



HAL
open science

Mélancolie ou Catharsis ? Une question éthique

Antonino Sorci

► **To cite this version:**

Antonino Sorci. Mélancolie ou Catharsis ? Une question éthique. Recherches et travaux (Grenoble), 2019, Valeur(s) de/dans l'enseignement des textes littéraires, 94, <10.4000/recherchestravaux.1610>. <hal-02162595>

HAL Id: hal-02162595

<https://hal.science/hal-02162595v1>

Submitted on 21 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization



Mélancolie ou *Catharsis* ? Une question éthique

Melancholy or Catharsis? An Ethical Issue

Antonino Sorci



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1610>

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-098-3

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Antonino Sorci, « Mélancolie ou *Catharsis* ? Une question éthique », *Recherches & Travaux* [En ligne], 94 | 2019, mis en ligne le 20 juin 2019, consulté le 20 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1610>

Ce document a été généré automatiquement le 20 juin 2019.

© Recherches & Travaux

Mélancolie ou *Catharsis* ? Une question éthique

Melancholy or Catharsis? An Ethical Issue

Antonino Sorci

- 1 La *Poétique* d'Aristote est probablement le texte qui a le plus influencé l'histoire de la narratologie, au point qu'aujourd'hui, comme le rappelle Florence Dupont, « il n'est pas si facile d'être non aristotélien¹ ». À ce propos, l'exemple de Raphaël Baroni est particulièrement significatif. Dans sa préface à l'ouvrage intitulé *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*, sorti en 2016, le narratologue suisse déclare : « Depuis Aristote, poètes et plus récemment, sémioticiens, linguistes et narratologues ont discuté à propos de certaines caractéristiques fondamentales de la narrativité qui ont été identifiées pour la première fois dans la *Poétique*² ». Les auteurs de cet ouvrage, qui comprend les contributions de certains spécialistes du domaine comme Brian Richardson, Marie-Laure Ryan, Gerald Prince, Michael Toolan, affirment tous partager la même vision de la narrativité fondée sur les principes exposés pour la première fois par Aristote dans sa *Poétique*. Les caractéristiques du modèle aristotélien sont claires :

Nous partageons la même conviction que le narratif est une « imitation » ou une « représentation » d'actions (*mimesis praxeos*) ; que cette « représentation » suscite des émotions comme la peur et l'espoir ; et que ces histoires « bien agencées » organisent un « tout » qui possède un début, un milieu et une fin. Ces trois aspects de la narrativité sont liés à la temporalité, puisque les actions racontées se déroulent dans le temps, la peur et l'espoir orientent l'attention des lecteurs vers une résolution incertaine, et l'unité de la représentation est assurée par la fonction cataphorique du début et la fonction anaphorique de la fin³.

- 2 Selon cette interprétation, le récit serait un « tout » formé par un « agencement de faits en système », qui se base sur la volonté de l'auteur de diriger l'attention du lecteur vers un final incertain. La résolution de l'intrigue produirait une sorte de soulagement provoqué par la fin de la « tension narrative ».
- 3 Cette vision du récit a marqué l'histoire de la narratologie en lui donnant une direction précise. Malgré les tentatives de proposer une vision alternative de la narrativité qui ont

été effectuées, entre autres, par les théoriciens déconstructionnistes, postmodernistes, post-colonialistes, et une certaine partie des auteurs appartenant au courant féministe de la narratologie⁴, le modèle aristotélicien ne cesse pas de représenter le cadre de référence pour tout chercheur de ce domaine. Comme on le verra par la suite, si cette conception d'un côté a le mérite d'avoir déterminé une évolution effective au sein du domaine des études narratologiques, d'un autre côté elle a eu pour effet que de nombreux aspects essentiels de la narrativité n'ont pas pu recevoir l'attention qu'ils auraient méritée.

- 4 Dans ce travail nous nous proposons d'analyser notamment un de ces aspects : la *mélancolie*. Malgré le fait qu'elle ait été indiquée par de nombreux écrivains et artistes comme l'une des composantes principales de l'expérience esthétique, la mélancolie a rarement représenté un objet d'étude privilégié pour les narratologues. Nous sommes de l'avis qu'une des raisons qui n'ont pas permis de considérer cette disposition humorale comme un des « effets » principaux de l'acte de lecture est d'avoir placé, en adéquation avec l'approche aristotélicienne de la narrativité, la *catharsis* au centre de l'expérience esthétique. Nous nous proposons ici, à travers une réévaluation du modèle de la narrativité proposé par Friedrich Nietzsche dans *La Naissance de la Tragédie*, de souligner au contraire la valeur assumée par la mélancolie au sein de l'acte de lecture. Notre hypothèse consiste à considérer la vision de l'expérience esthétique décrite par Nietzsche dans ce texte comme étant plus « naturelle » et plus « originale » que celle du modèle aristotélicien. Nous verrons notamment que les écrivains au service de la mélancolie, loin de vouloir offrir une « version quintessenciée » de la pitié et de la peur, comme dans le cas de l'« œuvre aristotélicienne », visent au contraire à « déstabiliser » le lecteur, en essayant de proposer une vision alternative de la réalité extérieure. L'« œuvre mélancolique » posséderait ainsi une valeur éthique et éducative considérable, qui stimulerait le questionnement existentiel, historique et social chez le lecteur, par-delà l'ouverture de ce dernier à l'expérience de l'autre. Analyser le rôle joué par la mélancolie dans l'expérience littéraire conduit à redécouvrir la valeur esthétique et éthique de celle-ci, mais aussi à se réapproprier une certaine façon d'entendre l'expérience esthétique propre à certains auteurs, comme par exemple Charles Baudelaire :

Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie est un des ornements les plus vulgaires, tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère [...] un type de Beauté où il n'y ait du Malheur⁵.

