

## ENCHANTEMENT ET PLAISIR POÉTIQUES CHEZ HOMÈRE

Catherine Collobert  
Université d'Ottawa

**Resumo:** Homero e a maioria dos poetas reconhecem que a poesia visa ao prazer. Na *Odisséia*, Homero representa poetas cuja arte consiste em alçar o prazer em seu auditório. O prazer constitui, além disso, uma demanda do auditório. Todavia, para que o prazer aconteça o poeta deve produzir o encantamento definido como uma captura para a narrativa e um desapego da realidade. O encantamento só é possível nesse sentido se a narração estabelece uma distância entre a vida real do auditório e as personagens da narrativa.

Homero é consciente da necessidade de tal distância como condição do encantamento e, por conseguinte, do prazer, como o mostra o exame da experiência de Ulisses no palácio de Alcinoos quando ele escuta o canto de Demódoco e a de Penélope ao escutar o canto de Fêmio. Demódoco e Fêmio fracassam em produzir o prazer por conta do envolvimento emocional de Ulisses e de Penélope na narrativa, quer dizer, por conta da ausência de distinção entre personagens reais e personagens da narrativa.

**Palavras-chave:** prazer, encantamento, emoções, Homero, Odisseia.

**Sommaire:** Homère et la majorité des poètes reconnaissent que la poésie vise le plaisir. Dans l'*Odyssée*, Homère campe des poètes dont l'art consiste à soulever le plaisir chez leur auditoire. Le plaisir constitue en outre une demande de l'auditoire. Cependant, pour que le plaisir advienne le poète doit produire l'enchantement défini comme une captation au récit et une déprise de la réalité. L'enchantement n'est en ce sens possible que si la narration établit une distance entre la vie réelle de l'auditoire et les personnages du récit.

Homère est conscient de la nécessité d'une telle distance comme condition de l'enchantement et, par conséquent, du plaisir, comme le montre l'examen de l'expérience d'Ulysse dans le palais d'Alcinoos lorsqu'il écoute le chant de Démodokos et celle de Pénélope écoutant le chant de Phémios. Démodokos et Phémios échouent à produire le plaisir du fait de l'implication émotionnelle d'Ulysse et de Pénélope dans le récit, c'est-à-dire du fait de l'absence de distinction entre personnages réels et personnages du récit.

**Mots-Clefs:** plaisir, enchantement, émotions, Homère, Odyssée.

Les poètes en Grèce ancienne reconnaissent dans leur ensemble que la poésie a pour fin le plaisir. Selon Hésiode, Zeus a créé la poésie d'abord pour son plaisir (*Théog.*, 37-51), ensuite pour permettre aux mortels « l'oubli des maux et une trêve aux soucis » (55). Pour Homère, les poètes ont pour intention le plaisir de l'auditoire, répondant ainsi aux attentes de

ce dernier. Cependant, la réponse à cette attente exige du poète qu'il produise chez l'auditoire un effet de distance entre la vie réelle et celle des personnages du récit.

Je défendrai la thèse que l'enchantement, comme forme d'expérience esthétique, suppose une distance, qui est la condition nécessaire du plaisir. J'examinerai dans un premier temps, la relation conditionnelle entre plaisir et enchantement, et dans un second temps, l'échec — et non la réussite, comme cela est généralement affirmé —, de Démodokos et Phémios à produire le plaisir chez Ulysse et Pénélope. Je montrerai que cet échec, qui exprime l'impossibilité d'une expérience esthétique de leur part, est le résultat d'une forme d'engagement dans le récit qui produit une confusion entre individu réel et personnage. Nous verrons ainsi comment Homère tisse le lien entre distance personnelle et expérience esthétique. L'enjeu est ici de montrer que se dégage dans l'*Odyssee* sinon une conception du moins la vision approchante d'une expérience esthétique.

## I. Plaisir et enchantement

Le plaisir du chant est autant humain que divin : Phémios se propose de raconter une histoire qui plaise aux Prétendants et à Télémaque (*Od.*, 1, 347) à l'instar des dieux qui par leur chant visent le plaisir de Pénélope (24, 197). Cependant, les hommes doivent aussi avec leurs chants plaire aux dieux (*Il.*, 1, 474, *Ap. Hymns*, 188 ss.). Le poète chante ainsi pour les dieux et les hommes (*Od.*, 22, 346). Mais le plaisir n'est pas le seul effet du chant, il produit aussi l'enchantement. Nous allons voir que la poésie peut viser le plaisir du fait de son pouvoir enchanteur<sup>1</sup> ; en d'autres termes du fait que le plaisir résulte de l'enchantement<sup>2</sup>.

### 1.1. L'enchantement : captation et déprise

La réponse de l'auditoire au chant épique se caractérise par une captation ; l'auditoire est absorbé dans le chant au point de ne pouvoir s'en abstraire (*Od.*, 17, 520-21). L'avidité de l'auditoire à écouter l'aède (μεμῶασιν ἀκούμεν : 520) se mesure à l'habileté de l'aède à enchanter son auditoire (ἔθελεγε : 521)<sup>3</sup>. Consistant en une captation de l'esprit, l'enchantement implique une perte de capacité (par exemple l'ardeur en *Il.*, 15, 322). C'est en enchantant

---

<sup>1</sup> Ce pouvoir est largement attesté par les poètes. Sur cette question, voyez par exemple R. Harriot, *Poetry and Criticism before Plato* (London: Methuen, 1969), pp. 121-129.

<sup>2</sup> Contra M. Finkelberg, « Enchantment and Other Effects of Poetry in the Homeric *Odyssey* », *Scripta Classica Israelica*, 8-9 (1985-88), pp. 1-10.

<sup>3</sup> P. Laín Entralgo remarque justement la fréquence de « act of enchanting or seducing (*thelgô*) by means of speech, and hence the conception of the word as a means of magical seduction (*thelkêrion*) » (*The Therapy of the Word in Classical Antiquity* [New Haven and London: Yales Univ. Press, 1970], p. 29).

l'esprit (θέλγε νόον) des Grecs que Zeus donne la gloire à Hector (*Il.*, 12, 255, cf. 15, 594). Dans la même veine, le chant des Sirènes enchante au point de faire oublier le retour à ceux qui les écoutent et les condamne à mourir de faim (*Od.*, 12, 39-46). L'enchantement plonge ainsi dans une espèce d'inconscience<sup>4</sup>, opérant une sorte d'engourdissement de l'esprit<sup>5</sup>.

