

VUE DE FRANCE

ENTRE "INTRIGUE" ET "METAPHORE": LA POETIQUE

DE PAUL RICOEUR DEVANT LA SPECIFICITE DU POEME

Mon intervention¹ risque de paraître partielle, partielle ou marginale, surtout si l'on considère l'impressionnante envergure de la pensée et de l'oeuvre de Paul Ricoeur, puisque j'envisagerai principalement le cas de la poésie dite "lyrique" et que je ferai intervenir dans le débat des considérations qui relèvent sans doute autant de l'histoire littéraire que de l'herméneutique ou de la poétique. Mais il s'agit ici pour le "littéraire" que je suis de mettre à l'épreuve *pour son usage particulier* la fécondité d'un questionnement phénoménologique et herméneutique comme celui de Paul Ricoeur en ce qui concerne la définition et la spécificité des grands genres littéraires même si ce dernier a le plus souvent privilégié l'approche du récit, de l'histoire et de la métaphore au sens le plus large du terme et n'a abordé que de biais, ou par raccroc, les données propres à l'organisation interne du poème lyrique qui m'importent au premier chef. Et en effet, pour déployer cette problématique spécifique, il me faudra d'abord mettre au jour *au sein du discours théorique de P. Ricoeur* une profonde dissymétrie entre le champ de la poésie lyrique et celui du récit que la tournure du propos tend à réduire voire à dissimuler: à mon avis, le poème n'y trouve pas d'emblée sa juste part. Mais je souhaiterais aussi montrer qu'à partir du travail considérable effectué sur la métaphore, sur la narrativité et la mise en intrigue, sur les apories de la temporalité il reste possible d'ouvrir un accès au poème en tant que tel.

Je commencerai par questionner le parallèle plusieurs fois établi entre "métaphore" et "mise en intrigue", ou plutôt entre

¹ Ce texte est celui de la conférence prononcée par Serge Meitinger au cours du "Colloque Paul Ricoeur ou les métamorphoses de la raison herméneutique", qui s'est tenu en France, du 1er au 11 août 1988. Il est publié avec l'autorisation exceptionnelle du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle.

redescription métaphorique et configuration narrative visant toutes deux à la *synthèse de l'hétérogène*. Il me semble en effet qu'un tel parallélisme tend à conférer un privilège excessif au "récit" sur lequel se trouve comme rabattue toute capacité à "re-configurer" le temps. Et je me demanderai jusqu'à quel point il n'est pas nécessaire de tracer une ligne de partage entre "mise en intrigue" et configuration narrative de façon à laisser apparaître à côté du seul "récit" au moins une autre modalité de configuration temporelle susceptible de produire un type d'organisation du temps qui échappe à la temporalité et à la fonction narratives. Considérant alors plus particulièrement la spécificité du poème à la lumière du bouleversement introduit dans la poésie lyrique par la révolution du langage poétique" de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, je m'interrogerai sur le type d'organisation du temps que semble viser la poésie moderne: rompant sciemment avec le "récit", compris comme stéréotype d'une organisation temporelle et fictionnelle convenue, le poète devenu très sensible aux mouvements préréflexifs du langage vivant s'oriente vers l'appréhension, la mise en oeuvre et la mise en intrigue d'une temporalité plus originale dont il tend à "mimer et rejouer" dans et par son poème les implications fondamentales. C'est ici que je ferai intervenir l'analyse de la temporalité déployée par P. Ricoeur, tout au long de *Temps et Récit*, en la complétant par des indications empruntées aux travaux de Jacques Garelli. Car l'approche ainsi offerte d'une possible *concordance discordante* visant la synthèse (toujours ouverte) de l'hétérogène nous sera précieuse pour essayer de cerner et de définir ce que pourrait être une "mise en intrigue" lyrique fondée sur la redescription métaphorique et qui tendrait à "re-configurer" le temps non plus selon la logique narrative mais selon une logique où l'invention de configurations inouïes ne saurait se séparer d'une expérience vive du temps.

Le parallèle le plus strict entre "métaphore" et "récit" se trouve développé dans l'*Avant-propos* du premier tome de *Temps et Récit*. Il est fondé sur la capacité commune d'"innovation sémantique" propre aux deux actes de discours: la "métaphore" produit une nouvelle acception des termes qu'elle rapproche, et ce

par le moyen d'une attribution originellement "impertinente" qu'elle vise toutefois à imposer malgré la résistance maintenue et sensible au coeur même de la "figure" tant qu'elle demeure *vivante* ; le "récit", lui, invente une intrigue qui combine les éléments hétérogènes voire incohérents d'un pur donné événementiel pour en tirer une configuration unie et intelligible:

Dans les deux cas, du nouveau - du non encore dit, de l'inédit - surgit dans le langage: ici la métaphore *vive*, c'est-à-dire une nouvelle pertinence dans la prédication, là une intrigue *feinte*, c'est-à-dire une nouvelle congruence dans l'agencement des incidents. (T.R. I, 11)

Une telle "innovation sémantique" relève proprement de l'"imagination productrice" travaillant selon les règles qu'elle promeut elle-même: il s'agit pour la "métaphore" d'instaurer la similitude même en associant des termes tenus jusque là pour incompatibles, d'"inventer" ainsi par changement de distance dans l'espace logique la ressemblance qu'elle ne se contente pas de découvrir; pour le "récit" de "prendre ensemble" et d'intégrer dans une histoire une et complète en les schématisant des aspects ou des événements multiples et dispersés.