- 5 Dans la première partie de ce travail nous comptons analyser les caractéristiques principales du modèle aristotélicien, en nous attardant particulièrement sur les différentes lectures de la *catharsis* proposées par les narratologues au cours de l'histoire. Une deuxième partie sera dédiée à la description du modèle nietzschéen de la narrativité et à l'importance que la mélancolie possède à l'intérieur de celui-ci. Une troisième partie portera sur l'analyse des affinités et des divergences qui existent entre la mélancolie et la *catharsis*. Nous souhaitons en particulier proposer une interprétation renouvelée de la *catharsis* qui tiendra compte notamment des thèses exposées par William Marx dans son ouvrage *Le Tombeau d'Œdipe*⁶. En guise de conclusion, nous prendrons comme exemple la conception de la *catharsis* d'Imre Kertész afin d'illustrer les propriétés de la vision nietzschéenne de l'expérience esthétique centrée autour de la mélancolie.

La *catharsis* au centre du modèle aristotélicien de la narrativité

- 6 Avant de passer à l'analyse du rapport qui lie la mélancolie à la *catharsis*, il convient tout d'abord d'exposer brièvement les caractéristiques principales du modèle aristotélicien. Nous souhaitons nous attarder principalement sur la description de trois de ces aspects : la *mimèsis*, le *muthos* et, notamment, la *catharsis*. En premier lieu, au cours de l'histoire de la narratologie tout récit a souvent été défini comme une « représentation d'événements ». Nous retrouvons cette conception de la narrativité chez différents auteurs comme, par exemple, Gérard Genette⁷, Gerald Prince⁸, Porter Abbott⁹. En dépit des nombreuses discussions qui se sont créées autour de la notion de *mimèsis* et de ses rapports avec la *diègèsis*¹⁰, il nous semble qu'un accord à l'égard de la « représentation » entendue comme l'élément essentiel de la narrativité s'est de plus en plus imposé au sein des disciplines narratologiques au cours des années. Cet accord se base principalement sur l'interprétation de la *mimèsis* proposée par Gérard Genette dans son célèbre essai « Frontières du récit ». Selon Genette, *mimèsis* et *diègèsis* représentent deux manières différentes de définir la narrativité :

Le seul mode que connaisse la littérature en tant que représentation est le récit, équivalent verbal d'événements non verbaux et aussi [...] d'événements verbaux, sauf à s'effacer dans ce dernier cas devant une citation directe où s'abolit toute fonction représentative [...]. La représentation littéraire, la *mimèsis* des anciens, ce n'est donc pas le récit plus les « discours » : c'est le récit, et seulement le récit. Platon opposait *mimèsis* à *diègèsis* comme une imitation parfaite à une imitation imparfaite ; mais l'imitation parfaite n'est plus une imitation, c'est la chose même, et finalement la seule imitation, c'est l'imparfaite. *Mimèsis*, c'est *diègèsis*¹¹.

- 7 Selon cette conception, la ligne qui sépare la *mimèsis* de la *diègèsis* s'estompe une fois reconnue la capacité de la littérature à donner un « équivalent verbal » à des « événements non verbaux », autrement dit, une fois reconnue sa capacité de mettre sous forme de récit le contenu d'une *expérience*, qu'elle soit réellement vécue ou non¹².
- 8 Cette faculté « représentative » ou « mimétique » des êtres humains coïncide, selon la tradition aristotélicienne de la narratologie, avec l'aptitude à instaurer des liens de causalité ou logiques entre les événements représentés, dans le but de former un « tout » organisé. La *mimèsis* nécessite donc, comme complément essentiel pour être correctement formulée, du *muthos*, c'est à dire de l'« agencement des faits en système », comme cela a été décrit par Aristote au chapitre VI de la *Poétique*. C'est l'opinion, par exemple, de Seymour Chatman : « Depuis Aristote, les événements dans les récits sont radicalement corrélés, enchaînés, entrelacés¹³ ». La même vision du récit formant un « tout organisé » se retrouve également chez Paul Ricoeur¹⁴ et chez Meir Sternberg, qui préfère surtout souligner la solidité du modèle aristotélicien :

Que ce soit le comique ou le tragique, que ce soit le changement (*metabasis*) dans le monde représenté « du bonheur au malheur » ou le contraire, l'ensemble consistera en une séquence « nécessaire ou probable » comprise entre des pôles bien définis de la fortune humaine. En résulte l'enchaînement chrono-logique le plus fort possible¹⁵

- 9 À partir de la fin des années 1970, les narratologues ont analysé les aspects « pragmatiques » du modèle aristotélicien, à savoir la capacité du couple *mimèsis/muthos* à poursuivre certains « buts », comme par exemple la capacité de créer des

« effets » chez le lecteur. C'est ainsi que l'étude des notions de *mimèsis* et de *muthos* s'est accompagnée progressivement de l'analyse d'une troisième notion fondamentale du modèle aristotélicien, la *catharsis*. Comme à propos de la *mimèsis* et du *muthos*, les narratologues partagent la même vision à l'égard de cette notion. On se souviendra de la définition d'Aristote énoncée toujours au chapitre VI de la *Poétique* :

La tragédie est la représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements d'espèces variées, utilisés séparément selon les parties de l'œuvre ; la représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration ; et, en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotions¹⁶.