Je définis l'enchantement poétique comme une déprise relative de la réalité et une captation au récit. C'est un ravissement en son sens fort et affaibli : il soustrait l'auditeur à son monde pour le transporter dans un autre monde, celui du récit, et il lui procure un vif plaisir. La déprise se caractérise en termes hésiodiques par « l'oubli des maux » (*Théog.*, 55). Il ne s'agit pas toutefois d'une déprise complète : il y a diminution mais non abolition de l'attention à ce qui se joue ici et maintenant. L'auditoire n'est pas absorbé dans le récit au point d'oublier complètement la réalité. C'est ainsi qu'Alkinoos perçoit le trouble d'Ulysse à deux reprises : il a donc conscience de sa situation d'auditeur. Par contre, le chant divin des Sirènes provoque une déprise totale. Si le degré de captation au présent est inversement proportionnel au degré de captation au récit, dans le cas du chant des Sirènes, le premier est au degré zéro. Cependant, l'enchantement poétique ne requiert pas un tel degré de captation, même s'il soulève le même désir insatiable d'écoute, comme le montrent Eumée et Alkinoos qui souhaitent retenir Ulysse aussi longtemps que possible. Ils souhaitent, en d'autres termes, prolonger leur plaisir (trois jours et trois nuits dans le cas d'Eumée, une nuit dans le cas d'Alkinoos : 17, 514-521, 11, 370).

Notons que le plaisir du chant, chez Homère, n'est pas nécessairement défini négativement comme absence de souffrances. Les Phéaciens et les Olympiens jouissent d'une vie paisible à l'abri des maux et des souffrances et n'en prennent pas moins plaisir au chant du poète. Cependant, dieux et Phéaciens sont sollicités et engagés dans la réalité au même titre que les humains. À cet égard, ils partagent le même désir de se déprendre du présent et, par conséquent, de s'abîmer dans un ailleurs en se laissant captiver par le chant. Le temps du chant est le moment où l'on n'a plus à répondre aux sollicitations du présent, où l'on n'est pas, par conséquent, tendu vers une réponse à donner. Il y a cependant ceci de paradoxal dans le plaisir que provoque le chant épique qu'ayant pour objet les maux et les souffrances, il rappelle aux humains leur fragilité et leur vulnérabilité, c'est-à-dire leur caractère mortel et les

---

<sup>4</sup> Cf. G. B. Walsh, *The Varieties of Enchantment: Early Greek View of the Nature and Function of Poetry* (Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1984), p. 17.

<sup>5</sup> P. Pucci, *Odysseus Polutropos, Intertextual Readings in the Odyssey and in the Iliad* (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1995), p. 194.

revers de fortune auxquels ils sont soumis<sup>6</sup>. C'est de souffrances et de mort dont il sera question, nous annonce Homère aux premiers vers de l'*Illiade*. Puisque l'intention du poète est le plaisir de son auditoire, il s'ensuit que ce dernier prend plaisir à écouter des récits de souffrances et de mort, comme plus tard l'auditoire de la tragédie<sup>7</sup>. Le tableau homérique de la fragilité et de la vulnérabilité humaines soulève, nous allons le voir, une variété d'émotions.

### 1.2. Plaisir et émotions

Lorsque Alkinoos demande à Ulysse de poursuivre son triste récit auquel il prend un plaisir réel, ce n'est pas par sadisme (11, 369, 376). Il exprime autant l'émotion de peine que ce récit a suscité que sa nature. Un récit factuel des souffrances d'autrui ne provoque aucun plaisir, plus exactement, le plaisir n'est pas la réponse appropriée<sup>8</sup>. La peine éprouvée par Alkinoos n'est pas une émotion pénible, puisque d'une part, il désire la poursuite du récit et d'autre part, le récit laisse l'auditoire sans voix. Il s'ensuit premièrement, que cette émotion est liée au plaisir, et deuxièmement, que le plaisir suppose une forme faible d'identification avec le héros, qui rend possible la pitié. La peine, provoquée par le récit des souffrances d'Ulysse, dénote en effet la pitié. Alkinoos souffre avec le héros ses maux immérités, tout en sachant que ses souffrances ne sont pas les siennes, bien qu'elles pourraient l'être, mais d'une manière différente<sup>9</sup>. Ainsi, les Phéaciens savent qu'ils pourraient être à leur tour la proie de la colère de Poséidon et subir des maux du fait de cette colère à l'instar d'Ulysse. L'identification au héros n'implique donc pas une appropriation de ses souffrances, qui, en dernier ressort, restent celles du héros<sup>10</sup>. La pitié d'Alkinoos interrompant le récit de Démodikos à la vue d'Ulysse en larmes ne provoque pas la même réaction. D'un côté, la pitié appelle la poursuite du chant, de l'autre, elle commande son interruption. La pitié dans la vie réelle ne provoque aucun plaisir. Les larmes d'Ulysse constituent un obstacle au plaisir général : le plaisir du chant doit être partagé par tous (8, 543).

Nous pourrions ici rapprocher les larmes d'Ulysse de celles de l'auditoire de la pièce de la *Chute de Milet*. Selon le témoignage d'Hérodote, tout le théâtre se répandit en larmes et

---

<sup>6</sup> C'est en quelque sorte la leçon que donne Ulysse aux Prétendants. Cf. S. Shankman, « Led by the Light of the Maeonian Star: Aristotle on Tragedy and *Odyssey* 17.415-444 », *Classical Antiquity*, 2 (1983), pp.108-116.

<sup>7</sup> Sur ce paradoxe, cf. par exemple M. Heath, « Aristotle and the Pleasures of Tragedy » in *Making Sense of Aristotle Essays in Poetics*, Q. Anderson J. Haarbert (dir.), London: Duckworth, (2001), pp. 7-23.

<sup>8</sup> Cf. S. Feagin, « Pleasure of Tragedy », *American Philosophical Quarterly*, 20 (1983), pp. 95-104. Je reviens sur cette question ultérieurement.

<sup>9</sup> Cf. la définition aristotélicienne de la pitié (*Rhet.* 1385b11-23).

<sup>10</sup> Dans la même veine, cf. D. Konstan, *The Emotion of the Ancient Greek, Studies in Aristotle and Classical Literature* (Toronto: University of Toronto Press, 2006), p. 213.

Collobert, Catherine  
Enchantement et plaisir poétiques chez Homère

la représentation de la pièce fut interdite à jamais (*Enquête*, VI, 21). Phrynichos a échoué à produire le plaisir chez son auditoire, qui est resté collé à la terrible réalité des Milésiens, parce que les Athéniens l'ont considéré comme un malheur national (*oikeia kaka* : VI, 21). L'auditoire échoue à exprimer ou maintenir une distance appropriée à l'égard des souffrances mises en récit de ceux qui lui sont proches. La pitié ressentie par l'auditoire était à ce point extrême que son relâchement ne provoqua que douleur. L'auditoire de la *Chute de Milet* et Ulysse font l'expérience d'une réaction émotionnelle, mais sans le soulagement, qui procure la satisfaction<sup>11</sup>. L'enchantement n'a pas lieu.

