

L'unité de la "vaste sphère poétique"

Yvon Inizan

Université Paris-Ouest Nanterre La Défense

Résumé

Existe-t-il dans l'œuvre de Paul Ricœur, comme on l'a dit, une forme de dissymétrie entre le champ de la métaphore et celui du récit? Dès *La métaphore vive*, la référence à Northrop Frye et à Nelson Goodman va permettre de ressaisir pleinement l'unité de la sphère poétique. *La métaphore vive* et *Temps et récit* sont alors présentés comme deux ouvrages jumeaux. Paul Ricœur explique notamment que la poésie lyrique a, elle-même, le pouvoir de produire une "mise en intrigue," et, qu'en ce sens, "le sentiment articulé par le poème n'est pas moins heuristique que la fable tragique." (*La métaphore vive* (Paris: Seuil, Points Essais 1997), 309.) En suivant certaines références faites dans ces deux livres jumeaux – où peut se lire la dialectique entre "découvrir et créer," "trouver et projeter" (*La métaphore vive*, 387) –, il est alors possible de faire apparaître un fil conducteur des analyses où s'annonce, à titre de perspective, une pensée générale de l'acte créateur. L'œuvre d'art y devient expérience, épreuve d'une conception "tensionnelle" de la vérité, dialectique entre "expérience d'appartenance" et "pouvoir de distanciation."

Mots-clés: *Métaphore, récit, symbole, art, poésie, imagination.*

Abstract

Is there, in the work of Paul Ricœur, as has been said, a form of dissymmetry between the field of metaphor and that of narrative? From *The Rule of Metaphor*, the reference to Northrop Frye and to Nelson Goodman will make it possible to fully grasp the unity of the poetic sphere. *The Rule of Metaphor* and *Time and Narrative* are then presented as two twin works. Paul Ricœur explains in particular that lyric poetry itself has the power to produce a plot, and that in this sense "the feeling articulated by the poem is no less heuristic than the tragic tale." (*The Rule of Metaphor* (London: Routledge and Kegan Paul, 1986 [1978]), 245.) Following certain references made in these two twin books – where the dialectic between "discovering and creating," "finding and projecting" (*The Rule of Metaphor*, 306) can be read –, it is then possible to make a common thread appear in the analyses where a general idea of the creative act presents itself as a viewpoint. The work of art becomes experience, proof of a "tensional" conception of truth, a dialectic between "the experience of belonging" and "the power of distanciation."

Keywords: *Metaphor, Narrative, Symbol, Art, Poetry, Imagination.*

Études Ricœuriennes / Ricœur Studies, Vol 7, No 2 (2016), pp. 111-123

ISSN 2156-7808 (online) DOI 10.5195/errs.2016.384

<http://ricoeur.pitt.edu>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-No Derivative Works 3.0 United States License.



This journal is published by the [University Library System](#) of the [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#), and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

L'unité de la "vaste sphère poétique"

Yvon Inizan

Université Paris-Ouest Nanterre La Défense

Le récit prend, comme on le sait, une place prépondérante au fur et à mesure de l'avancée de l'œuvre de Paul Ricœur.¹ Roman et récit historique, dans *Temps et récit* (1983), viennent offrir une réplique poétique aux apories spéculatives sur le temps. On a même pu dire de Paul Ricœur qu'il était le "philosophe du récit." Mais il se pourrait que cette lecture, qui a pour elle une sorte d'évidence, en vienne aussi à produire toutes les conditions d'une incompréhension. Ainsi qu'il a pu lui-même le remarquer, Paul Ricœur se donne, le plus souvent, des objets d'études limités: la volonté, le symbole, l'histoire, la métaphore, le récit, la mémoire, la reconnaissance, etc. Cette forme de *prudentia* sur un plan méthodologique signifie que, pour un moment, le cercle de l'examen est rigoureusement circonscrit. Les analyses plus englobantes sont différées, reportées, mais pour autant nullement écartées. Cependant, une lecture trop rapide, et elle-même trop localisée, d'une des œuvres du philosophe risque de limiter la compréhension et empêcher de saisir le mouvement d'ensemble. Dès lors, cette approche partielle risque, si l'on n'y prend garde, de favoriser une saisie partielle des enjeux de cette pensée.

D'autre part, cette dimension régionale des analyses ne signifie évidemment pas une exclusion des autres dimensions, pour un temps suspendues. Celles-ci peuvent bientôt devenir l'objet d'un examen, ou bien figurer à titre d'objets d'une étude possible. Il s'agit ici de contribuer à interroger ce fil continu, d'examiner ce mouvement de l'œuvre. Ainsi, nous interrogerons le passage d'une étude à une autre: comment penser la relation entre les analyses consacrées aux tropes et celles qui prennent, quelques années plus tard, pour objet la narration? Évoquant *La métaphore vive* et *Temps et récit*, Paul Ricœur parle lui-même de "livres jumeaux," même si son travail consiste, dans un premier moment, à déplier longuement les objets limités auxquels il se consacre. Cette gémellité trouve à se dire d'une autre manière lorsqu'il est question d'une "vaste sphère poétique"² pour désigner ce *continuum* qui associe les métaphores et les récits. Or, il me semble très révélateur que, dans ce cadre, c'est en particulier à Nelson Goodman que Paul Ricœur se réfère pour décrire cette unité du poétique, c'est-à-dire à une pensée générale du symbole et de l'art.