- 10 Dans l'édition de la *Poétique* dirigée par Jean Lallot et Roselyne Dupont-Roc, la *catharsis* est associée au plaisir mimétique, fondé sur la « reconnaissance des formes » et lié à l'art de « composer des intrigues » :

Si donc la tragédie peut « épurer » les émotions qu'elle éveille chez le spectateur et ainsi lui donner du plaisir et non de la peine, c'est en tant qu'elle offre à son regard des objets eux-mêmes épurés [...]. La *katharsis* tragique est le résultat d'un processus analogue : mis en présence d'une histoire (*muthos*) où il reconnaît les formes, savamment élaborées par le poète, qui définissent l'essence du pitoyable et de l'effrayant, le spectateur éprouve lui-même la pitié et la frayeur, mais sous une forme quintessenciée, et l'émotion épurée qui le saisit alors et que nous qualifierons d'esthétique s'accompagne de plaisir¹⁷.

- 11 Le plaisir lié à la reconnaissance des formes, ou à la reconnaissance de « ce qui est déjà connu » par le lecteur, est identifié par les narratologues comme étant à la base du « plaisir du texte¹⁸ ». Le récit devient ainsi la meilleure façon de transmettre un message caractérisé par sa haute valeur anthropologique et sociale. L'enchaînement des faits en système permet la transmission d'un ensemble de normes éthiques qui sont apprises par le lecteur grâce à son identification avec les héros de la narration. La *catharsis* serait donc interprétée dans ce contexte comme étant la réaction émotionnelle la plus remarquable d'un partage d'idées qui aurait lieu entre l'auteur et le lecteur. C'est en tout cas l'opinion de Hans Robert Jauss :

Catharsis désigne un troisième aspect de l'expérience esthétique fondamentale : dans et par la perception de l'œuvre d'art, l'homme peut être dégagé des liens qui l'enchaînent aux intérêts de la vie pratique et disposé par l'identification esthétique à assumer des normes de comportement social [...]. La jouissance cathartique joue alors — pour citer Freud — le rôle d'appât et peut induire le lecteur ou le spectateur à assumer beaucoup plus facilement des normes de comportement et à se solidariser davantage avec un héros, dans ses exploits comme dans ses souffrances¹⁹.

- 12 Plus récemment, Martha Nussbaum a voulu souligner l'importance de la *catharsis* en tant que mécanisme favorisant la cohésion sociale, permettant à des collectivités très différentes d'établir un réseau d'échanges fondé sur la solidarité et sur l'empathie. Selon la chercheuse américaine, le terme *catharsis* désignerait le point culminant d'un processus de « clarification » des idées et des émotions, propre à toute « personne bonne » :

Katharsis ne signifie pas : « clarification intellectuelle » mais seulement : « clarification » [...]. La pitié et la peur sont elles-mêmes des éléments pertinents d'une perception pratique de notre situation. Aristote diffère de Platon, non seulement en ce qui touche les mécanismes de clarification, mais aussi en ce qu'est la clarification, dans la « personne bonne »²⁰.

- 13 Pour résumer, la *mimèsis*, le *muthos* et la *catharsis* sont trois notions fondamentales du modèle aristotélicien de la narrativité. Elles sont toutes les trois des notions étroitement interconnectées, tant sur un plan idéologique que sur un plan fonctionnel. Le rapport d'échange qui s'instaure entre ces trois composantes de la narrativité est fondé sur le rôle joué par le dispositif de la *reconnaissance* au sein de l'acte de lecture.

Le modèle nietzschéen de la narrativité fondé sur l'approche *extatique* de l'acte de lecture