Mon propos est ici de montrer que le plaisir esthétique est un processus qui comporte trois phases. La première phase est une réaction émotionnelle, la seconde est la mise à distance de l'émotion, qui est contemporaine du soulagement, c'est-à-dire de la résolution de la tension émotionnelle. Cette mise à distance permet un jugement sur l'action et le personnage, et produit à la fois une satisfaction morale et intellectuelle. Cette dernière phase correspond à la satisfaction du désir de savoir compris comme une connaissance et éventuellement une modification de notre posture éthique<sup>12</sup>. Homère, par la bouche d'Alkinoos, lie très explicitement plaisir et savoir<sup>13</sup>. Le récit d'Ulysse est riche d'enseignements (11, 362-369). Homère présente son héros comme celui qui a vu de nombreuses cités et a appris à connaître l'esprit des hommes (1, 3), de même les Sirènes aux chants enchanteurs connaissent toutes choses, d'où leur promesse à Ulysse (*pleiona eidôs* : 12, 188), comme les Muses que le poète de l'*Illiade* évoque. Le savoir du poète est donc essentiel à la réussite de son chant, c'est-à-dire à son effet : l'enchantement. Le poète nous offre une compréhension du monde pensé comme théâtre de l'action humaine. Le chant épique nous peint comment le héros endure et surmonte ses souffrances et ses maux, comme le rappelle Alkinoos. L'épopée se présente, à bien des égards, comme une expérience et une leçon de vie, dont on retire un enseignement et qui engage de la part de l'auditoire un jugement évaluatif à travers l'émotion qu'il ressent. Le plaisir poétique est donc un plaisir cognitif dans la mesure d'une part où l'émotion est elle-même

---

<sup>11</sup> Je reviens sur les raisons pour lesquelles le soulagement ne s'est pas produit plus bas.

<sup>12</sup> Par posture éthique, j'entends une attitude et un comportement, qui d'une part, s'expriment dans nos réactions émotionnelles, lesquelles sont à la fois le résultat et la conséquence de nos croyances, qui d'autre part, charrient une vision du monde, laquelle dépend notamment de nos expériences, de notre appartenance culturelle, de la morale collective de la société à laquelle nous appartenons et des conditions et circonstances historiques dans lesquelles nous évoluons. Cette posture est donc déterminée par un ensemble de facteurs, mais elle se modifie en fonction des expériences nouvelles, c'est pourquoi le poète peut la modifier au moyen des émotions.

<sup>13</sup> *Contra* C. Segal, pour qui Alkinoos conçoit le chant comme pur « objet esthétique » (« Bards and Audience in Homer » *Singers, Heroes and Gods in the Odyssey*, [Ithaca: Cornell University Press, 2001], p. 130).

cognitive : elle implique un jugement, et d'autre part, où le plaisir est inséparable d'une satisfaction intellectuelle<sup>14</sup>.

La satisfaction intellectuelle et morale dont le plaisir esthétique est constitutif a pour conditions la réalisation de deux buts : le premier est d'orienter, c'est-à-dire aussi de modifier, la posture éthique de l'auditoire, en lui indiquant la réaction émotionnelle appropriée ou souhaitable<sup>15</sup> ; le second est de le faire accéder à cette posture en suscitant une réaction émotionnelle devant la description d'une situation donnée. Le premier but est normatif mais non prescriptif, c'est la dimension normative du récit ; le second fait signe vers la connaissance de soi : c'est la dimension heuristique du récit.

L'orientation éthique produit une satisfaction intellectuelle dans la mesure où elle oblige l'auditoire à réfléchir sur le point de vue présenté par le poète — point de vue que l'auditoire n'avait peut-être pas envisagé — et qui le conduit à modifier ou non son jugement. Mais parce qu'elle suppose une adhésion, cette modification produit en outre une satisfaction morale. Si, par exemple, l'on éprouve d'abord de la colère devant la conduite d'Achille que l'on juge infantile, mais si le poète par différents procédés nous montre que cette conduite est appropriée, notre colère se tourne alors non plus contre Achille mais Agamemnon. Cette redirection de la colère suppose une modification de notre jugement et une adhésion au jugement suggéré par le poète sur la conduite d'Agamemnon. Nous éprouvons une satisfaction morale en corrigeant notre jugement et en émettant un jugement approprié sur cette conduite.

Le poète soulève des émotions qui à la fois orientent et sont le reflet de notre posture éthique. L'orientation suppose de modifier certaines de nos croyances qui entrent dans la formation de l'émotion. La réalisation de ces deux buts est donc possible parce que l'émotion a un effet sur la croyance en ce qu'elle est capable de la modifier. Nous avons affaire, comme le souligne D. Konstan, à un processus dynamique : « a belief enters into the formation of an emotion that in turn contributes to modifying some other belief or, perhaps, intensifying the original one »<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Cf. Aristote, *Rhet.* 1371 b 4-10.

<sup>15</sup> Il est intéressant de noter en passant que le poète dans l'*Odyssée* est investi d'un rôle moral : Égisthe se débarrasse du gênant aède afin que Clytemnestre puisse se laisser séduire (*Od.*, 3, 267-271).

<sup>16</sup> *The Emotions of the Ancient Greece, op. cit.*, p. 37.

Collobert, Catherine  
Enchantement et plaisir poétiques chez Homère

Les émotions principales que le poète privilégie sont la pitié et son corollaire la crainte<sup>17</sup>, la colère et la peine. Le malheur d'un héros peut en effet faire craindre à l'auditoire qu'un malheur similaire ne l'atteigne. En ce sens, la pitié n'est pas sans la crainte, comme l'affirme Homère par la bouche d'Eumée (14, 82-90) et comme le montreront plus tard Platon et Aristote, mais avant eux Gorgias. Bien que le chant des amours d'Arès et d'Aphrodite s'apparente à la comédie (vaudevillesque), d'aucuns peuvent éprouver la satisfaction morale de voir les coupables punis, éprouver de la pitié pour Héphaïstos ainsi trompé et craindre que ne lui arrive ce qui est arrivé au dieu artisan. Le poète en soulevant et décrivant la pitié chez ses personnages encourage et développe cette émotion<sup>18</sup>. La pitié est le signe d'une noblesse de caractère<sup>19</sup>. Son absence est souvent liée à l'insolence et à la présomption comme dans le cas d'Agamemnon (I, 214) et des Prétendants (2, 368, 3, 207, 14, 82), elle est également liée au rejet du suppliant et de l'hôte comme dans le cas du cyclope (9, 287)<sup>20</sup>. Homère oppose à différentes reprises colère et pitié, la première, étant une émotion égocentrique, est déplorée pour ses conséquences néfastes, la seconde altruiste, rend possibles les vertus de coopération. La scène entre Achille et Priam suggère que la pitié est préférable à la colère : il faut dominer la seconde pour laisser place à la première, parce qu'un monde où domine la coopération est souhaitable. Cette coopération sur laquelle le récit s'achève est d'autant plus exceptionnelle qu'elle concerne une réconciliation et une coopération entre deux ennemis qui se sont infligés indirectement de terribles souffrances.