Mais le parallélisme va plus loin encore et rejoint le problème de la "référence" ou de la "prétention à la vérité". Les "métaphores", et le discours poétique qui en est tissé, ne se contentent pas de célébrer de manière autotélique les vertus du langage:

[...] le discours poétique porte au langage des aspects, des qualités, des valeurs de la réalité, qui n'ont pas d'accès au langage directement descriptif et qui ne peuvent être dits qu'à la faveur du jeu complexe entre l'énonciation métaphorique et la transgression réglée des significations usuelles de nos mots. (Ibidem)

C'est ce mode de "référence", inhabituel mais prégnant et efficace, que P. Ricoeur dénomme "redescription métaphorique", et il peut découler du "voir-comme" ainsi promu la révélation d'un véritable "être-comme" au niveau ontologique le plus radical. De même l'on peut dire du "récit" qu'il "re-décrit", grâce à la mise en intrigue qu'il réalise et qui est "*mimésis* d'action", les données et le dynamisme propres à l'*agir* humain et "la fonction mimétique de

l'intrigue rejoint la référence métaphorique". Toutefois c'est ici, malgré la modalisation du propos, que se creuse soudain dans le discours théorique de P. Ricoeur une faille entre "récit" et "métaphore", entre la fonction narrative et la fonction poétique du discours:

Tandis que la redescription métaphorique règne plutôt dans le champ des valeurs sensorielles, pathiques, esthétiques et axiologiques, qui font du monde un monde *habitable*, la fonction mimétique des récits s'exerce de préférence dans le champ de l'action et de ses valeurs *temporelles*. (Ibid)

Cette formulation pour le moins ambiguë vise à justifier l'entreprise des trois tomes de *Temps et Récit* comme *l'étude des valeurs temporelles du récit et de leur pertinence pour redécrire l'agir et le temps humains*, mais elle lève avec elle, à cause du partage qu'elle semble opérer entre temps et monde, entre "passion" et action, un grand nombre de questions qui pour moi sont loin d'être annexes: cela voudrait-il dire en effet que la redescription métaphorique à laquelle se trouve implicitement rattaché le discours de la poésie lyrique est sans pouvoir sur le temps et sur l'agir humains, qu'elle échappe à la temporalité et à la "*mimésis* d'action" (c'est-à-dire à la mise en intrigue) pour se contenter de dessiner comme la toile de fond d'"un monde *habitable*"? Dès la page suivante, P. Ricoeur tente de corriger l'étrange impression laissée par le passage que nous venons de citer en soulignant qu'en fait:

[...]redescription métaphorique et *mimésis* narrative sont étroitement enchevêtrées, au point que l'on peut échanger les deux vocabulaires et parler de la valeur mimétique du discours poétique et de la puissance de redescription de la fiction narrative. (T. R. I, 14)

Mais, en même temps, le philosophe ne semble reconnaître à la poésie lyrique que la capacité de transfigurer "sur le mode de l'élégie et de la lamentation" le champ pratique du *pâtir*, non celui de l'*agir*, rapprochant ainsi le lyrisme de la poésie tragique. Et je serai alors tenté de penser que le partage ci-dessus établi entre temps et monde, entre *agir* et *pâtir* masque mal un embarras, sensible quand il s'agit de discriminer les champs propres au narratif et au lyrique ou

de qualifier ces deux modes différents de redescription de la réalité vive.

Cependant la difficulté ici soulevée, qui est celle du statut de la poésie lyrique dans l'ordonnance d'une *poétique*, remonte pour le moins à Aristote: ce dernier, on le sait, n'accorde aucune place au lyrisme dans sa *Poétique*. Probablement parce que, pour lui, la poésie lyrique n'est pas *mimétique*. Mais pour comprendre une telle exclusion, il est nécessaire de préciser le sens du concept de *mimésis* dans l'oeuvre d'Aristote et ses rapports avec ceux de *poièsis* et de *muthos*. Bien que le terme de *mimésis* ne soit jamais défini pour lui-même dans tout le cours de la *Poétique*, il apparaît sans peine que le concept aristotélicien ne reconduit en rien la suspicion platonicienne envers la valeur de vérité de toute "copie", ontologiquement inférieure au modèle quel qu'il soit. Il s'agit d'abord d'un nom d'action qui comme le mot *poièsis* désigne une activité productrice qui travaille selon des règles. L'acte de composer des poèmes, c'est-à-dire des oeuvres ordonnées selon l'art - ou *poièsis* - exige que l'agir et le temps humains soient soumis à un travail de "représentation", c'est-à-dire à un processus de choix et de filtrage, de stylisation et de mise en ordre qui permette à certains éléments retravaillés du donné réaliste d'accéder au rang de figuration esthétique de la réalité. Et la valeur de vérité de cette "représentation" ne résidera pas dans l'adéquation de la prétendue "copie" à un modèle mais dans l'efficacité "selon le vraisemblable ou le nécessaire" (P., 61) du *muthos* ainsi réalisé. Le mot *muthos* qui peut aussi se traduire par "histoire" ou "fiction" désigne plus précisément ici la "mise en intrigue" qui est le but même du processus mimétique: le principe est en effet que "le *muthos*, qui est représentation d'action, *mimésis praxeôs*, doit l'être d'une action une et qui forme un tout" (P., 63). De la sorte *mimésis* et *muthos* sont inséparables, du moins dans la *poièsis* qui vise à la composition d'une tragédie, d'une comédie ou d'une épopée. Mais qu'en est-il alors de la poésie lyrique? Suivant sur ce point de récents commentateurs du texte canonique d'Aristote, l'on peut raisonner ainsi:

Considéré [...] comme centré sur le *moi* du poète saisi dans sa contingence et sa particularité, le lyrisme est supposé exclure la

distance mimétique qui seule permet la construction d'une histoire épurée: il lui manque, en somme [...] le recul de la *fiction*, et c'est assez pour que la *Poétique* l'ignore. Dans la perspective mimétique, ce n'est rien moins qu'une lacune.(P., 21-22)