- 14 On a vu dans la partie précédente combien le modèle aristotélicien a pu influencer l'histoire de la narratologie avec sa capacité à déterminer une vision uniforme de la narrativité. Dans cette seconde partie, nous nous interrogerons sur la possibilité de fixer un cadre épistémologique alternatif au modèle aristotélicien, fondé sur une relecture de la *Naissance de la Tragédie* de Nietzsche. Quelles sont les caractéristiques principales du modèle nietzschéen de la narrativité ?
- 15 Il est, en premier lieu, *différent* : il propose une conception alternative de la narrativité fondée sur d'autres principes. En deuxième lieu, le modèle nietzschéen est *plus complet* que celui de la *Poétique* d'Aristote : il inclut le modèle aristotélicien de la narrativité en tant qu'une de ses formes dérivées. Concernant le premier aspect, la conception de Nietzsche diffère sensiblement de celle d'Aristote : selon le philosophe allemand, la tragédie n'est pas une « représentation d'événements » mais plutôt une sorte de *vision*. Bien qu'elle ne soit pas totalement exclue du modèle nietzschéen, la *mimèsis* aristotélicienne perd la position centrale qu'elle occupait dans la *Poétique*. Nietzsche décrit la « représentation » aristotélicienne comme étant transfigurée par l'élément dionysiaque, ce dernier principe s'avérant être la vraie « matrice » du spectacle. C'est ainsi que la *mimèsis* aristotélicienne arrive à assumer, dans le modèle nietzschéen, le caractère d'une pure *semblance*.
- 16 La « représentation des événements » est donc, selon Nietzsche, transfigurée par la *négativité* qui soutient toute expression artistique. On pourrait, en allant dans cette direction, suivre la suggestion de Wolfgang Iser et proposer de remplacer le terme *mimèsis* par le terme allemand *Darstellung*, souvent utilisé par Nietzsche dans la *Naissance de la tragédie* pour définir la « présentation » scénique :
- Pour cette raison, je suis tenté de remplacer le terme anglais *représentation* par le terme allemand *Darstellung*, qui est plus neutre et qui n'inclut pas toutes les connotations mimétiques du premier [...]. La représentation est donc à la fois performance et apparence. Il évoque une image de l'insaisissable, mais étant un semblant, il lui refuse aussi le statut d'une copie de la réalité²¹.
- 17 La représentation, ou plutôt la *présentation* des événements entendue comme *Darstellung*, ne serait autre qu'une voie d'accès fournie au spectateur, afin de lui permettre de faire l'expérience du dionysiaque pendant la durée du spectacle. Le principe « apollinien », autrement défini par Nietzsche comme une « belle apparence », serait donc une sorte d'*illusion* capable de « voiler continuellement » le principe dionysiaque : « et du coup l'illusion apollinienne se montre pour ce qu'elle est, une manière de voiler continuellement, pendant toute la durée de la tragédie, l'effet proprement dionysiaque²² ».

- 18 Dans ce contexte, l'*opsis* (le spectacle) et le *melos* (la mélodie) acquièrent de plus en plus d'importance, jusqu'à arriver à constituer les éléments principaux de la tragédie, en opposition avec la logique du *muthos* aristotélicien, qui se limite à jouer dans la *Naissance de la Tragédie* un rôle d'importance secondaire. Nietzsche dans les notes de préparation à la *Naissance de la Tragédie* souligne à plusieurs reprises cet aspect, notamment dans cette annotation de l'hiver 1870 : « Contre Aristote qui ne compte l'*ὄψις* et le *μέλος* que parmi les *ἡδύσματα* [les agréables ornements] de la tragédie : et qui cautionne déjà le drame à lire²³ ». Comme indiqué plus haut, le véritable « effet » prévu par la tragédie consisterait pour le spectateur à faire l'expérience *extatique* du dionysiaque. Cette sensation est décrite par Nietzsche comme étant le résultat de la combinaison de deux effets psychologiques différents : le spectateur serait censé éprouver des sensations contrastées comme une « prodigieuse horreur » d'une part et une « excitation fiévreuse » d'autre part. L'expérience du dionysiaque s'affirme donc en premier lieu comme un phénomène purement *ambivalent*. En outre, Nietzsche décrit l'expérience du dionysiaque comme une sorte de « perte de subjectivité », ou pour mieux dire, comme une mise en discussion de la subjectivité tant de l'artiste que du spectateur du drame. Selon le jeune Nietzsche, « dans le procès dionysiaque, l'artiste s'est démis de sa subjectivité [...]. Le "je" du poète lyrique retentit donc depuis l'abîme de l'être ; sa « subjectivité » au sens de l'esthétique moderne, est pure chimère²⁴ ».
- 19 Compte tenu de ce qui précède, nous voudrions avancer l'hypothèse selon laquelle l'effet dionysiaque de la tragédie décrit par Nietzsche peut être considéré comme une sorte de disposition mélancolique éprouvée par le lecteur au cours de l'acte de lecture. La « bile noire » a été interprétée depuis l'Antiquité comme un état dépressif de nature *ambivalente*²⁵. Selon Klibansky, Panofsky et Saxl, le mélancolique fait face à deux états d'esprit opposés, qu'ils définissent métaphoriquement comme deux « abîmes » :
- Même le mélancolique talentueux s'avançait sur un sentier étroit entre deux abîmes ; il était très clairement spécifié que s'il ne faisait pas attention, il pouvait facilement tomber dans la mélancolie malade, être l'objet d'une dépression accablante (*ἀθυμία ἰσχυραί*) et souffrir de crises d'épouvante ou, à défaut, de témérité effrénée²⁶.
- 20 En outre, selon Freud, la mélancolie représente une des réactions principales faisant suite au choc causé par la perte de l'objet aimé. Le mélancolique ferait ainsi l'expérience d'une sorte de « perte de soi » :
- L'ombre de l'objet est ainsi tombée sur le moi, qui a pu être alors jugé par une instance spéciale, comme un objet, l'objet abandonné. La perte de l'objet s'est muée de la sorte en une perte du moi, et le conflit entre le moi et l'être aimé s'est changé en rupture entre la critique de moi et le moi modifié par l'identification²⁷.
- 21 La ressemblance avec l'état dionysiaque décrit par Nietzsche est frappante. Le rapprochement entre les deux dispositions n'est pas arbitraire : Nietzsche lui-même consacre quelques textes à la mélancolie dans sa jeunesse, dont un petit poème intitulé *À la Mélancolie*²⁸. Mais même à l'intérieur de *La Naissance de la Tragédie*, nous pouvons trouver plusieurs renvois à la mélancolie, toujours pour la mettre en relation avec la nature profonde du principe dionysiaque : « Au milieu de ce déferlement de vie, se tient la tragédie, écoutant dans une sublime extase le chant lointain et mélancolique — celui qui raconte les Mères de l'être et dit leurs noms : illusion, volonté, douleur...²⁹ ».
- 22 Nous sommes de l'opinion qu'il faudrait considérer la mélancolie décrite par Nietzsche comme un état psychologique extrêmement positif, car la sensation de la « perte du soi »,