C'est le mouvement singulier des analyses qui conduit, comme par degrés, vers un examen plus large. On ne se laissera donc pas tromper par la nature d'un cadrage philosophique. Si le gros plan est privilégié, il n'interdit pas un changement de focale et la vue d'ensemble. Cependant ce saut méthodologique est toujours accompli avec une grande prudence. De cela il nous faut ici tirer une conséquence: s'il y a une pensée de l'art chez Paul Ricœur, elle doit sans doute être envisagée non comme origine, mais davantage à partir d'un paysage déjà circonscrit, comme un point de fuite, un horizon. Il s'agira alors ici de voir comment des analyses partielles peuvent être étroitement articulées, et comment des lignes de perspective peuvent y être identifiées. On interrogera l'apparent déséquilibre de l'œuvre au profit du récit, pour voir bientôt paraître une unité plus souterraine par laquelle se révèle l'élan de la philosophie ricœurienne, en

tant qu'elle est assurément une pensée de l'acte créateur. À la lumière de ce mouvement, il sera possible de reprendre les remarques développées dans *La critique et la conviction*, autant de lignes de perspectives qui naissent d'un examen précis du travail opéré par le signe, de son retrait comme de son retour.³

Redescription métaphorique et fonction mimétique des récits

Dira-t-on vraiment de l'œuvre de Paul Ricœur qu'elle s'est focalisée sur le récit? Si l'on songe à d'autres formes de l'écriture – la poésie lyrique, notamment –, on pourra, selon certains commentateurs, considérer qu'il se crée un déséquilibre progressif dans l'œuvre, au profit de la narration. Quelle place accorder à la poésie dans l'œuvre de Paul Ricœur?

Dans le premier tome de la *Philosophie de la volonté*, en particulier dans le cadre du projet de "poétique de la volonté" – c'est-à-dire de cet effort pour comprendre le lien vivant de la conscience avec son corps et avec le monde –, il est question de poésie lyrique avec, en particulier, une référence à Reiner Maria Rilke. La poésie est alors considérée comme forme de la *réfection* (une manière de voir qui serait aussi une invitation à faire), et l'orphisme offre un premier visage à cette "poétique de la volonté." Mais cette "poétique de la volonté," sans être vraiment abandonnée, va subir de nombreuses transformations tout au long de l'œuvre du philosophe. La pensée de Paul Ricœur s'oriente vers une réflexion sur les modalités de la "création réglée": le philosophe produira, dans le cadre de cette nouvelle orientation, une analyse de la métaphore poétique (1975), et de l'intrigue narrative (1983). Dans ces deux cas, il s'agit d'interroger les signes et les œuvres à travers lesquels le sujet se découvre dans son rapport au monde.

Dans l'avant-propos du premier tome de *Temps et récit*, Paul Ricœur associe les deux recherches – *La métaphore vive* et *Temps et récit* – au sein, je l'ai déjà mentionné, d'une "vaste sphère poétique"; il en vient à parler de "livres jumeaux." Dans les deux cas, il s'agit d'une synthèse de l'imagination créatrice, même si les opérations sont, sous d'autres rapports, d'une nature très différente: d'une part la création d'une nouvelle "pertinence attributive," et d'autre part "la production d'intrigues combinant de façon originale intentions, causes et hasards."⁴ Dans les deux cas, il y a bien deux actes de discours comparables qui opèrent une "synthèse de l'hétérogène."⁵ De l'inédit surgit dans le langage: ici une nouvelle prédication, là "une nouvelle congruence dans l'agencement des incidents."⁶ Dans le cadre d'un débat avec la sémiotique structurale, l'accent est mis sur l'innovation sémantique ou narrative, autrement dit, non sur des structures mais sur un acte par lequel se pose le sujet du discours, et où peut se voir l'héritage des pensées de l'existence.⁷

Pourtant, ce parallèle étant établi entre métaphore et récit, on a pu dire qu'il demeure malgré tout, dans la pensée de Paul Ricœur, une forme de dissymétrie entre le champ de la poésie lyrique et celui du récit.⁸ Peut-on vraiment parler d'une "vaste sphère poétique"? On a pu constater, dans l'analyse de Ricœur, une sorte de déséquilibre, que l'on a supposé être une réaction à l'encontre de toute la thématique heideggerienne du "poétiser primordial": en refusant la "philopoésie"⁹ dominante à l'époque, l'auteur de *Temps et récit* donnerait toute sa place au roman et contesterait la hiérarchie établie par Heidegger entre poésie (*Dichtung*) et littérature (*Literatur*). Paul Ricœur reproduirait le déséquilibre déjà instauré par Aristote dans le cadre de sa *Poétique*, car ce dernier en effet, n'y parle jamais de la poésie lyrique. Le lyrisme implique trop

fortement la subjectivité du poète. N'offrant aucune distance, le lyrisme exclut ainsi la *mimesis*, si l'on en croit le commentaire que peuvent en faire les traducteurs et analystes du texte d'Aristote (auxquels Paul Ricœur lui-même ne cesse de se référer).¹⁰

D'ailleurs, la suite de l'avant-propos du premier tome de *Temps et récit* laisse elle-même paraître une forme de déséquilibre entre récit et métaphore. En effet, Paul Ricœur en vient à proposer un partage qui semble fixer des fonctions.¹¹ Au moment où le philosophe associe métaphore et récit, il produit une distinction qui paraît limiter le champ de la métaphore:

