

Introduction : pour une poétique de la liberté

Autor(en): **Célis, Raphaël**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **- (1996)**

Heft 3-4

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870271>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

INTRODUCTION

POUR UNE POÉTIQUE DE LA LIBERTÉ

Durant l'année académique 1972-1973, P. Ricœur dirigeait un séminaire à Paris autour du thème de l'imagination. Ce fut l'occasion pour ses étudiants, dont j'étais, de relire *La Critique de la faculté de juger* de Kant, mais aussi d'autres ouvrages, d'inspiration anglo-saxonne, consacrés au problème de l'imagination.

Au fil de ces lectures et de ces discussions, durant lesquelles P. Ricœur nous faisait part de ses découvertes, une piste de recherche m'apparût de façon impérieuse. Elle m'obligeait à expliciter et à prolonger, à même la pensée kantienne saisie dans son intégrité, ce que pouvait bien être ce « schématisme de la Raison » auquel le philosophe allemand fait allusion à des endroits dispersés de son œuvre. Est-il légitime, pour Kant, de se mettre en quête d'un schème de l'Idée qui soit l'*analogon* d'un schème du concept pur ? La Raison, pour faire sens, pour prendre chair dans le matériau d'une œuvre ou dans la maxime concrète d'une action, doit-elle, elle aussi, se soumettre au travail réfléchissant de l'imagination productrice ? La Raison doit-elle être « poétisée » pour répondre aux injonctions historiques ou destinales qui lui sont adressées ? Une poétique de l'Idée — du *mundus intelligibilis*, du règne des fins de la liberté — est-elle possible, sans être aussitôt confinée au seul registre de l'esthétique ? Une lecture à rebours des trois critiques kantiennes me semblait nécessaire : il fallait partir de la définition que propose la troisième critique de l'œuvre d'art comme « Idée sensible » (ou comme « symbole » de la moralité) pour montrer que les *a priori* de cette définition ne concernent pas seulement le travail de l'artiste, mais le champ entier de la création humaine. Nulle activité, ni théorique, ni pratique, telle était mon hypothèse, ne pouvait être soustraite au processus de configuration de l'imagination transcendante — aussi longtemps, du moins, que cette activité émet la prétention

de donner une réponse sensée aux situations rencontrées au lieu même de notre finitude, dont la créativité est l'envers d'une réceptivité ontologique fondamentale.

Au vu de mes compétences philosophiques d'alors, limitées à Kant et à la phénoménologie, je ne disposais pas des moyens nécessaires pour donner suite à cette hypothèse sur un terrain plus vaste que celui de la production des œuvres — même si celles-ci me paraissaient dignes d'être élevées au rang de paradigme de la *vita activa*. Le détour par la création esthétique et poétique, me disais-je, est la condition *sine qua non* de toute « restauration » du pouvoir-être pratique, paralysé par l'abstraction des idéologies et des savoir-faire instrumentaux. Pour éviter l'arbitraire meurtrier des formalismes (y compris du formalisme moral), il convenait de réenraciner l'agir humain dans le sol de notre exposition pathique au monde et à autrui. Pour éviter l'arbitraire, non moins violent, de l'esthétisme ou, selon l'expression de Hegel, de la « pure culture » ironisant sur sa propre contingence, il fallait aussi maintenir cet agir dans sa vocation à l'universalité, à la communicabilité, à la mise en forme de l'Idée. Tel était pour moi l'enjeu actuel d'une réflexion sur le rôle de l'imagination dans la troisième *Critique* de Kant.

Or, pareil projet, qui fut à l'origine de mon premier livre, n'aurait pas été à ma portée si les intuitions de P. Ricœur ne m'avaient précédé. Car, à l'époque, dans ses premiers séminaires de la rue Parmentier, P. Ricœur travaillait déjà à la rédaction de textes relatifs à la fonction médiatrice de l'image, du schème, de la représentation. Certes, ce n'étaient point les arts plastiques, mais les œuvres littéraires qui retinrent surtout son attention. L'esthétique de P. Ricœur est avant toute chose une poétique, ainsi qu'en témoignent ses recherches du côté de la linguistique, de la sémiotique et de la narratologie. Le recueil d'articles qui porte le titre *Du texte à l'action* le démontre amplement. C'est le récit de fiction — et dans une certaine mesure, le récit des historiens — qui fut appelé à devenir le tremplin d'une nouvelle philosophie de l'action et d'une nouvelle éthique. Pourtant, P. Ricœur s'est d'abord occupé du champ poétique au sens le plus large, comprenant aussi bien le genre lyrique que les genres épique et dramatique. *La Métaphore vive*, parue en 1975 et qui, au premier abord, ne semble concerner qu'une figure privilégiée de la rhétorique, théorise déjà le « fonctionnement » du texte littéraire dans son intégrité : suspens de la visée référentielle de premier rang en faveur d'une visée descriptive de second rang, exercice d'une séman-

tique de la ressemblance au détriment de la prédication codifiée par la logique, réflexivité du sens et du sensible dans l'icônicité du mot, et surtout, mise en œuvre de l'imagination créatrice comme « voir-comme », comme appréhension synthétique entre des contenus de sens conceptuellement hétérogènes. En d'autres termes, P. Ricœur s'attachait déjà à démontrer non seulement que la production littéraire du sens obéissait à d'autres lois que le langage philosophique, mais que celui-ci avait besoin de celui-là pour faire reculer les frontières de l'indicible. Il y a interaction, mieux, « interanimation », écrit-il, entre le mode spéculatif du discours et le mode poétique¹.