accompagnée par l'alternance entre douleur profonde et plaisir intense, pourrait faire surgir une forme de connaissance respectueuse de l'altérité, la *connaissance tragique*. Loin de toute espèce d'épuration, cette forme de connaissance surgirait une fois reconnues les limites du *muthos* aristotélicien et sa tendance à tout englober, qui supprime ainsi la *négativité* qui traverse le texte littéraire. À ce propos, Nietzsche affirme au sujet du spectateur : « transi d'effroi, il découvre qu'à cette limite la logique s'enroule sur elle-même et finit par se mordre la queue — alors surgit une nouvelle forme de connaissance, la *connaissance tragique*³⁰ ».

- 23 Pour conclure sur le modèle nietzschéen de la narrativité, nous voudrions montrer que ce modèle n'est pas seulement différent, mais également plus vaste que celui d'Aristote. Comme cela a été montré par différents auteurs³¹, Nietzsche, en s'opposant à Euripide et à Socrate, critique également le modèle aristotélicien de la *Poétique*. Plus particulièrement, Nietzsche critique deux aspects des tragédies euripidiennes, qui ont été élaborées selon les principes du modèle aristotélicien de la *Poétique*. En premier lieu, il accuse Euripide d'avoir introduit pour la première fois, et contrairement à Eschyle et Sophocle, des relations logiques et causales fortes entre les événements du drame³². Le deuxième aspect que Nietzsche conteste à Euripide, et avec lui au modèle aristotélicien, est l'*artificialité* de ses drames. Euripide serait responsable, selon Nietzsche, d'avoir introduit une caractérisation excessive des émotions scéniques³³. C'est donc dans le cadre de la critique plus générale de l'artificialité euripidienne qu'il faudrait insérer la critique nietzschéenne de la *catharsis* d'Aristote, qui est considérée par le penseur allemand, influencé par les théories de Jacob Bernays, comme une sorte de réaction hystérique injustifiée, totalement étrangère à la nature dionysiaque de la tragédie attique³⁴. Les drames d'Euripide, élaborés à l'instar du modèle aristotélicien de la *Poétique*, représentent donc, selon Nietzsche, des formes dérivées et corrompues des tragédies originaires qui sont centrées, au contraire, autour de l'expérience *extatique* du dionysiaque vécue par les spectateurs.

La *catharsis* d'Aristote entendue comme une forme de « mélancolie artificielle »

- 24 Après avoir analysé les caractéristiques principales des deux modèles, nous avons maintenant à disposition tous les éléments nécessaires qui nous permettront d'analyser les affinités et les différences entre les deux « effets » de la tragédie : la *catharsis* pour le modèle d'Aristote et la *mélancolie* pour celui de Nietzsche. Cette analyse prendra appui sur l'interprétation de la *catharsis* qui a été proposée par William Marx dans son ouvrage *Le Tombeau d'Œdipe*. Nous souhaitons approfondir le discours commencé par William Marx en essayant si possible de le compléter, en le rattachant à la vision nietzschéenne de la tragédie comme on vient de l'observer.
- 25 À travers une comparaison entre les textes aristotéliciens de la *Poétique* et de la *Politique* d'une part et le *Problème XXX* du Pseudo-Aristote d'autre part, William Marx affirme que la *catharsis* ne serait autre qu'une action de rééquilibrage des humeurs qui concerne notamment le réchauffement et le refroidissement de la bile noire, une des quatre humeurs du corps selon la classification classique d'Hippocrate. La bile noire, comme on le sait, est la traduction littérale de la mélancolie. Tout d'abord, selon cette interprétation, la pitié que le spectateur éprouverait envers les protagonistes de la tragédie lui causerait un réchauffement de la bile noire. L'évolution de l'intrigue mènerait

le spectateur à éprouver une sensation de terreur accompagnée par un refroidissement de la bile noire. Par conséquent, cette succession de la pitié et de la terreur dans cet ordre produirait un rééquilibrage des humeurs qui est l'objet de la *catharsis*. C'est ainsi que William Marx affirme en conclusion :

Tous les éléments sont à présent réunis pour définir avec précision ce qu'est selon la *Poétique* la *catharsis* tragique. Il ne s'agit, ni plus ni moins, que d'une action d'équilibrage du mélange humoral : la pitié provoquée par la tragédie accumule la chaleur dans le mélange de bile noire ; la terreur, en retour, soulage cet excès de chaleur³⁵.