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.¹²

Il y a ici une sorte de distribution des rôles: d'un côté, la synthèse de l'imagination articule la passion et le monde, de l'autre, elle lie l'action et le temps. La "redescription métaphorique" – que Paul Ricœur lui-même associe à la poésie lyrique – dessine donc les conditions d'une habitation du monde; le récit, quant à lui, décrit l'organisation temporelle de l'action. Ne devra-t-on pas considérer que ce partage des rôles limite singulièrement le champ de la poésie lyrique? La question se pose d'autant plus que, cherchant à nuancer dans la suite du texte cette première remarque, Paul Ricœur va, en fait, accentuer la différence. Il semble ne reconnaître à la poésie lyrique que cette seule capacité de transfigurer "sur le mode de l'élégie et de la lamentation," la dimension de la passivité. Inversement, les intrigues narratives englobent à la fois l'agir et le pâtir. Il y a, au cœur de l'action, du fait des circonstances contingentes, toute une dimension de passivité qui oblige, le plus souvent, à intégrer à la mimésis narrative, une description lyrique: "la poésie lyrique côtoie ainsi la poésie dramatique."¹³ Mais cette précision semble de nouveau fixer des différences, le partage des fonctions demeure et la dualité paraît même se renforcer entre le récit, le temps et l'agir d'un côté, et de l'autre la métaphore, le monde et le pâtir.

"Une théorie dénotative de la métaphore"

Il me semble que c'est dans *La métaphore vive*, plus précisément dans le cadre de la septième étude intitulée "Métaphore et référence," que l'on peut trouver l'un des efforts les plus soutenus, chez Paul Ricœur, pour penser cette articulation entre le récit et la métaphore, et, par conséquent, l'unité de la "vaste sphère poétique." Et cet effort prend nettement appui sur deux œuvres en particulier: celle de Northrop Frye et celle de Nelson Goodman. En inscrivant ses analyses dans les pas de ces deux auteurs, dans le cadre, en particulier, d'une réflexion sur la référence, Paul Ricœur retrouve l'unité du fait littéraire: d'une part, en effet, et ainsi que nous allons le voir, Northrop Frye étend à l'ensemble de la littérature ses analyses de la poésie, produisant de cette manière une forme de congruence; d'autre part, Nelson Goodman développe une théorie de la dénotation généralisée dans le cadre d'une analyse des *Langages de l'art*, et rend lui-même possible, de cette façon, une pensée globale de la littérature, et même, plus généralement, de la création symbolique.

On commencera par analyser le recours au critique littéraire, et on pourra tout d'abord faire observer que la référence à Northrop Frye est régulière dans *La métaphore vive*; il y est fait souvent allusion au grand ouvrage, intitulé *Anatomy of Criticism*.¹⁴ Dès le chapitre cinq, Paul Ricœur emprunte à Northrop Frye ses analyses sur les structures du poème en tant qu'elles articulent un "mood," un état d'âme. Cet emprunt s'inscrit, dans un premier moment de l'analyse, dans le cadre d'"un plaidoyer contre la référence" (ch. 7). Ne dira-t-on pas, en effet, que l'œuvre de poésie paraît se tourner vers elle-même, et abolir la réalité? Le langage devient le matériau de l'acte poétique, véritable saut par lequel une suspension de la référence, une *epoché*, rend possible l'attention aux sonorités et au déploiement du flux des images. Paul Ricœur mentionne les analyses d'un certain nombre de critiques littéraires, mais, selon lui, "c'est chez Northrop Frye que le passage à la limite est opéré le plus radicalement,"¹⁵ le critique en venant même à généraliser son analyse de la poésie à toutes les œuvres littéraires. Celles-ci, en effet, se distinguent par le mouvement centripète ou "interne" (*inward*) de leur signification respective, par opposition avec le mouvement centrifuge ou "externe" (*outward*) de la visée référentielle du discours informatif ou didactique. Le poète est, en ce sens, plus proche du mathématicien: "l'œuvre du poète, comme celle du pur mathématicien, est conforme à la logique de ses hypothèses sans se rattacher à une réalité descriptive."¹⁶ La poésie forge une hypothèse, une fable, une fiction dont elle déploie les possibilités; l'œuvre se présente alors comme une unité: elle est "une texture contenue en elle-même" (*self-contained texture*); "l'unité d'un poème est d'abord conçue comme l'unité d'un état d'âme [...]"¹⁷ Les images poétiques "expriment ou articulent cet état d'âme."¹⁸

Mais, avec cette référence à l'état d'âme (*mood*), il ne s'agit nullement de retomber dans une forme de subjectivisme. Plutôt que de s'inscrire dans le cadre d'une opposition, de type positiviste, entre ce qui relève de l'émotionnel et ce qui relève du descriptif, entre ce qui est invérifiable et ce qui est vérifiable, entre un pôle subjectif et un pôle objectif, Paul Ricœur va chercher à articuler les deux moments fondamentaux de l'acte poétique: le moment du retrait, ici représenté par Northrop Frye, et celui de la dénotation, théorisé par Nelson Goodman dans le cadre d'une analyse générale de l'usage des symboles. La description du trajet métaphorique, chez Paul Ricœur, doit retenir les deux moments: celui de l'*epoché*, c'est-à-dire de la suspension poétique, et celui de la référence et de la dénotation; il s'agit bien de retenir de l'acte poétique sa double orientation, son mouvement centripète et son mouvement centrifuge.