Remarquons à cet égard que l'épopée est la mise en récit d'un mouvement émotion-

<sup>17</sup> Cf. S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, (University of Chicago Press, Chicago, 1998<sup>2</sup>), E. Belfiore, « Tragédie, *thumos*, et plaisir esthétique », *Les Études philosophiques* 4, (2003), pp. 451-465 qui soutiennent une thèse similaire dans le contexte aristotélicien. Voyez par exemple J. Griffin, « Homeric Pathos and Objectivity », *The Classical Quarterly* 26, 1976, pp. 174-175, R. Zaborowski, *La crainte le courage dans l'Iliade et l'Odyssée*, Stakroos, 2002, M. Scott, « Pity and Pathos in Homer », *Acta Classica*, 22 (1979), pp. 1-14. Cela n'épuise pas les émotions de l'épopée ; la culpabilité et le remords sont également bien représentés notamment dans les personnages d'Achille, d'Hélène et Hector.

<sup>18</sup> S. Shankman l'a montré de façon convaincante. Comme R. Scodel l'affirme, « the narrator invites the audience to feel broad sympathies with his characters. The *Iliad* directs the audience to pity the Trojans both by showing the Trojans in both private and political settings as well as on the field, and by having Zeus express his pity for them » (« The Story-teller and his Audience », *Cambridge Companion to Homer* (dir. R. Fowler) [Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 51).

<sup>19</sup> Cette noblesse s'exprime notamment dans le personnage de Patrocle. Patrocle est un caractère doux (μείλιχον : XVII, 671 ; XIX, 300) et bon (ἐνηεΐης : XVII, 670), attentif aux autres et ayant souci d'eux (XIX, 287-300). Le narrateur nous le montre déchiré entre sa loyauté pour Achille et sa pitié pour les Grecs (XI, 814), qui finalement l'emportera pour reprocher à Achille précisément ce manque de pitié (XVI, 35).

<sup>20</sup> Cf. S. Shankman (« Led by the Light of the Maeonian Star : Aristotle on Tragedy and *Odyseey* 17.415-444 »). Voyez également C. Macleod, « Homer on Poetry and the Poetry of Homer », *Collected Essays*, Clarendon Press, Oxford, 1983.

nel. Dans l'*Illiade*, c'est celui du passage de la colère à la pitié, qui est incarné dans le personnage principal, Achille, et qui s'achève dans l'apaisement. Nous assistons ainsi à une modification des émotions d'Achille : l'expression de colère fait place à celle de pitié. Cette modification entraîne et suppose à la fois une transformation éthique du protagoniste, qui apparaît souhaitable eu égard à ses conséquences : la réconciliation et l'apaisement. Le schéma émotionnel de l'*Odyssée* est quelque peu différent. Le récit débute par la pitié des dieux pour les hommes et, en particulier, celle d'Athéna pour Ulysse. Ils ont pitié d'Ulysse que Poséidon poursuit d'une colère que rien ne semble devoir apaiser. Ulysse est présenté comme un être qui inspire la pitié comme Pénélope : trop de souffrances à supporter pour un seul individu. À la pitié des dieux répond celle d'Alkinoos entendant le chant d'Ulysse et celle de l'auditoire que le poète soulève. La colère de Poséidon fait place à celle d'Ulysse dirigée contre les Prétendants, dont la vengeance constitue le *climax* de l'*Odyssée* et qui s'achève, comme l'*Illiade*, dans la réconciliation et l'apaisement, qui sont exprimées dans les sourires d'Achille (XXIII, 555) et d'Ulysse (22, 371).

Par ailleurs, la pitié que le poète soulève chez l'auditoire en chantant les souffrances est une émotion d'une nature particulière puisqu'il s'agit d'une émotion librement éprouvée. Elle est en effet sans contrainte puisqu'elle n'exige de notre part aucune action qui pourrait alléger les souffrances du personnage, ne posant ainsi aucun dilemme moral. Elle est en outre sans culpabilité puisqu'elle n'est pas produite par la souffrance d'individus réels. Le plaisir du chant réside en ce sens dans le plaisir à compatir aux souffrances d'autrui, qui s'accompagne de la conscience qu'une nécessaire passivité de l'action est appropriée à cette réponse émotionnelle (le passage à l'action est non pertinent). En d'autres termes, en tant qu'auditoire nous ne sommes pas concernés par ce qui arrive de la même façon que dans la vie réelle<sup>21</sup>. Le plaisir réside ainsi dans la satisfaction à se *sentir* moralement bon, et cela, ajouterais-je, d'une manière qui préserve une certaine forme d'intérêt personnel : il n'y a pas de réponse effective à donner<sup>22</sup>.

Le plaisir est donc lié à la résolution de la tension émotionnelle provoquée par le chant, qui conduit à une double satisfaction : morale (on se sent moralement bon d'avoir ressenti ces émotions) et intellectuelle (ayant ressenti telle émotion, on a appris quelque chose

---

<sup>21</sup> Ainsi la réponse inappropriée de ce soldat lors d'une représentation d'*Othello* à Baltimore que rapporte Stendhal : « Il ne sera jamais dit qu'en ma présence un maudit nègre aura tué une femme blanche » (*Racine et Shakespeare* [Paris: A. Delpeuch, 1927], p. 58).

<sup>22</sup> Cf. S. Feagin, *art. cit.*, p. 101.



sur nous et sur le monde en général, plus précisément, sur notre posture éthique : le chant répond ainsi au désir de savoir)<sup>23</sup>. Le sentiment de soulagement et la satisfaction intellectuelle et morale se produisent lorsqu'il y a déprise de la réalité, qui a pour corollaire non seulement la reconnaissance, mais également l'expérience d'un écart entre la réalité du récit et celle de l'auditoire, en d'autres termes, l'expérience d'une distance. L'émotion est soulevée, quant à elle, du fait de la captation au récit. Le plaisir poétique est, par conséquent, le résultat de l'enchantement. Il est cependant possible pour un auditoire de reconnaître l'écart, en d'autres termes, la nature fictionnelle du récit, sans faire l'expérience de l'enchantement du fait d'un obstacle émotionnel. C'est le cas, nous allons voir, d'Ulysse et de Pénélope, qui ne se distinguent pas en cela de l'auditoire de Phrynichos.