- 26 Mélancolie et *catharsis* seraient donc provoquées par le même phénomène de réchauffement et de refroidissement de la bile noire. Elles sont donc intimement interconnectées. Quelles sont les différences qui séparent ces deux sensations ?
- 27 Notre hypothèse, qui prend appui sur la vision nietzschéenne de la tragédie, consiste à interpréter la *catharsis* comme une forme de mélancolie produite « artificiellement » par la « chrono-logique » du *muthos*. Le plaisir qu'elle suscite, l'épuration des sensations, dépend de la volonté de la part de l'auteur et du lecteur de se complaire artificiellement dans un système de normes dont ils *reconnaissent* l'exemplarité. La logique du *muthos* servirait à l'auteur pour véhiculer une vision du monde fondée sur le respect des normes sociales et sur la légitimation d'un code de comportement éthique que le spectateur et l'auteur reconnaissent comme familier. La *catharsis* serait donc une forme de « mélancolie artificielle », fondée sur la volonté, tant de la part l'auteur que du spectateur, de partager une vision conformiste de la réalité sociale dans laquelle ils sont situés.
- 28 Au contraire la mélancolie représenterait plutôt une forme de *catharsis* « naturelle », loin de toute forme d'épuration, qui soulignerait l'intention commune du lecteur et de l'auteur de mettre en discussion tant les acquis de la tradition que leur propre subjectivité. Grâce à la mélancolie, le lecteur peut s'ouvrir à la compréhension d'une vision alternative de la réalité, et accéder ainsi à l'« indicible » contenu dans l'expérience littéraire. L'auteur et le lecteur se rendent compte de la distance culturelle, sociale et temporelle qui les sépare, mais loin de vouloir la supprimer, ils apprennent à l'accepter comme naturellement inscrite dans l'expérience esthétique. Ils se rendent compte ensemble des limites de la logique du *muthos* et, ensemble, parviennent à une forme de connaissance plus profonde que la reconnaissance aristotélicienne, la *connaissance tragique*.
- 29 Nous voudrions signaler qu'une réflexion sur les conséquences idéologiques et éthiques d'une telle conception des deux effets pourrait mener à des résultats qui démentissent l'opinion courante, qui fait de la *catharsis* un des éléments essentiels de l'agir démocratique³⁶. Il serait à ce propos intéressant, comme cela a été souligné notamment par Gisèle Sapiro³⁷, de soumettre à des recherches empiriques certaines théories qui conçoivent, contrairement à nos hypothèses, la *catharsis* engendrée par les narrations comme une des composantes fondamentales du vivre-ensemble. Dans ce contexte, l'analyse de la mélancolie entendue comme élément de rupture, favorisant la transgression des normes sociales, pourrait nous offrir une vision articulée des dynamiques qui mènent à la formation et à la dissolution de ce que Stanley Fish appelle les « communautés interprétatives³⁸ ». Pour notre part, nous sommes de l'avis que la recherche éditoriale ou auctoriale de la *catharsis* « artificielle » représente un des outils de propagande utilisés par les régimes répressifs afin de formater les opinions et les sensibilités. Selon ce raisonnement, la production des narrations visant à susciter la

mélancolie « naturelle » chez les lecteurs constituerait, en revanche, une des formes de contestation les plus efficaces contre les systèmes de contrôle social restrictifs et autoritaires.

- 30 Pour résumer, mélancolie et *catharsis* sont donc intimement entrelacées. La *catharsis* « aristotélicienne » représente une forme de mélancolie artificielle, tandis que la mélancolie « nietzschéenne » n'est autre qu'une forme particulière de *catharsis* naturelle.

Conclusion : la *catharsis* naturelle d'Imre Kertész

- 31 En guise de conclusion, nous souhaitons exposer un cas particulier d'emploi du terme *catharsis* selon la vision nietzschéenne de la narrativité, à savoir en tant que forme de *catharsis* naturelle. Je me réfère au célèbre discours qu'Imre Kertész a prononcé à l'occasion de la remise du prix Nobel de littérature et qui a été publié en français en 2010 dans le recueil d'essais intitulé *L'Holocauste comme culture*³⁹. À cette occasion, Kertész invoque une *catharsis* universelle, qui serait capable de réconcilier les êtres humains après que le désastre de la Seconde Guerre mondiale les a séparés. Cette réconciliation serait enfantée, comme par miracle, par ce que l'auteur hongrois définit comme « une réalité irréparable » :

Si l'Holocauste a créé une culture — ce qui est incontestablement le cas —, le but de celle-ci peut être seulement que la réalité irréparable enfante spirituellement la réparation, c'est-à-dire la *catharsis*. Ce désir a inspiré tout ce que j'ai jamais réalisé⁴⁰.