Le recours à la philosophie de Nelson Goodman va permettre de préciser ce que Paul Ricœur nomme "le schéma de la référence dédoublée": il s'agit alors, dans l'itinéraire de *La métaphore vive*, de faire correspondre une "métaphorisation de la référence," à la "métaphorisation du sens" établie par l'analyse sémantique de la métaphore, en particulier dans la sixième étude. Le texte de Nelson Goodman convoqué, dans la septième étude, est *Languages of Art, an Approach to a Theory of Symbols*, paru en 1968.¹⁹ Ce livre, inscrit dans la tradition de la philosophie analytique anglo-saxonne, élabore une théorie générale des symboles, et, dans ce cadre, se consacre aux œuvres d'art, elles-mêmes considérées comme des constructions symboliques, et, en tant que telles, pouvant être saisies dans leur organisation, leur fonctionnement logique. Cette perspective offre d'échapper aux considérations subjectivistes, et cela coïncide assurément avec le projet de Paul Ricœur – qui paraît déjà, très nettement dans un texte de 1971 (quatre ans avant la parution de *La métaphore vive*, 1975): "le modèle du texte: l'action sensée considérée comme un texte"²⁰ –, projet qui consiste à écarter la tradition

romantique en herméneutique, et à proposer un nouveau paradigme du statut du texte qui le dissocie de "l'intention mentale de l'auteur." Comment articuler ce projet d'effacer la référence à l'"intention mentale de l'auteur" avec le mouvement centripète de l'acte poétique, tel qu'il paraît en effet dans les analyses de Northrop Frye, et par lequel l'œuvre poétique structure un état d'âme, un *mood*?

Les analyses de Nelson Goodman, retenues par Paul Ricœur, vont le permettre en élaborant un certain mode de la "référence métaphorique." Nelson Goodman, remarque Ricœur, "désigne le lieu d'une théorie [...] franchement dénotative de la métaphore."²¹ Le cadre fondamental de la pensée de Goodman consiste à ressaisir les opérations symboliques – verbales et non verbales – comme manifestation d'une unique fonction référentielle par laquelle un symbole vaut pour (*stands for*), ou se réfère à (*refers to*).

Cela signifie fortement que l'expérience esthétique ne doit pas être entendue ici en un sens phénoménal, ainsi qu'elle l'est le plus souvent. Goodman ne parle assurément pas de cette forme de vécu dont une certaine philosophie pourrait dire qu'il naît d'un rapport du sujet à l'œuvre d'art: dans la lignée des analyses kantienne de la *Critique de la faculté de juger*, ou bien à la suite des analyses de la phénoménologie, le problème esthétique s'est concentré sur la description d'une attitude mentale spécifique. Or, ici, la question porte simplement sur la nature de la relation entre le symbole et ce qu'il dénote:

Mon but, écrit Nelson Goodman, a été de faire quelques pas en direction d'une étude systématique des symboles et des systèmes de symboles et de la manière dont ils fonctionnent dans nos perceptions et dans nos actions, nos arts et nos sciences, et donc dans le compréhension de nos mondes.²²

Le symbole organise le monde et, de ce point de vue, "l'expérience esthétique tout comme l'expérience scientifique a fondamentalement un caractère cognitif."²³

L'analyse d'ensemble se structure autour d'un réseau conceptuel original qui distingue quatre notions fondamentales: les relations de dénotation, d'exemplification, d'expression littérale et métaphorique. La relation de dénotation est une relation entre un prédicat et ce pour quoi il est mis: cette relation est considérée de manière assez large afin d'inclure toutes les opérations symboliques, verbales (expression) ou non-verbales (description). Ainsi, la dénotation caractérise également la relation entre un tableau et ce qu'il dépeint. On précisera cependant que, dans cette théorie générale du symbole, représenter ne signifie pas, pour le tableau, imiter ou copier, mais simplement "valoir pour." De façon imagée, Goodman précise que le mouvement de la dénotation consiste simplement à placer des "étiquettes" (*labels*) sur des références (unique, multiple ou nulle). Le premier chapitre, intitulé "*Reality remade*," fait apparaître que les systèmes symboliques font et refont les mondes: "*Work et world se répondent*."²⁴

Mais, en plus de la dénotation, Nelson Goodman va introduire une forme nouvelle de la référence selon que l'on envisage cette fois, non le mouvement qui va du symbole vers la chose, mais le mouvement inverse qui va de la chose vers le symbole: ici, une chose peut exemplifier un prédicat. À ce propos, Nelson Goodman prend l'exemple de l'échantillon, ainsi par exemple des "liasses de petits morceaux d'étoffe que possède un tailleur."²⁵ Ces objets fonctionnent comme des symboles qui, en effet, exemplifient certaines propriétés qu'ils possèdent. L'on peut même

aller jusqu'à dire que le terme "d'échantillon" est le symétrique de celui "d'étiquette": selon le résumé de Paul Ricœur, "l'échantillon 'possède' les caractéristiques – la couleur, la texture, etc. – désignées: il est dénoté par ce qu'il exemplifie."²⁶ Nelson Goodman vise à faire de l'exemplification, une relation qui posséderait le même degré de généralité que la dénotation: "l'exemplification est un mode de symbolisation important et largement en usage dans le domaine des arts et ailleurs."²⁷

