sentiments de degré différent, mais des émotions d'une autre nature que la pitié et la peur, qui avaient envahi son âme au moment où il s'identifiait par la compassion au héros souffrant. Une altération, une conversion a donc eu lieu dans le tissu de son affectivité pendant cette expérience, et c'est ce changement qualitatif qui a transformé ses sentiments pénibles en satisfaction et plaisir.

Un second point de la théorie qui mérite d'être relevé, c'est l'idée que l'intelligence et la culture du spectateur jouent un rôle prépondérant dans l'accomplissement de la conversion. Au lieu d'un mécanisme instinctif ou d'un automatisme d'ordre psychologique, auxquels les théories précédentes faisaient appel pour expliquer le phénomène paradoxal du plaisir provoqué par les spectacles tragiques, Hume enseignait que seule l'appréhension de la valeur artistique, de la beauté du spectacle, c'est-à-dire un acte de l'esprit, était capable d'infiltrer dans l'âme du spectateur un «new feeling» pouvant altérer la nature des sentiments désa-

1, PLATON *Philèbe* 48a, 50b.

2. *System der Aesthetik* (Leipzig 1914) p. 137.

3. Voir J. VOLKELT *System der Aesthetik*, vol. II (2^e éd. München, 1925) pp. 323, 342, etc..

Ε. Π. ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΣ
Κ. Τ. Π.
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2006

gréables et les convertir en plaisir. Là aussi la théorie du philosophe écossais constitue un progrès réel dans la discussion du problème. En écoutant Hobbes ou Fontenelle expliquer le paradoxe, on avait l'impression que c'est ainsi que peut-être s'amuse au théâtre les enfants, les imbéciles et les incultes : au commencement ils sont affligés et terrifiés, mais ensuite, s'apercevant qu'eux se trouvent en sécurité ou bien que les événements présentés sur la scène sont fictifs, ils redeviennent calmes et même ils se sentent heureux, puis qu'ils ont eu tant de chance... La situation ne change pas beaucoup avec les théories de Dubos ou d'Adam Smith : le plaisir que procure l'art dramatique serait d'après eux ce que Goethe appelait « Die Wonne der Traenen », c'est-à-dire la volupté d'avoir été bouleversé par des émotions très fortes, d'avoir pleuré et tremblé, en sympathisant avec des personnages d'ailleurs irréels... Dans les deux cas la tragédie n'avait d'autre raison d'être que de mettre en branle la sensibilité des spectateurs et de les divertir comme n'importe quel jeu social. C'est contre cette conception erronée que se dresse Hume. Il a bien vu que le plaisir éprouvé par les spectateurs intelligents et cultivés d'une tragédie n'est pas un divertissement de cette sorte mais une émotion de qualité particulière, qui jaillit dans l'âme lorsqu'un « new feeling » convertit les sentiments de pitié et de terreur en joie profonde. L'intelligence et la culture sont indispensables pour l'accomplissement de cette conversion. Sans elles les impressions reçues du spectacle gardent toujours leur teinte désagréable et ne peuvent divertir que des gens qui, affamés de sensations fortes, sont incapables de distinguer une pièce dramatique de valeur d'une représentation théâtrale quelconque.

Mais il y a dans cette théorie un point faible, une lacune, à cause de quoi cette construction n'est pas aussi solide qu'elle paraît être. D'après Hume, c'est l'appréhension de la beauté de l'œuvre dramatique, appréhension qui serait plutôt un sentiment immédiat, une intuition, qu'un jugement explicite, une critique discursive et consciente, qui effectue la conversion des passions. L'art du poète tragique, comme aussi l'art rhétorique de l'orateur, accomplit, selon le philosophe, ce miracle. Et, en disant « art », il pense aux procédés que le créateur emploie pour atteindre la « beauté » : composition, image, parole, tout ce qui constitue la valeur *formelle* d'une œuvre d'art dramatique. Rien n'est dit dans son Essai au sujet du *contenu*, du *mythos*, de la conception de la vie que présente le poète tragique dans la « belle » forme et par la « belle » forme du drame. Mais si la tragédie inspire aux spectateurs des émotions profondes, si l'art du poète convertit leurs passions douloureuses en satisfaction et en joie, cet effet heureux est dû non seulement à la forme parfaite de son