Le champ de la poésie lyrique semblerait ainsi devoir échapper au "couple *mimésis-muthos*" (cf. T.R. I, 57sq). Toutefois l'approche de la "métaphore" promue par le parallèle entre "métaphore" et "récit" résumé ci-dessus et la première étude de *la Métaphore vive*, consacrée par P. Ricoeur à cette question dans la perspective d'Aristote, nous guideront vers une réponse plus nuancée. Aristote lui-même réserve en effet, dans sa *Poétique*, une place de choix à la "métaphore" bien qu'il ne considère pas dans cet ouvrage la poésie lyrique en tant que telle. Rattachée, dans ce contexte, au champ de la *lexis* qui peut être définie au sens large comme "la production du texte par la mise en mots" (P., 22), la "métaphore" y dépasse pourtant le niveau d'un simple transfert de sens d'un mot à un autre: elle y est susceptible d'entraîner un réaménagement radical de l'énoncé. La formule célèbre: "Bien faire les métaphores, c'est voir le semblable" (P.,117) n'implique aucune comparaison avec quelque modèle que ce soit mais révèle que "le travail de ressemblance" résulte de la visée synthétisante et hiérarchisante d'un regard qui "prend ensemble" nombre d'éléments déjà là et fait soudain apparaître "le semblable" par sélection ou combinaison créatrice de certains traits. Une telle "production" ressemble fort à l'activité mimétique liée ci-dessus à la "mise en intrigue" et les commentateurs d'Aristote déjà cités plus haut établissent ainsi le parallèle entre les deux activités:

[...] la métaphore peut se décrire comme un processus de *transformation* du sens qui serait, à l'intérieur du langage, l'*analogon* du mouvement de "représentation", *mimésis*, qui transforme une action humaine en histoire, *muthos*. (P., 367)

L'on peut donc considérer le processus propre à la métaphorisation comme un *analogue* du processus mimétique: ce qui conduit nos commentateurs d'Aristote à envisager la métaphore comme la puissance médiatrice susceptible de donner son unité à l'acte de composition poétique, *poiésis*, en faisant le lien entre le processus qui vise la mise en intrigue à travers la *mimésis praxeôs* et le travail de l'expression qui est la mise en mots et en mètres de

l'histoire (cf. P., 22). Il ne semble alors pas impossible de parler de *mimèsis métaphorique* - et Ricoeur en avait lui-même déjà convenu dans le quasi repentir sur lequel il avait conclu son parallèle entre "métaphore" et "récit" - mais ce qui semble encore dénié à la "métaphore" et partant à la poésie lyrique c'est la capacité d'aboutir par elle-même à un *muthos*, à une mise en intrigue, et ce, sans doute, parce qu'on ne lui reconnaît pas la possibilité d'ordonner et de hiérarchiser un divers temporel comme le fait par ailleurs le "récit".

C'est en effet en raison de leur capacité commune à reconfigurer le temps de l'action humaine et selon le même mode que P. Ricoeur réunit sous le seul nom de "récit" les variétés de mise en intrigue propres à la tragédie (et à la comédie), à l'épopée (puis au roman), au conte traditionnel et aussi à l'histoire des historiens. Tous ces avatars du "raconter" visent à représenter une "action une et complète", ayant un début; un milieu et une fin, donnée le plus souvent sur le mode du "toujours déjà accompli" et dont l'intelligibilité est liée à la possibilité qu'a le lecteur, l'auditeur ou le spectateur de "suivre l'histoire". Mais ce faisant P. Ricoeur semble réduire la reconfiguration du temps de l'action humaine à un seul modèle de *synthèse temporelle de l'hétérogène* (T. R. II, 231) et il semble induire ainsi une telle réciprocité entre le déroulement temporel propre à la narrativité et la temporalité la plus essentiellement humaine qu'il est tenté de décrire et de célébrer "le cercle entre récit et temporalité" (c'est le titre même de la première partie de *Temps et Récit*, Tome I). C'est là aussi la clef de la dissymétrie constatée et déjà révélée entre récit et poème: le premier semble avoir le pouvoir insigne de restructurer la temporalité humaine qu'il prend en charge selon les données les plus propres à l'être de l'homme et grâce à cette refiguration fictive ce dernier peut comprendre, réinterpréter et réorienter sans cesse son expérience vivante du temps; le poème, lui, ouvrirait moins la dimension d'un temps repensé que celle d'un monde redécrit mais soumis aux seules inflexions de la sensibilité. Et en effet, quand, dans *La Métaphore vive*, P. Ricoeur envisage, en prolongeant l'inspiration des ouvrages qu'il commente, ce que pourrait être proprement l'organisation interne du poème lyrique selon la *durée*, il a tendance à considérer l'ensemble du texte poétique ou comme une série de métaphores "narrativisées" c'est-à-dire reliées entre elles selon le canevas temporel d'une histoire à

suivre, une et complète, et se soumettant la *mimèsis métaphorique* comme la toile de fond d'un "monde habitable", ou comme un réseau métaphorique qui se structurerait de lui-même par une sorte de saturation interne. Pourtant - à la suite d'une analyse de Northrop Frye - notre philosophe définira au moins une fois, dans le même ouvrage, le concept d'un *muthos lyrique*. Ce dernier est encore conçu au niveau d'un réseau métaphorique dont la puissance de redescription mimétique aboutit à une "fiction heuristique" sans caractère temporel marqué mais grâce au concept de *mood* emprunté au critique anglo-saxon s'ouvrent soudain des possibilités inespérées de temporalisation (que Ricoeur n'exploitera d'ailleurs pas directement):

La jonction entre *muthos* et *mimèsis* est l'oeuvre de toute poésie. [...]Suivant le critique [Northrop Frye], le langage poétique, tourné "vers le dedans" et non "vers le dehors" structure un *mood*, un état d'âme, qui n'est rien hors du poème lui-même: il est ce qui reçoit forme du poème en tant qu'agencement de signes. Ne faut-il pas dire, d'abord, que le *mood* est l'hypothétique que le poème crée et que, à ce titre, il tient dans la poésie lyrique la place que le *muthos* tient dans la poésie tragique? Ne faut-il pas dire, ensuite, qu'à ce *muthos* lyrique est jointe une *mimèsis* lyrique, en ce sens que le *mood* ainsi créé est une sorte de modèle pour "voir comme" et "sentir comme"? Je parlerai en ce sens de redescription lyrique, afin d'introduire au coeur de l'expression, au sens de Nelson Goodman, l'élément fictif que la théorie des modèles met en relief. Le sentiment articulé par le poème n'est pas moins heuristique que la fable tragique. (M.V., 308-309)