## II. Les conditions de l'expérience esthétique

J'aimerais montrer que l'enchantement dont le plaisir poétique est le signe ou le symptôme peut être entendu comme une expérience esthétique en analysant l'attitude respective d'Ulysse et de Pénélope face au chant du poète. Bien que l'auditoire de l'épopée, comme celui de la tragédie, prenne plaisir à écouter des chants de souffrances, Pénélope ne veut rien entendre de la mort possible et des souffrances d'Ulysse, pas plus qu'Ulysse ne peut entendre les souffrances des Troyens et les siennes. Les conséquences des réponses d'Ulysse et de Pénélope sont, dans une certaine mesure, similaires à celles de la réponse de l'auditoire de Phrynicos : la tristesse soulevée par le récit est profonde au point qu'il ne peut en être entendu davantage : la *Chute de Milet* sera interdite, Pénélope se retire dans ses appartements et le chant de Démodokos est interrompu.

Bien que Pénélope refuse d'entendre le chant de Phémios, qui porte sur le terrible retour d'Ulysse (λυγρόν νόστον : 1, 326-27), elle reconnaît le caractère enchanteur de la poésie et les talents de l'aède (1, 337 : θελκτήρια). D'une part, le chant n'exerce pas son pouvoir enchanteur en toutes circonstances, et d'autre part, le contenu du chant constitue un facteur déterminant puisque Pénélope, dans son désir de faire l'expérience de l'enchantement, demande à Phémios de changer de sujet. Il y a de nombreux chants enchanteurs, qui portent sur la geste des héros et des dieux (337-38), dit-elle. Parmi ceux-là, il existe un chant capable d'enchanter Pénélope. Ce chant est celui du retour d'Ulysse : l'*Odyssée*, dont une partie est aussi un chant divin en l'honneur de la vertueuse Pénélope, dont Agamemnon prédit depuis

---

<sup>23</sup> Nous refaisons l'*Odyssée* d'Ulysse d'une certaine manière.

l'Hadès la création (24, 196-198). À cet égard, le chant de Phémios est une version concurrente de l'*Odyssée*.

### 2.1. *L'enchantement ou les larmes*

Homère nous présente deux types de réponses à la poésie, qui sont dans un rapport d'exclusion : l'enchantement et les larmes<sup>24</sup>. Pénélope est insensible à l'effet apaisant du chant lorsque celui-ci porte sur le retour des Achéens, parce qu'il la maintient dans sa tristesse et lui demande indirectement ce qu'elle refuse de faire : le deuil d'Ulysse<sup>25</sup>. Pénélope ne peut pas subir l'effet enchanteur du chant de Phémios parce qu'elle est engagée émotionnellement non dans le récit, mais dans les événements et les personnages du récit. Elle ne parvient pas à se déprendre de la réalité. Le chant la ramène à sa douloureuse réalité au lieu de la plonger dans une réalité d'un autre ordre, dans un ailleurs salutaire. C'est d'ailleurs ce qu'elle demande au poète : l'oubli de ses maux non leur attisement. Le récit semble être pris à la lettre provoquant l'affliction. Pénélope ne parvenant pas à s'abstraire de sa réalité n'est pas sensible aux différents niveaux de réalité<sup>26</sup>. Elle saura pourtant éprouver du plaisir en écoutant les souffrances d'Ulysse de la bouche de ce dernier, répétant l'expérience d'Alkinoos (23, 308). Elle pourra se laisser emporter par le récit, aucun obstacle émotionnel ne s'y opposant plus.

Télémaque fait, quant à lui, une expérience fort différente de celle de Pénélope. S'il loue comme elle les qualités poétiques de Phémios, il défend, pourrait-on dire, la liberté artistique contre la censure ; mais ce qu'il défend surtout c'est le plaisir que le chant produit (1, 347). Télémaque sait cependant que le récit de Phémios est un chant, qui, en tant que tel, ne doit pas être pris au pied de la lettre. Il le sait d'autant mieux qu'il a appris d'Athéna-Mentès qu'Ulysse était vivant (1, 196). La vraisemblance et son corollaire la possibilité de croire à l'histoire sont les conditions de la captation au récit. La version du retour d'Ulysse que propose Phémios est considérée comme une version vraisemblable et, par conséquent, convaincante.

Il nous faut rapidement préciser ici qu'un récit poétique vraisemblable n'est pas un compte rendu ou un récit historique, c'est-à-dire un récit factuel. Les récits du poète-Ulysse comme ceux du poète n'ont pas pour contenu les événements tels qu'ils se sont produits.

---

<sup>24</sup> C'est ce même rapport d'exclusion que nous avons constaté dans le cas de l'auditoire de Phrynichos.

<sup>25</sup> P. Pucci, *op. cit.* pp. 198-200.

<sup>26</sup> Comme C. Segal l'affirme : « the kind of narrative self-consciousness, typical of the *Odysssey*, forces the hearer to become aware of the work's construction of its fictionality or mythicity and thus of the disjunction between different levels of "reality" » (« Bard and Audience in Homer », *op. cit.* p. 123).

L'enchantement qui est la réponse d'Eumée aux récits d'Ulysse le conduit à douter fortement de l'exactitude des faits rapportés (14, 361-365). La poésie est le lieu de la vérité en tant que vérité du sens. Le chant des Sirènes se présente comme une entreprise de totalisation de la réalité, dans la mesure où il s'agit d'embrasser en un dire l'ensemble de la réalité. Toutefois ce dire poétique n'est pas simple redoublement de la réalité. La représentation discursive de la réalité qu'est la poésie est donatrice de sens et de significations. Le chant du poète, qui n'a pas la prétention au regard englobant des Sirènes où tout dire est identique à dire le tout, est centré sur l'expérience humaine et sur ce qui est relatif à cette expérience. La poésie est, à cet égard, le site du déploiement du sens de l'expérience humaine<sup>27</sup>. C'est en cette intelligibilité du sens que consiste la vérité poétique. La vraisemblance du récit est, à cet égard, d'une part, ce qui assure l'expression de cette intelligibilité — un récit factuel dit les événements tels qu'ils se sont produits, sans visée de compréhension — et d'autre part, ce qui permet l'adhésion à cette intelligibilité<sup>28</sup>.

Il s'agit donc d'écouter le chant en tant qu'il est non pas la mise en récit d'événements tels qu'ils se sont produits, mais la mise en récit d'une intelligibilité du sens de ces mêmes événements<sup>29</sup>. C'est l'expérience que fait Télémaque, et, à vrai dire, il n'est pas certain que ce ne soit pas, dans une certaine mesure, l'expérience que fait Pénélope. Il n'est pas nécessaire, en effet, qu'elle croie à la vérité de la mort d'Ulysse pour que l'expérience de l'enchantement n'ait pas lieu ; il suffit que le chant la ramène à sa réalité. Le poète a le pouvoir de faire vivre et revivre les événements, de les rendre à ce point vivants et intenses (*enargês*) qu'ils en deviennent vivants pour ceux qui en sont ou en furent les acteurs. C'est ainsi qu'en écoutant le chant de la mort d'Ulysse, Pénélope vit cette possibilité qu'elle écarte depuis près de vingt ans, comme Ulysse vit à nouveau son passé par le chant de Démodikos. La résurrection du passé, plus précisément de son passé, confronte Ulysse aux souffrances qu'il a endurées et à celles qu'il a causées : Ulysse souffre à nouveau ce qu'il a souffert<sup>30</sup>. Ici encore le chant re-

---

<sup>27</sup> Le poète nous donne à voir des personnages agissant, en proie au doute, à des passions, comme nous pourrions l'être nous-mêmes. Il montre la force et la faiblesse morales, la difficulté d'agir, de prendre les bonnes décisions, etc.