Or, la métaphore peut être saisie par ce fonctionnement inversé de la référence, c'est-à-dire qu'elle peut être comprise comme une forme d'exemplification. Pour l'expliquer, on commencera par remarquer qu'une exemplification peut être simplement littérale: ainsi, montrer un tableau qui possède la couleur grise permet d'explicitier l'usage du prédicat gris, dans la mesure où le tableau en est une exemplification littérale. Il possède effectivement cette caractéristique. Mais, si l'on montre maintenant un tableau, en disant que celui-ci exprime une profonde tristesse, alors cette fois le tableau exemplifie métaphoriquement le prédicat triste, en vertu d'un transfert. Voilà bien ce qu'il faut entendre par ce que l'on nomme "l'expression" d'un tableau ou d'une image: "ce qui est exprimé est métaphoriquement exemplifié."²⁸ Le prédicat "triste" ne s'applique pas littéralement, mais métaphoriquement. Nelson Goodman a cette formule très éloquente: "une métaphore est une idylle entre un prédicat qui a un passé et un objet qui cède tout en protestant"; ou bien, "la métaphore consiste à apprendre à un vieux mot à faire de nouvelles grimaces."²⁹

Cette remarque ne pouvait évidemment qu'intéresser Ricœur: la théorie de l'expression – conçue, selon un schéma de Paul Ricœur, comme "possession figurée ou exemplification métaphorique" –, conduit à inscrire la métaphore dans le mouvement centrifuge de la référence: "*Langages of Art* rattache par de solides amarres la métaphore verbale et l'expression métaphorique non verbale au plan de la référence."³⁰ Il faut bien saisir, en effet, la nature de l'expression – de l'image ou de l'œuvre poétique – conçue comme exemplification métaphorique: lorsque je dis d'un tableau (ou d'un poème) qu'il est triste, ce n'est pas l'effet sur le spectateur qui est alors envisagé; je dis simplement que la peinture exemplifie métaphoriquement, et cela du fait de son statut de symbole pictural. Dès lors, je peux percevoir la tristesse du tableau sans être moi-même triste, ou bien sans avoir à imaginer, pour expliquer le tableau, une tristesse du peintre. Bien plus, bien comprendre l'œuvre, et sa tristesse, ne signifie pas qu'il faut soi-même devenir triste.

Du fait de cette conception de l'expression, définie dans l'univers de la référence, une difficulté est ici évitée: sans écarter l'émotion en esthétique, on ne s'y enferme pas, on n'oriente pas l'analyse vers la simple sphère subjective – celle du créateur ou celle du récepteur –, on pense simplement un fonctionnement symbolique: la tristesse du tableau exemplifie métaphoriquement un prédicat.

De ces analyses, Ricœur retient lui-même le refus de la présentation positiviste qui distingue dénotation et connotation, de sorte que la connotation serait "un ensemble d'effets associatifs et émotionnels dénués de valeur référentielle, donc purement subjectifs."³¹ On peut, à l'inverse, parler avec Goodman de fonction référentielle en poésie. Autrement dit, pour emprunter au philosophe américain, "l'expérience esthétique tout comme l'expérience scientifique a fondamentalement un caractère cognitif."³² On peut dire d'un poème qu'il exprime un sentiment, en ce sens qu'il l'exemplifie. Les qualités poétiques qu'il possède représentent un

prédicat, bien que, en effet, sur le mode métaphorique du transfert: dès lors, “les qualités en ce sens, observe Ricœur, ne sont pas moins réelles que les traits descriptifs que le discours scientifique articule; elles appartiennent aux choses avant d’être des effets subjectivement éprouvés par l’amateur de poésie.”

Cette référence fondamentale à Nelson Goodman, et à son langage symbolique, dans l’itinéraire de *La métaphore vive*, permet désormais de mieux comprendre ce que l’on doit entendre par l’idée de “référence métaphorique.” On le voit, le langage poétique est, bel et bien, reversé du côté du monde. Mais, pour autant, Paul Ricœur n’oublie pas l’autre mouvement fondamental du poétique, celui du retrait, tel qu’il paraissait, en particulier, dans l’œuvre de Northrop Frye, en tant que le poème produisait l’unité d’un état d’âme, d’un *mood*. Car, si Ricœur, assurément, retient les analyses de Goodman, il lui reproche de ne pas tenir compte de la stratégie de la parole proprement poétique, en tant qu’elle opère une *epoché* de la référence descriptive. À la suite de Roman Jakobson (pour qui la fonction poétique du langage est celle de la mise en relief du langage pour lui-même – “*for its own sake*”), et de Northrop Frye, Ricœur insiste sur ce premier moment, celui de l’éclipse du mode référentiel, qui est la condition de l’émergence d’un second type de référence, cette fois métaphorique. Sans doute n’est-ce pas exactement le problème de Goodman, qui s’intéresse à un fonctionnement symbolique de l’œuvre d’art, sans jamais poser la question de la genèse du symbole lui-même. À quelles conditions, demande de son côté Paul Ricœur, y a-t-il vraiment une redescription métaphorique? Il faut la puissance de la suspension référentielle: “le discours poétique, écrit Ricœur, vise la réalité en mettant en jeu des *fictions heuristiques* dont la valeur constituante est proportionnelle à la puissance de dénégation.”³³

On notera ici, sans pouvoir le développer, que la référence à Nelson Goodman – en tant que ce dernier pense sur un plan cognitif l’expérience esthétique, et cela de façon comparable à la démarche scientifique – autorise Paul Ricœur à se saisir de la théorie des modèles en science, et ce afin de mieux éclairer la visée référentielle de la métaphore. Il est alors possible de produire un rapprochement entre modèle et métaphore, et Ricœur s’appuie sur le livre de Max Black, *Models and Metaphors*, paru en 1962, et qui porte précisément sur ce parallèle: “la métaphore est au langage poétique ce que le modèle est au langage scientifique quant à la relation au réel.”³⁴ Ce qui apparaît, dans ce rapprochement, est alors toute la force heuristique de l’écart métaphorique et toute la puissance de redescription que la suspension référentielle autorise.