Le sentiment - *mood* - dont les inflexions modulent l'ensemble du poème et que, réciproquement, ce dernier structure et proprement "crée" n'est jamais la pure et simple transcription d'un sentiment vécu: le poème n' a pas *stricto sensu* d'objet intentionnel noématique pris dans le réel. La *mimèsis métaphorique* redécrit les éléments éventuellement fournis par l'expérience; elle les a toujours déjà comme épurés et "distanciés" de toute circonstance réaliste afin de les combiner dans une fiction sensible, dans un modèle virtuel qui permette au lecteur de "voir comme" et de "sentir comme". Il s'agit bien là d'une "mise en intrigue" analogue à celle qui est propre au "récit" ou à la " fable tragique" mais il nous reste à en comprendre la temporalité particulière. Le *mood* lyrique, puisqu'il ne rapporte pas - même s'il le feint - un donné antérieur à son énonciation, n'a en fait

de présent et de présence effectifs que dans le temps du poème tel qu'il se déroule. Le privilège accordé à la "voix narrative", rappelant toujours et ordonnant ce qu'elle énonce sur le mode d'un quasi-passé, sur le mode de la rétrospection, est ici remis en cause car il n'y a pas eu encore, pour celui qui parle comme pour celui qui lit ou entend, événement, avènement avant que le texte ne commence. *Le dit tend à être strictement contemporain de son dire et à préserver ainsi à chaque instant l'inventivité temporelle de ce dernier.* C'est certes envisager ici la temporalité au niveau de ce que les Anglais appelleraient la "performance" plutôt qu'au niveau de "l'histoire" elle-même qui se peut toujours récapituler sur le mode rétrospectif: et de ce point de vue la temporalité vive du poème serait plus proche de celle qui est propre à la représentation théâtrale que de celle qui est propre au conteur ou au lecteur de roman. Les actants s'y montrent en effet en acte ou par le jeu des acteurs sur la scène réelle ou par le jeu de la *mimésis métaphorique* qui donne à vivre sur le mode ontologique simultané du *est et n'est pas*, de l'acte et de la puissance les éléments qu'elle redécrit, et "l'intrigue" ainsi déployée investit une unique plage de temps structurée, dialectisée par les mouvements de la redescription mimétique assumant les inflexions du *mood* et se subsumant sous lui. Il s'agit moins désormais d'un "état d'âme" que d'une *extension de l'âme*, essayant de "tenir" en une seule visée moins une "histoire" qui se déroulerait selon l'ordre inéluctable de l'avant et de l'après que l'intégralité d'une sorte de présent à la fois vivant et absolu, travaillé par les impulsions déchirantes et contradictoires du "maintenant".

C'est bien sûr la lecture et l'étude de la poésie contemporaine, de Baudelaire à nos jours, qui inspirent l'audace de telles "propositions" au sujet de la "mise en intrigue" lyrique et de la temporalité du poème en tant que tel. Le discours poétique n'a réalisé son autonomie par rapport à celui de la prose que grâce à la progressive libération de la puissance propre à la "métaphore". La périphrase, la comparaison et l'allégorie privilégiées par la poésie classique marquaient dans la forme même du poème que l'attribution impertinente ainsi mise en valeur ne devait être tenue que pour une "vue de l'esprit" et pour rien de plus: la poésie n'était que comme

une peinture des choses - *ut pictura poesis* -, une reproduction au second degré, le "naturel" ou le réel restant les référents ultimes. Contre cette tyrannie de l'adéquation au modèle réaliste et le préjugé qui veut que la copie lui soit toujours ontologiquement inférieure, Victor Hugo et les romantiques ont réagi en multipliant dans leurs poèmes les *métaphores vives*. "Port[ant] ainsi au langage des aspects, des qualités, des valeurs de la réalité qui n'ont pas d'accès au langage directement descriptif" mais qui "s'appropri[ent], de la sorte, toute la plénitude de la phénoménalité réelle" (pour s'exprimer selon Hegel), ils furent parfois accusés de "matérialisme" puisque leur pratique faisait souvent disparaître du poème la marque du crible spirituel. Toutefois les poètes romantiques ne firent jamais d'une telle métaphorisation le tissu même du poème, la structure d'ensemble de ce dernier restant narrative, descriptive voire argumentative.

C'est Baudelaire qui, le premier, mettra en valeur la qualité exacte de la "métaphore" ou de l'image poétique et tentera de structurer le poème à partir de l'événement ou de l'avènement métaphorique. A travers l'expérience de la "vaporisation du moi" qui fait vivre le poète "dans une fusion si étroite avec le monde qu'il ne sait plus si c'est le monde qui pense par lui ou lui qui pense le monde" (G.P., 100), Baudelaire promeut "un monde qui se dit et se révèle à lui-même par un langage non conceptuel", celui de "l'image" (ibid.). Et opérant à ce niveau prénotionnel ou "préobjectif" (selon Ricoeur), le poète ouvre le champ d'une "ontologie du sensible" qui trouve chez Baudelaire son expression à travers les "synesthésies" du sonnet *Correspondances* par exemple ou les réminiscences sensuelles de *La Vie antérieure*. Mais, ce faisant, l'artiste du verbe ne se contente pas de magnifier la puissance référentielle de l'"image" poétique grâce à l'éclipse de la référence ordinaire, d'unir manifestation et création par la réalité neuve qu'il porte ainsi au langage: il crée une fiction heuristique qui est le chemin de la redescription (cf. M.V., 301) et qui, en même temps, structure et temporalise le poème. Le thème des "correspondances" et celui de la "vie antérieure" ne sont l'effet direct ni de l'influence de Swedenborg ni de celle de Platon: ils sont plus proprement le *mood* nécessaire à l'unification sémique et temporelle du texte, c'est-à-dire "une sorte de modèle pour "voir comme" et "sentir comme", créé à

partir des éléments vifs mais épars d'une "ontologie du sensible". Cependant Baudelaire lui-même ne répugne pas par ailleurs à l'allégorie et organise souvent son poème comme un "récit".