<sup>28</sup> C'est dans la perspective de cette adhésion qu'il faut comprendre la fonction éducatrice de la poésie et son but normatif.

<sup>29</sup> Cf. P. Pucci, *op. cit.* p. 220. *Contra* Z. S. Ritook, « The View of Early Greek Epic on Poetry and Art », *Mnemosyne*, 42 (1989), p. 339.

<sup>30</sup> Le récit fonctionne un peu à la manière de la mémoire involontaire décrite par Proust.

conduit son auditeur à la réalité au lieu de l'en déprendre<sup>31</sup>.

À deux reprises, Homère décrit l'attitude d'Ulysse et celle des Phéaciens devant le chant. Il consacre d'abord près dix vers à l'effet que produit sur Ulysse le chant de Démodikos qu'il contraste avec celui des Phéaciens : affliction contre plaisir (8, 83-93)<sup>32</sup>. Le rapport d'exclusion mutuelle est clairement affirmé et Alkinoos interrompt le chant. Les mêmes causes produisant les mêmes effets, le chant de Démodikos produit à nouveau les larmes d'Ulysse, et pour la même raison, le chant est de nouveau interrompu. La même opposition est renouvelée : d'un côté, de terribles larmes de souffrances (οἰζυροῖο γόοιο : 540), de l'autre, le plaisir (χαριζόμενος : 538). Il est ici clairement dénié à Ulysse tout sentiment de plaisir. Pourtant ses larmes ne l'empêchent pas de reconnaître les qualités poétiques de Démodikos, en d'autres termes, d'avoir, ce que nous appellerions aujourd'hui, un jugement esthétique (8, 487-491)<sup>33</sup>. Se peut-il qu'il y ait jugement esthétique sans expérience esthétique et donc sans plaisir ?

## 2.2. Jugement et expérience esthétiques

Il nous faut ici revenir sur la définition de l'enchantement que j'ai proposée et que je rappelle : il s'agit d'une expérience de déprise de la réalité et de captation au récit. La captation résulte de la vraisemblance du récit et du caractère intense et visuel du chant<sup>34</sup>, l'effet de réel et son réalisme — ces deux qualités sont solidaires. Ce que j'ai qualifié de jugement esthétique, c'est-à-dire l'attribution de qualités artistiques intrinsèques, est formulé de la façon suivante : 1) le chant est *kata kosmon*, 2) c'est un chant épique : il porte sur les souffrances et exploits des hommes, 3) il est à ce point vivant et réaliste que le poète semble avoir été présent. L'affirmation d'une présence fictive (ὥς τέ που : 8, 491) du poète aux événements mis en récit atteste du réalisme et de la vivacité du récit : il chante les événements comme un té-

---

<sup>31</sup> Il est intéressant de noter à cet égard que le souvenir du passé ne produit ici aucun plaisir, contrairement à ce qu'Aristote affirme (*Rhét.* 1370b1) et Homère lui-même (*Od.* 15, 401-3) qu'Aristote cite. S'il est vrai, comme le veut Aristote, que l'on prend plaisir dans les activités dans lesquelles on excelle, on comprend qu'Ulysse prenne plaisir à faire le récit de ses exploits. C'est en effet un formidable raconteur, comme le reconnaît Athéna. L'accomplissement de l'acte poétique produit chez Ulysse cette distance que note C. Macleod au sujet d'Hélène : « There she is detached enough to be the artist of her own fateful deeds » (*op. cit.*, p. 11).

<sup>32</sup> Le chant de Démodikos apparaît à la fois comme une autre version de l'*Illiade* et son prolongement (le cheval de Troie).

<sup>33</sup> *Contra* E. Bullough qui affirme que l'absence de distance signifie l'absence d'appréciation esthétique (« "Psychical Distance" as a Factor in Art and an Aesthetic Principle », *Journal of Psychology*, 5 [1912], p. 94).

<sup>34</sup> Comme A. Ford l'écrit « an experience of what I will call *vividness*, a sense that the past is somehow present before us » (*Homer, The Poetry of the Past* [Ithaca: Cornell Univ. Press, 1994] p. 49).

moins de première ou de seconde main<sup>35</sup>. Ulysse reconnaît en outre au récit sa nature épique (genre) et son agencement ordonné : le respect d'une logique du récit, sa structure propre au genre, qui donne à l'auditeur, comme l'affirme R. Harriot, le sentiment de participer aux événements représentés<sup>36</sup>. Nous avons ainsi la mention de deux qualités (1) et (3) indispensables à l'expérience de la captation. La logique du récit est un des critères du vraisemblable. Un récit est en effet vraisemblable si les événements sont organisés de manière cohérente. L'expression *kata kosmon* dénote la vraisemblance du récit et possède, en outre, une connotation formelle : il s'agit d'un bel arrangement. Notons que l'enchantement ne serait pas possible sans les qualités formelles du chant (*kalon aeiden* : 1, 155 ; *chariessan aoide* : 24, 198). S'il est vrai que le pouvoir des mots réside plus essentiellement dans ce qu'ils disent, autrement dit, le contenu (11, 369 ; 8, 90-91), le poète enchante aussi par les mots, par leur agencement et leur musicalité (11, 367 ; 12, 44, 187, 282).

En attribuant ces qualités au chant d'une part, et d'autre part, en demandant, malgré ses souffrances (*ἀχνύμενός περ* : 478) que Démodokos chante la prise de Troie, Ulysse reconnaît avoir fait l'expérience d'une captation, qui se traduit par une relation esthétique, et qui apparaît, par conséquent, comme une condition suffisante du jugement esthétique. Il faut, par ailleurs, noter que par ces qualités, le chant est objectivement reconnu comme une œuvre d'art. Je définis minimalement l'œuvre d'art comme étant le résultat d'une visée artistique intentionnelle et l'objet possible d'une réception esthétique. Je tiens pour possible de porter un jugement esthétique sur les poupées de Hans Bellmer, c'est-à-dire de les considérer comme objets esthétiques ayant telles et telles qualités artistiques, sans pour autant que leur contemplation procure du plaisir. Cela veut dire d'une part, que la reconnaissance de propriétés artistiques d'un objet littéraire n'est pas synonyme d'une expérience esthétique, bien qu'elle en soit évidemment une condition, et d'autre part, que le jugement esthétique n'est pas nécessairement l'expression du plaisir esthétique<sup>37</sup>.