- 32 Nous pourrions désormais interpréter le discours de Kertész comme une invitation à découvrir le pouvoir bénéfique de la mélancolie, entendue comme une sorte de *catharsis* naturelle capable de réconcilier l'homme avec son prochain. Telle serait en tout cas la leçon qu'on tirerait à se laisser subjugué par le charme de Dionysos :

Sous le charme de Dionysos, non seulement le lien d'homme à homme vient à se renouer, mais la nature aliénée — célèbre de nouveau sa réconciliation avec son fils perdu, l'homme [...]. Maintenant, dans cet évangile de l'harmonie universelle, non seulement chacun se sent uni, réconcilié, confondu avec son prochain, mais il fait un avec tous⁴¹.

NOTES

1. F. Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007, p. 23.

2. « *Since Aristotle, poetics and more recently, semioticians, linguists, and narratologists have debated many basic features of narrative first identified in the Poetics* », R. Baroni, introduction à R. Baroni, F. Revaz (dir.), *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*, Columbus, The Ohio State University Press, 2016, p. 2 (ma traduction).

3. « *We find the common assumption that narrative is an "imitation" or "representation" of actions (mimesis praxeos); That this "representation" aims to elicit emotions, such as fear and hope; And that "well-formed" stories are organized as a "whole", meaning that they possess a beginning, a middle, and an end. These three aspects of narrative are related to temporality, since actions are unfolded in time, fear and*

hope to the attention of the audience towards an uncertain resolution, and the unity of representation is assured by the cataphoric function of the beginning and the anaphoric function of the ending ». *Ibid.*

4. Je me réfère notamment aux écrits de S. Lanser et R. Warhol. Pour avoir une idée plus précise du courant « féministe » de la narratologie, voir S. Lanser, R. Warhol (ed.), *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions*, Columbus, The Ohio State University Press, 2015.

5. C. Baudelaire, *Fusées*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1973-1976, p. 657-658.

6. W. Marx, *Le Tombeau D'Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.

7. « Un récit est une représentation d'un événement ou d'une suite d'événements », G. Genette, « Frontières du récit », dans *Communications*, n° 8, 1966. p. 152.

8. « Narrative [...] may be defined as the representation of real or fictive events and situations in a time sequence », G. Prince, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, Mouton, 1982. p. 1.

9. « Simply put, narrative is the representation of an event or a series of events », P. Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 12.

10. Bien qu'il n'y ait pas actuellement de consensus sur ces deux notions, les narratologues inscrivent toutes les deux à l'intérieur du phénomène plus vaste de la narrativité : désormais on ne parle que de « mimesis narrative » et de « diégèse narrative ». Pour approfondir voir notamment A. Nünning, R. Sommer, « Diegetic and Mimetic Narrativity: Some further Steps towards a Transgeneric Narratology of Drama », dans J. Pier, J. A. Garcia Landa (dir.), *Theorising Narrativity*, Berlin, De Gruyter, 2008.

11. G. Genette, « Frontières du récit », art. cité, p. 155-156.

12. La conception de la littérature entendue comme une véritable « expérience » s'est de plus en plus imposée au sein de la narratologie. Pour approfondir voir notamment M. Fludernik, *Towards a "Natural" Narratology*, Londres, Routledge, 1996, et M. Caracciolo *The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach*, Berlin, De Gruyter, 2014.

13. « Since Aristotle, that events in narratives are radically correlative, enchainning, entailing » S. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Narrative and Film*, Cornell University Press, Ithaca, 1978.

14. Selon Ricœur le *muthos* est « le travail de la *mimèsis*, c'est-à-dire l'acte de composer, de rassembler et d'organiser les péripéties en une action unique et complete » (« *the working of mimesis, that is, the act of composing, bringing together, and arranging the incidents into a unique and complete action* »), P. Ricœur, « Mimesis and Representation » dans M. Valdés (ed.), *Ricœur Reader: Reflection and Imagination*, Toronto, University of Toronto Press, 1991, p. 138.

15. « Whether comic or tragic, whether moving the process of change (*metabasis*) within the represented world "from happiness to unhappiness" or the reverse, the whole will then cohere as a "necessary or probable" sequence between well-defined poles of human fortune. The strongest possible chrono-logical enchainment results ». M. Sternberg, « Telling in time (II): Chronology, Teleology, Narrativity », *Poetics Today*, vol. 13, n° 3, 1992, p. 475.

16. Aristote, *Poétique*, R. Dupont-Roc et J. Lallot (dir.), Paris, Édition du Seuil, 2011, 49b p. 24-25.

17. R. Dupont-Roc et J. Lallot notes à Aristote, *Poétique*, *op. cit.* p. 190.

18. Voir notamment R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

19. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. C. Maillard, Paris, Gallimard, 1978, p. 163.

20. M. Nussbaum, *La Fragilité du bien : Fortune et éthique dans la tragédie et la philosophie grecques*, trad. G. Colonna d'Istria et R. Frapet, Paris, éd. de L'Éclat, 2016, p. 485-486.

21. « For this reason I am tempted to replace the English term representation with the German *Darstellung*, which is more neutral does not necessarily drag all the mimetic connotation in its wake [...] representation is therefore both performance and semblance. It conjures up an image of the unseeable, but being a semblance, it also denies it the status of a copy of reality ». W. Iser, *Prospecting, From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1989, p. 236-243.