La haine du narratif et le souhait de voir le poème "évite[r] le récit" (M., 455) se lisent par contre en toutes lettres chez Mallarmé. Ce dernier compare ou confond constamment Poème, Théâtre et Musique en les réunissant sous l'égide de l'Idée qu'il définit comme "rythme entre des rapports" et qui a apparemment un rôle analogue à celui du *mood* ci-dessus analysé. Il souhaite ainsi que l'on puisse traiter le développement d'un thème poétique comme celui d'un thème musical, en ordonnant le temps selon un rythme qui échappe à la progressivité univoque du narratif, et que le poème offre dans son entier déploiement une sorte de dramaturgie qui fasse de lui une unique plage de temps où le dit soit strictement contemporain de sa production verbale. Il nous faut seulement constater que la forme du sonnet qui en fut le principal support imposa souvent ses propres normes à cette tentative de théâtralité poétique intégrale: les contraintes du modèle formel influèrent sur la dramaturgie adoptée et bornèrent parfois l'expansion temporelle de l'action en acte.

Seul Rimbaud, dans *Les Illuminations*, se risqua, avant les Surréalistes à qui il ouvrit ainsi la voie, à laisser le réseau des images libérées de toutes les contraintes formelles héritées produire et organiser par lui-même l'émergence temporelle d'une forme qui ne doive plus rien au récit ni à quelque organisation textuelle préconçue. Et c'est avec cette double tentative (Mallarmé-Rimbaud) dont toute notre modernité poétique a comme endossé l'idéal que la poésie approche, à mon avis, de son essence la plus propre. Nous arrachant d'un seul coup à l'entièreté du monde déjà là auquel nous appartenons depuis toujours, le poème nous situe soudain, en effet, au moment originaire où le temps et l'espace peuvent enfin nous apparaître comme en train de naître. Mais il vise surtout à constituer à partir de ce point-source, par ses seuls moyens verbaux, les linéaments d'une *durée première* qui ne serait pourtant pas pleinement nôtre - tenue et maîtrisée comme un "présent continué" - si la distension infligée à l'esprit et à l'âme par la temporalité déchirée du maintenant n'imposait à "l'intentionnalité opérante" et

l'angoisse d'une "durée lacuneuse" et un coûteux travail de reprise ou de récupération.

Car la temporalité originaire dont le poème moderne "mime et rejoue" les impulsions fondamentales est directement tributaire des apories de la conscience du temps mises au jour par saint Augustin au Livre XI des *Confessions*. A la suite de Husserl et des travaux de Jacques Garelli, P. Ricoeur a placé à l'origine de son questionnement sur le temps humain dans son rapport au temps du récit une méditation des difficultés augustiniennes, comme des ouvertures qu'offre cette pensée à une pratique "poétique" de la temporalité. En effet, malgré la précompréhension que chaque homme a du temps qu'il vit du seul fait de son immersion dans le flux du monde, il semble impossible d'en définir ou d'en mesurer le cours avec exactitude. Le temps se dissout quand on tente de le saisir ou de l'arrêter sous une forme, une mesure ou un concept: le passé n'est plus, le futur pas encore et le présent pas toujours... En fait c'est l'esprit de l'homme seul qui tient en lui, et *apparemment en un même point*, ces trois tensions incompatibles entre elles:

Peut-être pourrait-on dire au sens propre: il y a trois temps, le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur. Il y a en effet dans l'âme, d'une certaine façon, ces trois modes de temps, et je ne les vois pas ailleurs. (*Confessions*, XI, 20, 26 cité in T.R. I, 27)

L'énigme n'est pas résolue pour autant mais, ainsi déplacée, elle permet de définir le seul *lieu* possible où la mesure du temps intimement vécu puisse pour nous s'accomplir, au prix toutefois d'un éclatement du maintenant de l'esprit, d'une *distentio animi* qui écartèle la conscience car le passé est mémoire actuelle, le présent attention à ce qui se passe présentement, le futur attente ou anticipation présentes de ce qui va venir. On peut parler, avec Husserl, de rétentions et de protentions (mais aussi d'attentions) de la conscience, toutefois l'absence de lien entre ces trois "ek-stases" divergentes de la conscience, éclatant à partir *du même point présent*, conduit à la *multiplicité* et au *déchirement*. C'est seulement une "dialectique de l'attente, de la mémoire et de l'attention, considérées

non plus isolément, mais en interaction" (T.R. I, 39) qui permettra, malgré les tensions divergentes, d'empêcher l'écartèlement stérile du présent et de tenir ensemble les trois "ek-tases" temporelles. Une telle dialectique a cependant besoin d'être articulée, d'être motivée par une visée unique et prégnante: et seule une *intentio* comme tension orientée et globalisante est en mesure d'empêcher la *distentio animi* d'aboutir au morcellement d'une suite d'instantanés hétérogènes. De la sorte "l'instant est un acte de l'esprit", le fruit d'une "intentionnalité opérante" qui vise à subsumer le divers des tensions sous une totalité offerte comme une unique plage de temps, une "extension de l'esprit", travaillée par une "intention" qui veille à intégrer les facteurs de "distension". Mais jamais la source de *discordance* ne sera tout à fait tarie, P. Ricoeur nous en prévient ainsi:

La trouvaille inestimable de saint Augustin, en réduisant l'extension du temps à la distension de l'âme, est d'avoir lié cette distension à la faille qui ne cesse de s'insinuer au cœur du triple présent. Ainsi voit-il la *discordance* naître et renaître de la *concordance* même des visées de l'attente, de l'attention et de la mémoire (T.R. I, 41)

En fait la seule *concordance* qui ait sans doute des chances de surmonter durablement les apories de la conscience du temps est celle de l'oeuvre d'art issue de l'acte poétique qui réalise une *synthèse de l'hétérogène*:

C'est à cette énigme de la spéculation sur le temps que répond l'acte poétique de mise en intrigue. La *Poétique* d'Aristote ne résout pas spéculativement l'énigme. Elle ne la résout même aucunement. Elle la fait travailler... poétiquement - en produisant une figure inversée de la discordance et de la concordance.