Ulysse a ainsi une relation esthétique au chant de Démodokos, mais cette relation ne débouche pas sur une expérience esthétique, c'est-à-dire, en dernier ressort, sur une expé-

<sup>35</sup> Ulysse les chante comme un poète témoin visuel de première main (cf. W. Wyatt, « The Intermezzo of *Odyssey* 11 and the Poets Homer and Odysseus », *Studi micenei ed Egeo-Anatolici* 27 [1989], p. 243).

<sup>36</sup> R. Harriott parle justement de « precise and vivid ordering of the story so that the listener feels he is participating in the events described » (*Poetry and Criticism before Plato* [London : Methuen, 1969], p. 137).

<sup>37</sup> Cela ne veut pas dire pour autant qu'il ne serait pas subjectif. Le jugement esthétique consiste en une réponse à un objet esthétique, mais cette réponse peut être relativement neutre ou plutôt mixte. Dans le sens où des prédicats peuvent être à la fois évaluatifs et descriptifs. Sur cette possibilité, cf. G. Genette, *L'œuvre de l'art. La relation esthétique* (Paris: Seuil, 1997), p. 116.

rience de plaisir<sup>38</sup>. Il est utile à cet égard de comparer les expériences antagonistes d'Alkinoos et d'Ulysse (enchantement contre larmes), car elles débouchent sur un jugement esthétique relativement similaire. Alkinoos attribue au récit d'Ulysse des qualités formelles : « c'est un bel agencement » (μορφή : 11, 367), et son appartenance générique : l'épique (369). Il lui reconnaît en outre des qualités cognitives (ἐπισταμενῶς κατέλεξας : 368)<sup>39</sup>. Le jugement esthétique est donc indépendant du jugement de plaisir<sup>40</sup>. Le jugement esthétique est certes un jugement évaluatif, mais la valeur attribuée à l'objet artistique est indépendante du sentiment de plaisir ou de déplaisir. Il y a bien une appréciation positive, qui est produite par la captation et qui est causée par les propriétés du chant identifiées par Ulysse. Cette appréciation est le résultat d'une affection, mais celle-ci est différente du plaisir poétique, nous allons le voir.

L'expérience de la captation est une condition nécessaire, mais non suffisante du plaisir dans la mesure où elle doit s'accompagner de cette autre expérience qu'est la déprise de la réalité. Si l'auditoire est transporté dans la réalité du récit par ce pouvoir à la fois de visualisation et d'intensité du récit, ce transport doit aussi produire une distance à l'égard de cette même réalité. Ce pouvoir qu'Ulysse reconnaît à la poésie de Démodokos va paradoxalement à l'encontre de la possibilité d'une déprise. La relation esthétique avec le chant de Démodokos a soulevé chez Ulysse le désir d'une telle expérience — parce qu'elle lui en a fait entrevoir la possibilité —. C'est pourquoi il demande à Démodokos un autre chant.

### 2.3. Distance et expérience esthétiques

Mais le problème d'Ulysse ne réside pas dans les qualités artistiques du récit. Notons qu'il en est de même de l'expérience des Prétendants. Le plaisir que le chant du retour tragique d'Ulysse suscite chez eux n'est pas esthétique, mais simplement le plaisir d'écouter l'accomplissement de leur désir — rien ici qui ressemble à une satisfaction morale<sup>41</sup>. Ils vivent la réalisation de leur désir par procuration, pourrait-on dire, d'où résulte certes une satis-

<sup>38</sup> Cf. D. Pole, « There is a sense, perhaps, in which one might still make an aesthetic appraisal, but one would not have an aesthetic experience » (« What Makes a Situation Aesthetic ? », *Proceedings of the Aristotelian Society*, suppl. 31 [1957], p. 101). *Contra* G. Ledbetter qui affirme que la réponse d'Ulysse à la poésie est non-poétique (*Poetics Before Plato: Interpretation and Authority in Early Greek Theories of Poetry* [Princeton: Princeton University Press, 2003], p. 35).

<sup>39</sup> Il est remarquable qu'Homère loue ici par l'intermédiaire de l'un de ses personnages sa propre poésie. Ulysse est à la fois héros et poète. Sur cette question controversée, voyez notamment l'analyse de W. Wyatt, *art. cit.* pp. 235-253, C. Collobert, « L'*Odyssée* ou la naissance de la fiction », *Revue de philosophie de la France et l'étranger*, 1 (2004), pp. 15-26.

<sup>40</sup> Cela implique que le jugement esthétique est un jugement de goût comme le veut Kant, mais la reconnaissance de propriétés esthétiques ne s'accompagne pas nécessairement d'une satisfaction : « On appelle beau l'objet d'une telle satisfaction » (*Critique de la faculté de juger*, Analytique du beau, §5).

<sup>41</sup> Cf. Arist., *Rhét.* 1385b23.

faction, mais une telle satisfaction ne saurait être esthétique, puisque le chant est l'expression de leur intérêt. Dans le cas d'Ulysse, l'obstacle à l'enchantement est Ulysse lui-même, incapable de produire la réponse qu'il désire pourtant. Si ses larmes sont comparées à celles d'une femme qui vient de perdre son mari mort pour sauver sa cité et son peuple (523-525) — on ne peut ici s'empêcher de penser à Andromaque — c'est parce non seulement il fut l'agent de la prise de Troie et la cause de ses larmes (bien qu'il n'ait pas tué Hector, il est vrai), mais peut-être plus essentiellement parce qu'il ressemble par ses souffrances endurées à cette femme : tous deux victimes des souffrances les plus terribles. Larmes d'apitoiement, elles dénotent une souffrance (541) qu'Ulysse ne parvient pas à surmonter et qu'il pensait pourtant pouvoir surmonter, comme le laisse entendre sa demande au poète : « chante malgré ma peine » (478).

La pitié et la peine que ressent Ulysse sont de nature différente de celle qu'Alkinoos ressent pour le personnage Ulysse. L'émotion n'est pas soulevée par le récit, bien qu'il la provoque, mais par la réalité directement vécue par Ulysse que le récit fait surgir devant lui, et dont l'expérience est en cela comparable à celle de l'auditoire de Phrynichos. Il s'agit donc d'une émotion causée non par ce qui pourrait ou aurait pu arriver, mais par ce qui est réellement arrivé<sup>42</sup>. Parce que l'émotion implique ici un jugement sur la vie réelle et non sur une représentation, elle ne conduit pas au plaisir. Le chant ne produit pas son effet salutaire et libérateur qu'attend Ulysse : le plaisir, comme dans le cas du chant des amours d'Arès et d'Aphrodite (368). Ce que cherche Ulysse c'est l'apaisement de ses souffrances par le chant — il faut noter, à cet égard, les nombreuses références à ses souffrances dans tout le passage. Les larmes que le chant, ravivant ses souffrances, provoque sont le symptôme d'une expérience esthétique manquée.