œuvre — à la manière dont il compose les moments divers de l'action et présente les conflits, à sa capacité de créer des caractères vivants et complets, à sa verve poétique, son style etc., etc.—mais aussi, et *surtout*, au message original que cette œuvre contient, au sens profond qu'elle révèle de l'univers humain, à l'expérience qu'elle nous fait acquérir de la condition et de la destinée humaines. L'abus des pensées verbales que des auteurs médiocres sèment dans leurs pièces à thèse a intimidé les théoriciens modernes au point qu'ils n'osent plus parler de contenu idéologique dans les œuvres d'art dramatiques. Mais la belle forme ne suffit pas pour créer une tragédie; il lui faut des «idées», en ce sens qu'il lui faut «avoir à dire quelque chose» sur ce qu'est l'homme, sur ses peines et ses malheurs, les trésors et les ténèbres de son âme, sa grandeur et sa misère. Le spectacle tragique réjouit le spectateur intelligent et cultivé, après avoir agité douloureusement sa sensibilité, précisément parce qu'il lui fait saisir d'une manière plus proche de son cœur que de son intellect ce qu'est la condition humaine, le destin humain. En révélant ce secret, il illumine son esprit, il lui inspire non pas les sentiments ordinaires de pitié et de crainte, mais des émotions «converties», profondes et délicates, qui charment et ennoblissent son âme de la manière dont le grand art sait charmer et ennoblir les âmes humaines. Un esthéticien contemporain remarque avec justesse: «Das künstlerisch Tragische besitzt Glanz und Herrlichkeit»¹; c'est en cela qu'il se distingue radicalement du «tragique non-artistique». Or cet «éclat» et cette «magnificence» sont dûs non seulement à la beauté de la forme mais aussi, et surtout, à la profondeur et à l'originalité de la conception, c'est-à-dire à la qualité supérieure du message que l'œuvre lance dans le monde.

Aristote a bien vu cet aspect du problème. En analysant l'œuvre d'art dramatique en ses éléments constitutifs, il remarque que le plus important d'entre eux, «l'âme de la tragédie», est le mythos, la σύστασις τῶν πραγμάτων, et ce mythos est pour lui non pas une simple compilation d'actions, mais un agencement de faits, une composition qui fait ressortir leur sens profond, c'est-à-dire quelque chose d'essentiel et de nécessaire, d'universel, ayant une lourde signification pour notre destin. L'art tragique, enseigne Aristote (si notre interprétation de sa définition fameuse de la tragédie dans la *Poétique* est juste)², en nous faisant saisir

1. Max Dessoir, *Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Stuttgart 1906) p. 209.

2. Cf. E. P. PAPANOUTSOS, *La catharsis aristotélicienne*, dans *Eranos*, vol. XLVI (Goeteborg 1948) p. 77-93, *La catharsis des passions d'après Aristote*, Athènes 1953 (Coll. de l'Institut Français d'Athènes) passim.

le sens profond et poétiquement exprimé de la condition humaine, n'émeut dans notre cœur la crainte et la pitié que pour épurer ce genre de passions et nous élever à un niveau intellectuel et moral supérieur. Que la beauté de la forme, les valeurs formelles de l'œuvre dramatique jouent un rôle essentiel dans la production du « plaisir propre à l'art tragique », Aristote le sait et le mentionne dans sa *Poétique* ; mais l'agent principal, dans le processus qu'il nomme « épuration des passions », est d'après lui le bouleversement et l'illumination de l'âme des spectateurs par le « mythos » incorporé à la tragédie—le fond pour ainsi dire « idéologique », non l'intrigue du drame. Ce fait prouve que dans la « catharsis » d'Aristote nous avons une théorie plus complète de la « conversion des passions » que celle proposée vingt siècles plus tard par David Hume.

Athènes

E. P. PAPANOUTSOS