Les exemples privilégiés par saint Augustin lui-même, ceux du son qui résonne et du vers que l'on scande, puis du chant que l'on chante, pouvaient nous orienter déjà vers la nature "esthétique" et "poétique" de la solution à "inventer" qui laisse cependant en place toutes les énigmes. Le problème alors ouvert est celui du modèle de reconfiguration du temps susceptible de surmonter momentanément la "distension de l'esprit" grâce à l'intentionnalité opérante qu'il permet. Nous avons déjà vu P. Ricoeur mettre en avant le modèle narratif dès qu'il évoque la "mise en intrigue" ou *muthos*, il nous reste

à nous demander selon quels principes peut se concevoir une "mise en intrigue" lyrique qui aborde de front - et sans se permettre de verser dans les facilités du "récit" - les apories du triple présent et la *distentio animi*.

Grâce à l'approche augustinienne des problèmes du temps comme l'écrit Jacques Garelli, se trouvent fondés "dans la même unité le questionnement du temps, celui de l'intentionnalité du lecteur ou du chanteur et celui du déploiement poétique du texte" (T.S., 100). Toutefois cette unité - qu'il faut bien garder à l'esprit quand l'on veut lire la poésie moderne en s'accordant au champ de lecture qu'elle ouvre - ne saurait convier ni le poète ni son lecteur au confort ou à la paresse des solutions toutes faites: la conscience qui découvre le monde du texte se trouve soudain dans un espace-temps inconnu et elle devra, au prix d'un certain labeur, s'y frayer un chemin selon une "intentionnalité opérante" dont la visée tient autant aux structures aménagées par le texte qu'à la capacité du lecteur à "mimer et rejouer" selon les données fondamentales de la temporalité et de l'activité humaine. Le temps et le monde ouverts par le poème afin d'en esquisser la *concordance*. Dans cette perspective, je me contenterai d'évoquer maintenant, selon les données les plus larges de son "intentionnalité opérante" telle que la conçoit Jacques Garelli, la dialectique entre *intentio* et *distentio* à l'oeuvre dans le poème moderne et susceptible d'aboutir à une sorte d'*Aufhebung* poétique.

Si l'on peut dire de la "visée intentionnelle" ou *intentio* qu'elle procède à une véritable "mise en intrigue" il faut toutefois ajouter qu'elle doit constamment en défendre l'unité et la continuité contre la *distentio* qui, dans la projection temporalisatrice de l'acte de lecture, ne cesse de faire bifurquer l'élan. Et de fait, l'analyse de la dialectique entre "visée intentionnelle" et "visée temporalisatrice et mondanéisatrice" à l'oeuvre dans et par l'acte de lecture, telle que la développe Jacques Garelli, met d'abord l'accent sur les failles, les discontinuités et les discordances à surmonter. Car l'*intentio* propre au poème moderne ne se situe pas forcément à un niveau thématique, réflexif ou allégorique: elle peut naître des mouvements

antéprédicatifs et préréfléchis, du halo des sens en suspens qui émanent de la *mimèsis métaphorique* en acte. La visée intentionnelle tend bien à structurer le poème comme le ferait un *mood* ou une Idée, mais il ne s'agit là ni d'un "état d'âme" réductible à sa définition psychologique ni d'un symbole univoque et traduisible car l'équivoque propre à la "métaphore vive", prise entre le "est" et le "n'est pas", entre référence barrée et référence "inventée", confère souvent à la "mise en intrigue" le caractère d'une énigme ontologique, rendue presque opaque par son extrême singularité. Le tout du poème se présente ainsi comme un "rythme entre des rapports flottants" dont la visée intentionnelle se doit d'étayer la régularité.

Bien qu'il n'y ait pas "de codes généraux de construction, ni de loi de composition", comme le souligne J. Garelli, et que chaque poème ait sa "réalité singulière effective, indice irréductible de l'acte créateur du poète" (D.P., 52), je tiens toutefois à signaler les principales caractéristiques de la dramaturgie propre au "poème en lui-même se mouvant" tel qu'il doit être pris en charge par le *Dasein* lisant. L'ouverture du poème en "son coup d'envoi" est rupture et néantisation: irréalisation du monde alentour, arrachement au temps de la quotidienneté et au monde des objets pesants et utiles. Le poème marque d'ailleurs parfois quasi thématiquement cette néantisation ou cette nouvelle naissance. A partir de ce point-source va se déployer un temps plus originaire, mais selon le jeu des rétentions (rappelant ou un pur ressouvenir ou le monde nié par l'entrée en poème ou des éléments déjà épuisés du poème lui-même) et des protentions (ouvrant ou le monde propre au poème ou l'espoir d'un au-delà du monde des étants qui dépasse aussi l'envergure du texte ou parfois le désir d'un retour au monde déjà nié) vont surgir des attentes (comblées, déçues ou laissées en suspens), des ruptures (par déception, néantisation ou discontinuité radicale), des souvenirs (effacés, niés ou célébrés comme richesse et nostalgie). La "dispersion" temporalisatrice qui résulte de la triple "ek-stase" temporelle propre au présent fournit ainsi tous les éléments d'une "intrigue" que le *Dasein* lisant nouera et dénouera lui-même. Aux jeux du temps se combinent d'ailleurs les jeux du monde: la mondanéisation oppose sa dimension propre de "recel" à la

"dispersion" temporalisatrice. En effet l'arrachement au monde toujours déjà là ou sa néantisation initiale impliquent un étoilement et un réenracinement de l'être-au-monde qui permettent au *Dasein* de revivre et de magnifier sa co-appartenance au "monde pré-objectif où nous nous trouvons déjà de naissance, mais aussi dans lequel nous projetons nos possibles les plus propres" (M.V., 387).