La fonction heuristique du *mood*

Il est désormais temps de revenir ici au problème par lequel nous avons entamé notre étude: le problème de l’unité de “la vaste sphère poétique,” et qui trouve, au terme de la septième partie de *La métaphore vive*, et dans le cadre de cette double référence à Northrop Frye et Nelson Goodman, certains éléments de réponse.

Paul Ricœur rappelle les analyses de la métaphore développées par Aristote lui-même, dans *La Poétique*. Celle-ci était envisagée comme résultat d’une capacité synthétisante par laquelle on rapproche des réalités différentes: “bien faire des métaphores, c’est voir le semblable.”³⁵ Or, cette synthèse métaphorique peut être comparée à l’activité poétique qui produit la mise en intrigue, le *muthos*.³⁶ Il est même permis de dire que la poésie lyrique a le pouvoir de produire

une "mise en intrigue," un *muthos*. Il existe, bel et bien, de ce point de vue une *unité du champ de la composition poétique (poiësis)*:

[La] jonction entre *mythos* et *mimesis* n'est pas l'œuvre de la seule poésie tragique; elle y est seulement plus aisée à détecter parce que, d'une part, le *mythos* prend la forme d'un "récit" et que la métaphoricité s'attache à l'intrigue de la fable, et parce que, d'autre part, le référent est constitué par l'action humaine qui, par son cours de motivation, présente une affinité certaine avec la structure du récit³⁷.

La dissymétrie apparente entre poésie tragique et poésie lyrique pourrait ne tenir, en réalité, qu'à une visibilité de la mise en intrigue plus ou moins grande. La mise en relation des éléments hétérogènes apparaît davantage, en effet, dans le cadre d'un récit. Il est plus difficile de l'établir en ce qui concerne la poésie lyrique mais, en réalité, les deux actes synthétiques sont bien analogues en ce qu'ils produisent l'un et l'autre un *mythos*. Mais, quel sera, sur le plan de la poésie lyrique, le *mythos* qui prend, dans la narration, la forme du récit? C'est ici que paraît nettement la double référence à Northrop Frye et à Nelson Goodman, et, par conséquent, l'articulation des deux mouvements à l'origine de la métaphore, l'un centripète, l'autre centrifuge:

La jonction entre *mythos* et *mimesis* est l'œuvre de toute poésie. On se souvient du rapprochement que fait Northrop Frye entre le poétique et l'hypothétique. Or quel est cet hypothétique? Suivant le critique, 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 *mythos* tient dans la poésie tragique.³⁸

On le voit nettement, le parallèle entre métaphore et récit est ici affirmé avec force. La poésie lyrique est comparable à la poésie tragique dans la mesure où on y voit jouer également le couple *muthos-mimesis*. Le sentiment (*mood*), l'état d'âme naît de l'agencement des signes et joue un rôle analogue à celui rempli par la fable dans la narration. Mais cette unité du sentiment doit être reversée du côté du monde, en vertu de la théorie de la description et de "l'exemplification métaphorique" de Nelson Goodman:

Ne faut-il pas dire, ensuite, qu'à ce *mythos* lyrique est jointe une *mimesis* 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 cœur 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 tragique³⁹.

Paul Ricœur emprunte à Goodman certains éléments de sa théorie de la "dénotation généralisée" de sorte que le détour par l'unité du *mood* ne doit pas être saisi comme émotion propre à un individu (artiste, spectateur ou lecteur), mais comme relation d'une œuvre à ce qu'elle exemplifie. Cela signifie bien que la poésie comporte – au même titre que tout discours descriptif – une fonction référentielle.

Dans le cadre de cette double référence à Frye et à Goodman, le parallèle entre métaphore et récit est ici affirmé avec force. La poésie lyrique est comparable à la poésie tragique dans la mesure où on y voit jouer également le couple *muthos-mimesis*. Le sentiment (*mood*), l'état d'âme naît de l'agencement des signes et joue un rôle analogue à celui rempli par la fable dans la narration. Cet agencement dans le cadre de fictions lyriques ou narratives produit une description nouvelle, une proposition de monde, un "modèle" qui vise, dans les deux cas, la réalité au-delà. Paul Ricœur emprunte à Nelson Goodman certaines remarques de sa théorie de la "dénotation généralisée" de sorte que le détour par l'unité du *mood* oriente, en un second temps, vers le monde au-devant.

Cependant, la fonction heuristique du *mood* n'est pas aussi simple à reconnaître que celle de la narration, du fait, en particulier, dans la tradition occidentale, d'une forme d'exclusivité de la "représentation" devenue le mode de rapport privilégié entre le sujet et l'objet. Or, il y a une portée ontologique du sentiment qui n'est pas celle de l'image ou de la représentation consciente. Ricœur retrouve ici – mais, c'est au terme d'un très long détour – ce que Heidegger de son côté aura nommé *Befindlichkeit* au début de *Sein und Zeit*, une disposition, une tonalité affective selon laquelle le *Dasein* se rapporte au monde. Il faut échapper, explique Ricœur de son côté, au dualisme qui oppose "l'intérieur" à "l'extérieur": "La 'joyeuse ondulation des vagues,' dans le poème de Hölderlin, n'est ni une réalité objective au sens positiviste, ni un état d'âme au sens émotionnaliste."⁴⁰ La métaphore ne produit pas une nouvelle confusion, une indistinction naïve, mais fait naître une "tension bipolaire"⁴¹ entre fiction et re-description. Elle révèle une expérience de la réalité qui unit manifestation et création: "inventer et découvrir cessent de s'opposer, [...] créer et révéler coïncident."⁴²