L'enchantement est donc loin d'être une réponse passive, comme le veut Platon (*Ion*, 535 e 1-7). Il nécessite de la part de l'auditoire une disposition particulière. La souffrance et la tristesse constituent des facteurs de résistance. Ulysse et Pénélope sont tous deux rivés à leurs souffrances présentes et passées : rien ne peut les en détourner sinon un chant possédant un contenu autre que celui de la guerre de Troie et du retour de ses combattants. Le chant des souffrances des Grecs et des Troyens reconduit Ulysse et Pénélope à la réalité de leurs souffrances. L'absence de déprise de la réalité est ici l'effet direct du contenu sur l'auditoire. Toutefois, le chant n'est pas, à proprement parler, inécoutable en vertu de ses qualités formelles

---

<sup>42</sup> Cela ne signifie pas, comme nous l'avons vu, que le chant soit le récit d'événements réels et vécus par Ulysse.

ou de son contenu, mais en vertu de la disposition psychologique de l'auditeur. L'expérience esthétique requiert d'une part, une capacité dispositionnelle de l'auditeur, et d'autre part, des propriétés artistiques qui permettent l'effectuation de cette capacité<sup>43</sup>.

Bien qu'Ulysse reconnaisse la dimension poétique du récit de Démodokos, il ne parvient pas à se distancer des événements, c'est-à-dire à les vivre sur un mode fictionnel, à l'instar des Phéaciens. Notons que cela ne signifie pas qu'il juge le récit de Démodokos véridique, autrement dit, qu'il prenne la fiction pour la réalité. Il ne serait pas capable en ce cas d'un jugement esthétique, qui exige de considérer le récit comme objet esthétique. Il sait donc qu'il s'agit d'un récit poétique, mais il ne parvient pas à se mettre dans la position d'Alkinoos, qui peut faire *comme si* il vivait les événements, il les revit tout simplement. L'abolition du *comme si* n'est donc pas l'abolition de la distinction entre monde du récit et monde réel. Il s'opère ici une dissociation entre la reconnaissance de l'écart entre monde fictionnel et monde réel et son expérience. Ulysse a conscience de l'écart, mais il ne parvient pas à en faire l'expérience parce qu'il est submergé par son émotion, qui provoque la douleur. La distance de l'auditeur au personnage que produit normalement la reconnaissance de l'écart n'a pas lieu : l'écart est reconnu, mais non vécu. En d'autres termes, il y a dissociation entre savoir et expérience parce que la résonance entre la réalité du récit et la réalité vécue est trop forte.

La captation au récit et l'état émotionnel de l'auditeur, c'est-à-dire son état de souffrances, convergent ici et créent un obstacle à la déprise de la réalité. L'identification avec les personnages du récit est complète ou, plus exactement, il n'y a pas de processus d'identification, puisque dans le cas d'Ulysse, il y a une identité parfaite entre le personnage et l'auditeur : Ulysse-auditeur *est* le personnage chanté par Démodokos sans l'effet de distance qu'exige l'identification. Ulysse n'est pas, en ce sens, engagé émotionnellement dans les personnages en tant que personnages, mais en tant qu'individus réels. C'est d'ailleurs ce que remarque Alkinoos, qui demande à Ulysse s'il a perdu un compagnon dans la guerre (8, 586).

L'état émotionnel négatif d'Ulysse se trouve renforcé par le fait qu'il a vécu les événements chantés par Démodokos ; il en a été l'un des principaux acteurs. S'il fait l'expérience de sa transformation en personnage épique, cette expérience s'avère douloureuse parce qu'il

---

<sup>43</sup> Cette conception repose sur un objectivisme mou selon lequel l'œuvre d'art possède une valeur esthétique intrinsèque, qui est d'une part, indépendante de notre relation, et d'autre part, qui constitue son identité. Le jugement esthétique n'est pas en ce sens fondé sur l'appréciation esthétique, comme le veut par exemple J.-M. Schaeffer (*Les célibataires de l'art, pour une esthétique sans mythes*, [Paris: Gallimard, 1996], p. 202). L'objet du plaisir esthétique n'est donc pas l'appréciation.



n'est pas en mesure émotionnellement de se distancer de la réalité du récit, d'être engagé dans les événements sur le mode du *comme si*. Le passé est encore trop proche et la douleur trop vive. Ulysse n'est pas en mesure de faire l'expérience de la fonction protectrice de la distance esthétique, pour parler en termes freudiens<sup>44</sup>. La distance à l'égard de la réalité du récit commande une distance temporelle par laquelle les événements vécus perdent leur charge émotionnelle, et cessent d'être remémorés douloureusement. Plus tard, Ulysse pourra accueillir le chant de Démodokos et l'écouter avec plaisir puisque ce chant représente finalement ce pour quoi il a vécu : l'immortalisation de ses exploits.

Concluons. L'enchantement en tant qu'expérience esthétique est la condition du plaisir, et nécessite une participation active de l'auditoire. Celui-ci doit non seulement se laisser emporter par le récit, mais se déprendre de la réalité. Or la déprise requiert de la part de l'auditoire un état psychologique particulier, qui exige non seulement le désir d'abandon, mais la possibilité même de ce désir. Dans le cas contraire, il n'y a pas résolution de tensions émotionnelles, mais exacerbation de la réaction émotionnelle. La déprise est la clé de la distance par laquelle l'expérience esthétique peut advenir.

Que le chant suscite des réponses émotionnelles différentes en fonction de la disposition morale et émotionnelle de l'auditoire n'implique pas nécessairement que le plaisir générique du chant épique ne résulte pas du relâchement de ces émotions que sont la pitié, la crainte, la colère et la peine ; autrement dit, n'implique pas que le poète ne vise pas la production de ces émotions chez son auditoire et leur mise à distance. Mais de même qu'Ulysse échoue à soulever ces émotions chez les Prétendants (17, 415-435), le poète peut également échouer. Bien que le poète vise notamment l'éducation morale de son auditoire, il n'est pas responsable de la disposition morale de son auditoire, comme Télémaque le fait remarquer à Ulysse sur le point de tuer Phémios (22, 356)<sup>45</sup>.

[Recebido em maio de 2009; aceito em maio de 2009.]

---

<sup>44</sup> Cf. S. Freud, *Der Dichter und das Phantasieren*, cité par H. R. Jauss, « Levels of Identification of Hero and Audience », *New Literary History*, 5 : 2 (1974), p. 287.

<sup>45</sup> Le poète semble investi d'un rôle moral. Ainsi, Égisthe se débarrasse du gênant aède afin que Clytemnestre puisse se laisser séduire (*Od.*, 3, 267-271).