Mais nous n'avons encore rien compris à la temporalité particulière de la "mise en intrigue" ici proposée tant que nous n'avons pas fait sa place au mouvement qui, littéralement, "tient" le poème - de son "coup d'envoi" explosif jusqu'à sa résolution dans le silence final - comme une unique plage de présent tendue et distendue, travaillée de pulsions divergentes ou contradictoires mais appelées à être dépassées en une *concordance discordante*. En effet, malgré la "durée lacuneuse" qu'elles aménagent, il ne faut pas se contenter de lire les ruptures, les déceptions, les néantisations, les incohérences logiques ci-dessus évoquées comme autant d'indices d'irréalité, de perte ou de délire. Le poème comble les creux et apaise les faims qu'il a lui-même contribué à éveiller: contrairement à la temporalité quotidienne, le poème, parce que sa temporalité se maîtrise elle-même grâce à l'intentionnalité opérante à l'oeuvre à travers la visée intentionnelle, tend vers une certaine totalisation de l'être-au-monde; son mouvement temporalisateur et mondanisateur est *orienté* vers la "globalité" dialectique et rythmique d'un "présent continué" qui vise à ne laisser aucun élément hors de sa "relève", fût-ce à titre de souvenir nié ou barré ou de virtualité quasi opaque. Le poème constitue de la sorte une "expérience vive", inséparable de la lecture "totalisante" que doit en faire le *Dasein* afin de s'ouvrir une plage de temps originaire où il peut "se donner un vrai commencement" et se soumettre, par un retour à la fois destructeur et créateur sur son passé le plus intime, les données, les tracés et aussi les projets qui sont ceux mêmes de son destin dans le temps et le monde de sa propre vie:

[...] le Da-sein lisant doit maintenir dans les plis niés, barrés, meurtris de sa mémoire, le souvenir ancré, bien que détruit, de ses paysages les plus familiers, de ses sentiments les plus intimes [...]. Cette épreuve vécue temporellement du dépassement des données de l'existence et cette transformation du souvenir est le mouvement même de l'Aufhebung poétique qui, pour se surréaliser dans l'ordre

de
nt
in
tif
us

du "jamais vu", du "jamais entendu", du "jamais connu", doit se replier vers les expériences les mieux enracinées de la vie, les détruire, les remodeler, pour les projeter, libres et risquées, vers de nouvelles aventures d'être et de sens. (R.D., 151)

té
us
le
le
et
uis
et,
se
es
es
et
nt
se
à
le
ur
nt
t-
e
la
le
r-
et
si
le

Il y va ici, à travers la lecture endurente d'un texte qui échappe à toute compréhension seulement réflexive, d'une "expérience d'être" liée à un singulier travail sur le temps. Une telle dialectique entre passé et avenir produit une synthèse ou *Aufhebung* qui, au lieu de se refermer sur la totalité d'un être achevé et désormais parfait, rouvre, à partir des assises déracinées et remodelées du passé ainsi revivifié, un avenir toujours encore à faire et à risquer. Et ce "résultat" n'est pas sans me faire penser à ce que P. Ricoeur nous dit, dans le troisième et dernier tome de *Temps et Récit*, de la *Wiederholung* heideggérienne comme modalité potentielle d'une concordance discordante. En effet, dans la perspective de la seconde section de *L'Être et le Temps*, il est demandé à cette "répétition" ou "récapitulation" de rétablir la primauté de la résolution anticipante sur la dérélition, et ainsi de rouvrir le passé en direction de l'à-venir" (T, R. III, 201). Mais, dans cette seconde section, ne l'oublions pas, Heidegger relie aussi "l'apparente impossibilité de saisir et de déterminer l'être-entier convenant au *Dasein*" à la constante "avance sur soi" qui caractérise "le moment premier du souci" propre à ce dernier (cf. le paragraphe 46). Ainsi il me semble évident que l'ouverture ou la réouverture de l'à-venir propres à l'*Aufhebung* garellienne comme à la *Wiederholung* heideggérienne, fondées toutes deux sur un bouleversement du passé hérité dont les éléments vifs deviennent "jet" et projet, risquent d'interdire ou de faire reculer à l'infini la totalisation de l'être-au-monde "pro-posée" par la visée intentionnelle. Le nom même de *concordance discordante* est alors pour P. Ricoeur celui d'"une aporie" encore "à résoudre" qui se présente comme "l'idéal-type de sa résolution"; l'*Aufhebung* poétique, telle que J. Garelli la met au jour, semble devoir rester également le nom propre d'une synthèse de l'hétérogène, vouée à l'incomplétude, toujours active et toujours inachevée, liée à une conception foncièrement "tensionnelle" de la vérité telle que l'expose P. Ricoeur dans les dernières pages de *La Métaphore vive*. Mais ce type de "mise en intrigue" qui subsume un divers temporel et mondain sous l'espèce d'un présent absolu (malgré sa triple polarité) ne me semble pas moins apte à reconfigurer le

temps que le modèle narratif. Cette "fable" exige seulement, pour "être", que le *Dasein* lisant investisse - en déployant ses possibles - plus propres sur un mode irréductiblement singulier, voire énigmatique - la plage de temps ainsi ménagée à son désir. Toutefois sa progression de lecteur ne se fera pas ici selon l'avant et l'après d'une fiction toute faite déjà donnée: dans le creuset d'une conscience qui s'étoile sur le texte pour se rassembler en lui selon dialectique inventive de l'*intentio/distentio*, avant et après retravaillent mutuellement sans permettre à quiconque de suivre d'autre "histoire" que celle de sa propre temporalité vive affrontant les difficultés ou dénombrant les virtualités de son propre à-venir.