Compte tenu de ces éléments, il ne semble pas que la dissymétrie entre poésie lyrique et poésie tragique dans l'œuvre de Paul Ricœur, entre métaphore et récit, soit, par conséquent, aussi forte que l'on aura bien voulu le dire. Sans doute n'est-il pas aussi facile de voir à quel point la poésie lyrique est elle-même une fiction par où se donne, à travers la description d'un sentiment, un monde au-delà. Mais l'apparente dissymétrie tient davantage à l'analyse elle-même, et à ses difficultés, qu'à l'objet de l'analyse. Pour cette raison, nous pouvons mieux entendre notre auteur lorsqu'il propose, dans l'avant-propos de *Temps et récit*, les deux expressions de "mimesis métaphorique," et de "muthos lyrique."

Et cela suggère également de considérer que le temps n'est pas seulement "re-configuré" par la narration; il y a bien d'autres modes de "re-configuration" du temps dont précisément la poésie lyrique. Cela paraît clairement en conclusion du dernier tome de *Temps et récit*: "[...] il faut avouer – observe Paul Ricœur – que le récit n'est pas tout et que le temps se dit encore autrement, parce que, pour le récit aussi, il reste l'inscrutable."⁴³ Ce que remarque de nouveau notre auteur, dans le cadre d'un entretien, et cela au point même de proposer une inversion de la dissymétrie:

Je crois aujourd'hui que la conflictualité profonde du temps du monde et du temps de l'âme ne se dit que poétiquement, dans la poésie la plus populaire – où l'on répète que la vie est brève et la mort certaine – comme dans la plus élaborée. Disons, de Baudelaire à Yves Bonnefoy.⁴⁴

Il est donc faux de penser que Paul Ricœur aurait abandonné la référence à la poésie lyrique. En réalité, le poème de Rilke placé en exergue de la *Philosophie de la volonté* préfigure une

réflexion philosophique qui ne cesse de se laisser interpellé par une démarche d'écriture où se joue la dialectique de la position et de l'accueil. C'est cette dialectique qu'il faut considérer comme le point fondamental, et qui se décline dans ces figures "tensives" que sont la métaphore ou la narration. Une dialectique qui, selon l'analyse développée dans *La métaphore vive*, prend ainsi la forme d'un rapport étroit entre "découvrir et créer, [...] trouver et projeter."⁴⁵ Il y a là une trace, dans le cheminement de l'œuvre, des préoccupations qui motivaient déjà le texte consacré au "chemin du consentement," en 1950, dans *Le volontaire et l'involontaire*: au-delà d'une pensée strictement conceptuelle dans le cadre d'une eidétique, il s'agissait de faire apparaître un voir qui serait dans le même moment un faire; précisément ce qui ici se joue, en relation avec la pensée anglo-saxonne, dans la métaphore, devenue un "voir comme" (laquelle hérite, nous semble-t-il, de toute la dynamique du chiffre telle que révélée par Karl Jaspers). Dès lors, "l'attestation de l'être comme"⁴⁶ s'opère bien, tout autant, dans la narration que dans la poésie lyrique, au sein d'une "vaste sphère poétique."

Et c'est alors avec à l'esprit cette pensée de l'unité, cette ligne de fuite, qu'il faut relire les pages consacrées à l'art dans *La critique et la conviction*. Il y est développé une rapide comparaison entre l'œuvre d'art et la métaphore. D'une part, le travail du signe, en son double mouvement de retrait et de retour, et tel qu'il paraît de manière exemplaire dans la métaphore, peut nous servir à bien comprendre la nature de l'œuvre d'art, y compris, et peut-être même surtout, les œuvres non-figuratives: "l'œuvre d'art peut avoir un effet comparable à celui de la métaphore: intégrer des niveaux de sens empilés, retenus et contenus ensemble."⁴⁷ Mais, d'autre part, et comme en retour, l'œuvre d'art – musicale, plastique, etc. – peut elle-même, en son être propre, nous permettre de mieux comprendre la nature des opérations que nous produisons sur le langage:

L'œuvre d'art est ainsi pour moi l'occasion de découvrir des aspects du langage, que sa pratique usuelle, sa fonction instrumentalisée de communication dissimulent ordinairement. L'œuvre d'art met à nu des propriétés du langage qui, autrement, resteraient invisibles et inexplorées.⁴⁸

Comment, dès lors, bien ressaisir les limites de cette "vaste sphère poétique" dont nous avons, ici, cherché à préciser la nature? Rien n'interdit, en partant de l'analyse d'objets circonscrits, d'en repousser progressivement les contours. Si elle concerne d'abord les opérations sur le langage, il est permis de l'envisager comme s'étendant au delà, vers l'ensemble des opérations de configuration et de refiguration, et quels qu'en soient les domaines artistiques. Cependant, il n'est guère souhaitable d'en produire une analyse de survol, une forme de survol qui borderait, de trop haut, toutes les modalités de la création. Voilà bien la prudence méthodologique de Paul Ricœur qui, à chaque fois inscrit en un lieu précis d'un territoire, au plus près d'une opération de configuration, cherche, en un second temps seulement, à porter aussi loin que possible son regard. Ce faisant, il arpente aussi les frontières, ces limites où s'entremêlent les identités.