22. F. Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, dans *Œuvres complètes de Friedrich Nietzsche*, Vol. I, *La Naissance de la Tragédie ou : hellénité et pessimisme et Fragments posthumes (Automne 1869 - Printemps*

1872), textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari, trad. M. Haar, P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, Paris, Éditions Gallimard, 1977, p. 141-142.

23. *Ibid.*, p. 213.

24. *Ibid.*, p. 58.

25. On se souviendra notamment des descriptions du Pseudo-Aristote du *Problème XXX*, du *De Vita* de Marsile Ficin, ou de la somme *Anatomie de la Mélancolie* de Robert Burton.

26. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturne et la Mélancolie*, trad. F. Durand-Bogaert et L. Évrard, Paris, Gallimard, 1989, p. 79.

27. S. Freud, *Deuil et mélancolie*, trad. A. Weill, Paris, éd. Payot & Rivages, 2010, p. 56.

28. Voir F. Nietzsche, *Poésies Complètes*, traduites et présentées par Georges Ribemont-Dessaignes, Paris, Plasma, 1982, p. 29-31.

29. *La Naissance de la tragédie*, ouvr. cité, p. 134.

30. *Ibid.*, p. 108.

31. À ce propos voir notamment G. Ugolini, « Nietzsche. La tragedia senza la Poetica », dans D. Lanza (dir.), *La Poetica di Aristotele e la sua storia*, Pise, éd. ETS, 2003.

32. « La tendance apollinienne s'est momifiée en schématisation logique. [...] Or une fois introduit dans la tragédie, cet élément optimiste ne pouvait qu'en pousser, nécessairement, à l'autodestruction », F. Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, ouvr. cit., p. 102.

33. « Ces moyens, ce sont de froides et paradoxales pensées — à la place de la contemplation apollinienne — et une exacerbation des affects — à la place de l'extase dionysiaque —, pensées et affects imités sans doute avec le plus parfait réalisme, mais nullement plongés dans l'éther même de l'art », *Ibid.*, p. 94.

34. « Jamais encore, depuis Aristote, on n'a donné une explication de l'effet tragique qui permit de le rapporter à l'existence des auditeurs : tantôt c'est la terreur et la pitié qui, à travers les plus graves péripéties, doivent parvenir à une décharge capable de les soulager ; tantôt nous devons nous sentir exaltés et grandis par la victoire de nobles et grands principes, ou par un sacrifice héroïque conforme à quelque conception morale du monde », *Ibid.*, p. 144.

35. W. Marx, *Le Tombeau D'Édipe*, ouvr. cit., p. 105.

36. Nous nous référons notamment aux théories du *care* et plus précisément à l'œuvre critique de Martha Nussbaum.

37. G. Sapiro, *La Sociologie de la littérature*, Paris, Éditions La Découverte, 2014, p. 106.

38. Voir S. Fish, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.

39. L'œuvre de Nietzsche, et en particulier *la Naissance de la Tragédie* dont il a été le traducteur en hongrois, a exercé une grande influence sur la pensée de Kertész. Pour approfondir le rapport entre ces deux figures, je renvoie à la lecture de G. Métayer, « Style, mémoire, destin : Kertész et Nietzsche », dans *Lignes*, n° 53, 2017.

40. I. Kertész, *L'Holocauste comme culture*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 264.

41. *La Naissance de la tragédie*, ouvr. cité, p. 45.

RÉSUMÉS

L'article met en question le modèle aristotélicien de la *Poétique* et réévalue le modèle nietzschéen de la narrativité, en soulignant l'importance de la notion de mélancolie pour les études

narratologiques. Après avoir rappelé les différentes lectures de la *catharsis* proposées par les narratologues au cours de l'histoire, puis avoir décrit le modèle nietzschéen de la narrativité, il analyse les affinités et les divergences qui existent entre la mélancolie et la *catharsis*. Il propose une interprétation renouvelée de la *catharsis* aristotélicienne conçue comme "mélancolie artificielle" et en pointe les implications idéologiques. *A contrario*, il illustre la vision nietzschéenne de l'expérience esthétique en prenant comme exemple la conception de la *catharsis* d'Imre Kertész.

The article questions the Aristotelian model of *Poetics* and reassesses the Nietzschean model of narrativity, emphasizing the importance of the notion of melancholy for narratological studies. After recalling the different readings of *catharsis* proposed by narratologists throughout history, and then describing the Nietzschean model of narrativity, he analyses the affinities and divergences that exist between melancholy and *catharsis*. On the other hand, it proposes a renewed interpretation of the Aristotelian *catharsis* conceived as "artificial melancholy" and points out its ideological implications.

AUTEUR

ANTONINO SORCI

Antonino Sorci est doctorant en littérature générale et comparée à l'université Sorbonne Nouvelle — Paris 3, où il enseigne la théorie littéraire. Diplômé d'un Master 2 à l'EHESS, il est également membre du Centre Marc Bloch de Berlin. Il a notamment exposé les traits de sa vision de la « narratologie nietzschéenne » dans un article intitulé « Anthropologie littéraire et narratologie "nietzschéenne" dans l'œuvre de Wolfgang Iser » paru dans le numéro 18 de la revue *Enthymema*.