C'est en raison du privilège quasi exclusif accordé par Ricoeur à la narrativité pour ce qui concerne la "re-configuration" du temps humain ou la synthèse temporelle de l'hétérogène que j'ai eu le pouvoir de mettre en évidence dans sa pensée une dissymétrie flagrante entre le champ de la poésie dite "lyrique" et celui des divers modes du "raconter". Pourtant nous avons acquis par ailleurs, grâce aux analyses de P. Ricoeur lui-même, le droit de parler de *mimésis métaphorique* et de *muthos lyrique* comme de lier ces deux notions en un seul processus. La "redescription" de toute réalité déjà donnée opérée par la métaphorisation en acte qui "invente" proprement "l'impossible" à partir de l'hétérogène et nous permet ainsi de "voilà comme" et d'"être comme", est non seulement à même de "produire" un monde *habitable* modulé par les inflexions de la sensibilité mais encore de construire une *fiction heuristique*, susceptible d'ordonner une "mise en intrigue" se déployant pour nous sur le mode le plus originaire de la temporalité. Et nous avons pu constater, en nous référant à l'évolution de la poésie contemporaine et aux travaux de J. Garelli qui, sur ce point, à mon avis, complètent avec bonheur l'entreprise de P. Ricoeur, que la "mise en intrigue" ainsi réalisée dans la dimension d'un *présent vivant* et selon sa triple polarité n'était plus tributaire de l'organisation temporelle propre au "récit" mais bien plutôt des rapports complexes issus d'une dialectique entre *intentio* et *distentio* dont le champ est celui de la conscience du *Dasein* lisant et investissant selon son propre rythme temporalisateur l'espace textuel discontinu ouvert à son investigation totalisatrice. I

our doit en résulter, sous la forme idéale d'une *concordance discordante*,
; les une "refiguration" du temps et du monde d'abord liée aux capacités
oire du lecteur lui-même et l'approche du poème relèvera ainsi à chaque
fois fois d'une phénoménologie du singulier, irréductible à toute
près formalisation *a priori*, ou d'une herméneutique opérant à même le
une présent vivant selon les rétentions et les protentions d'un *Dasein*
n la soudain mis en rapport avec ses existentiels les plus propres.

se
ivre Pour conclure, je voudrais risquer une hypothèse pour
ant expliquer ce que j'ai pu dénommer un "embarras" dans la pensée de
r. P. Ricoeur quand il lui faut définir le mode de temporalité et
d'organisation interne propre à la poésie "lyrique." Nous avons vu à
quel point la poésie moderne - née avec Baudelaire - tranche, grâce
à l'émancipation de la métaphore qu'elle réalise, sur le mode
P. classique du discours poétique soumettant toujours la métaphore à
du une organisation discursive préétablie: la "révolution du langage
cru poétique", analysée plus haut, tend ainsi à faire coïncider en une seule
ate et unique expérience temporalisatrice les deux stades de *mimésis* que
les P. Ricoeur distingue dans *Temps et Récit* sous les noms de "Mimésis
ux II" et de "Mimésis III": respectivement, le stade de la "configuration"
ésis où l'oeuvre, de par son organisation interne propre construit un
ons modèle singulier de temporalisation et le stade de la "refiguration" où
ée, le lecteur se doit d'intégrer ce modèle à son propre monde pour
"le modifier et enrichir sa propre appréhension du temps. Dans l'acte de
oir lecture spécifique au poème moderne les deux stades sont comme
e" confondus en une seule et unique visée puisque la "configuration" du
ais temps propre au poème n'est menée à bien que dans et par la "refi-
er guration" qu'opère dans et par la conscience du lecteur, et selon ses
us propres existentiels, la dialectique toujours ouverte entre *intentio* et
us *distentio*. Une telle confusion me semble éveiller chez P. Ricoeur
le une alarme comparable à celle que suscite en lui la possibilité de voir
ur s'effacer la capacité proprement humaine de "raconter", crainte qu'il
e, évoque, malgré un acte de foi réitéré en la narrativité, à l'issue du
é, premier chapitre de *Temps et Récit*, Tome II. Ne voit-on pas en
t" effet certains textes modernes (comme ceux de Joyce, du dernier
e Beckett ou de Claude Simon) arracher le "roman" lui-même à la
u narrativité pour "pro-duire" une *littérature* dont le mode de lecture
ir est singulièrement proche de celui de la poésie moderne? N'est-il pas
II moins question désormais, pour le lecteur d'un texte de ce type, de

reconstituer un ordre préétabli par l'auteur que d'éprouver à mên le texte l'entièreté de sa situation d'être-dans-le-temps avec l'énorm responsabilité de qui doit inventer au fur et à mesure les règles d'i jeu qu'il est quasiment seul à promouvoir?

Université de la Réunion

Serge Meiting

ABREVIATIONS UTILISEES

Oeuvres de Jacques Garelli:

G. P. = *La Gravitation poétique*. Paris: Mercure de France, 1966

R. D. = *Le Recel et la Dispersion*. Paris: Gallimard, 1978.

T. S. = *Le Temps des Signes*. Paris: Klincksieck, 1933.

D. P. = "Discontinuité poétique et énergétique de l'être", *Liberté de l'esprit*, 14 (1986-1987).

Oeuvres de Paul Ricoeur:

M.V. = *La Métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975.

T.R. I, II, III, = *Temps et Récit*, Tomes I, II, III. Paris: Seuil, 1983, 1984, 1985.

P. = *La Poétique d'Aristote*, traduction et commentaires de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Seuil, 1980.

M. = *Oeuvres complètes de Mallarmé*. Paris: La Pléiade, 1945.