- ¹ Les remarques qui suivent reprennent, en partie, une intervention faite à Paris, en novembre 2013, à l'occasion d'un colloque célébrant le centenaire de la naissance de Paul Ricœur.
- ² Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. 1, *L'intrigue et le récit historique* (Paris: Points Essais, Seuil, 1983), 13.
- ³ "D'une part, le signe n'est pas la chose, il est en retrait par rapport à elle et il engendre de ce fait un ordre nouveau qui s'ordonne à une intertextualité. D'autre part, le signe désigne quelque chose, et il faut être extrêmement attentif à cette seconde fonction, qui intervient comme une compensation à l'égard de la première car elle compense l'exil du signe dans son ordre propre." Paul Ricœur, *La critique et la conviction* (Paris: Calmann-Lévy, 1996), 260.
- ⁴ Paul Ricœur, *Réflexion faite, autobiographie intellectuelle* (Paris: Édition Esprit, 1995), 70.
- ⁵ Ricœur, *Temps et récit*, t. 1, op. cit., 10.
- ⁶ Ricœur, *Temps et récit*, t. 1, op. cit., 10.
- ⁷ En particulier l'héritage de Gabriel Marcel et de Karl Jaspers. Sur tout cet aspect, je me permets de renvoyer à mon ouvrage: *La demande et le don, l'attestation poétique chez Yves Bonnefoy et Paul Ricœur* (Rennes: Presses universitaires de Rennes, "aesthetica", 2013).
- ⁸ Serge Meitinger, "Entre 'intrigue' et 'métaphore': la poétique de P. Ricœur devant la spécificité du poème," *Paul Ricœur les métamorphoses de la raison herméneutique*, Jean Greish, Richard Kearney (dir.) (Paris: Cerf, 1991), 281.
- ⁹ Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine* (Seysssel: Champ Vallon, 1995), 78.
- ¹⁰ "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," Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, commentaire à *La Poétique* (Paris: Seuil, 1980), 21-2.
- ¹¹ Sur ce point, de nouveau voir Serge Meitinger, op. cit., 283.
- ¹² Ricœur, *Temps et récit*, 1- *L'intrigue et le récit historique*, 12.
- ¹³ Ricœur, *Temps et récit*, 1- *L'intrigue et le récit historique*, 12.
- ¹⁴ Paru à Princeton University Press en 1967 (traduction française par Guy Durand, parue chez Gallimard en 1970).
- ¹⁵ Paul Ricœur, *La métaphore vive* (Paris: Seuil, Points Essais, 1997), 284.
- ¹⁶ N. Frye, *Anatomie de la critique* (Paris: Gallimard, 1969), 97 (cité par Ricœur, *La métaphore vive*, 285).
- ¹⁷ Frye, *Anatomie de la critique*, 102.
- ¹⁸ Frye, *Anatomie de la critique*, 102.

- ¹⁹ Traduit et édité en France par Jacques Morizot, en 1990, sous le titre: *Langages de l'art, une approche de la théorie des symboles* (Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 1998).
- ²⁰ Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, II (Paris: Seuil, 1986), 198.
- ²¹ Ricœur, *La métaphore vive*, 290.
- ²² Cité par Paul Ricœur, *La métaphore vive*, 292
- ²³ Nelson Goodman, *Langages de l'art*, 287.
- ²⁴ Ricœur, *La métaphore vive*, 291.
- ²⁵ Nelson Goodman, *Langages de l'art*, 86.
- ²⁶ Ricœur, *La métaphore vive*, 295.
- ²⁷ Nelson Goodman, *Langages de l'art*, 86.
- ²⁸ Nelson Goodman, *Langages de l'art*, 116.
- ²⁹ Nelson Goodman, *Langages de l'art*, 101.
- ³⁰ Ricœur, *La métaphore vive*, 300.
- ³¹ Ricœur, *La métaphore vive*, 300.
- ³² Nelson Goodman, *Langages de l'art*, 287.
- ³³ Ricœur, *La métaphore vive*, 301.
- ³⁴ Ricœur, *La métaphore vive*, 302.
- ³⁵ Aristote, *La Poétique*, 22.
- ³⁶ Voir ce que peuvent en dire Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot: "[...] la métaphore peut se décrire comme un processus de *transformation* du sens, à l'intérieur du langage, l'*analogon* du mouvement de 'représentation,' *mimésis*, qui transforme une action humaine en histoire, *muthos*," *La Poétique*, 367.
- ³⁷ Ricœur, *La métaphore vive*, 308.
- ³⁸ Ricœur, *La métaphore vive*, 309.
- ³⁹ Ricœur, *La métaphore vive*, 309.
- ⁴⁰ Ricœur, *La métaphore vive*, 310.
- ⁴¹ Ricœur, *La métaphore vive*, 310. (Nous soulignons.)
- ⁴² Ricœur, *La métaphore vive*, 310.
- ⁴³ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. 3, *Le temps raconté* (Paris: Seuil, Points Essais, 1991), 486.

⁴⁴ Ricœur, *La critique et la conviction*. C'est la seule fois – à notre connaissance – que Paul Ricœur parle explicitement de la poésie d'Yves Bonnefoy (qu'il lisait pourtant "très fidèlement" selon les termes utilisés dans une correspondance qu'il nous a adressée).

⁴⁵ Ricœur, *La métaphore vive*, 387.

⁴⁶ Ricœur, "De l'interprétation," *Du texte à l'action*, 34.

⁴⁷ Ricœur, *La critique et la conviction*, 259.

⁴⁸ Ricœur, *La critique et la conviction*, 259.