Pourquoi la philosophie a-t-elle besoin de faire recours au principe vivifiant de la parole poétique ? Et que signifie dans ce cas la métaphore de la vie ? C'est pour faire contrepoids au caractère systématique de sa méthode que la philosophie a besoin du travail de schématisation mis en œuvre par la poésie. Là où le discours catégorial fixe, découpe et articule l'espace sémantique en un horizon de compréhension disponible pour l'entendement, l'image-représentation donne à voir des rapports de sens qui excèdent la distinction des genres, que requiert l'intellection de l'universel. Comprendre un énoncé logique est autre chose que saisir une image. Or, la saisie d'une image est parfois nécessaire pour qui veut forger des noyaux de signification inédits, pour anticiper sur des contenus de sens encore inexplorés. Pour augmenter le champ du pensable, la philosophie doit opérer un va-et-vient entre l'identité stable des déterminations qu'elle a définies et les esquisses de sens instables et indéterminées qui lui ouvrent le langage des schèmes et des symboles. D'un côté, dit P. Ricœur, la philosophie « veut la clarté du concept — de l'autre, elle cherche à préserver le dynamisme de la signification que le concept arrête et fixe² ». Ce que ce dynamisme contient de « vie » concerne ici le jeu — le libre jeu, dirait Kant — par lequel la chose dont on parle (le sujet) se reflète dans le miroir de prédicats encore inemployés, pour laisser rayonner tout un halo de résonances sémantiques inaccessibles à une investigation systématique. Prenons un exemple. Dans un poème daté de 1882, Nietzsche présente l'être humain comme un chasseur trop jeune, trop inexpérimenté, pour la capture de son butin présumé, le bonheur :

1. Paul RICŒUR, *La Métaphore vive*, Paris : Seuil, 1975, p. 324.

2. *Ibid.*, p. 383.

Glück, oh Glück, du schönste Beute,
 immer nah, nie nah genug,
 immer morgen, nur nicht heute : —
 ist dein Jäger dir zu jung ?

Nietzsche ne dit rien quant au rapport logique qui unit l'homme à la classe des chasseurs. Mais il re-décrit dans le langage imagé de la chasse cette tension constante, évidente en apparence, qui anime le cœur de l'homme en sa quête éternelle. Cette image, qui ne délivre aucune *détermination* de sens univoque, est intraduisible dans le langage moral des raisons et des motifs. Elle n'en donne pas moins à la pensée une *direction* de sens quant à la disproportion qui existe entre les aspirations de l'âme humaine et les moyens dont celle-ci dispose pour atteindre son but. L'horizon de sens ouvert par le langage de la chasse constitue ici un champ référentiel étranger par rapport au champ référentiel familier de l'expérience intérieure, sur lequel il exerce une sorte d'attraction. Ou encore, le contenu sémantique associé à l'image du chasseur fait naître une énergie — une « vie » — qui subvertit la compréhension ordinaire de l'âme qui nous est assurée par le langage de la psychologie. L'âme n'est plus ce concept abstrait par lequel nous désignons l'inventaire plus ou moins ferme de nos tendances et de nos pulsions. En la forme pressentie d'une image, son mouvement est dit ressembler à celui d'un individu à l'affût d'un gibier improbable. Une expérience est ici figurée — esquissée, dit aussi P. Ricœur — plutôt qu'elle n'est signifiée. Ce sera éventuellement la tâche du langage conceptuel que de convertir, par une interprétation, cette esquisse en une série de déterminations rigoureuses, et de les articuler dans le champ unifié d'une théorie. Ce retour au langage spéculatif ne pourra toutefois s'opérer sans discontinuité — ainsi que le signale le recours à la notion même d'interprétation.

Or, ce qu'il nous importe de rappeler ici, c'est la proximité certaine que la pensée ricœurienne de l'imagination entretient avec celle que Kant professe dans la troisième critique — proximité qui concerne tout particulièrement la possibilité de schématiser la Raison. Face à certaines situations, il arrive que le discours de l'entendement, qui est aussi pour une grande part celui de la philosophie, ne trouve plus en lui-même les ressources pour dire les Idées de la Raison. Il en va tout spécialement ainsi lorsqu'une telle Idée — l'Idée de l'Humanité, par exemple — est défigurée par la réalité historique. Celle-ci semble faire l'impasse sur ce que serait l'avenir pensable de cette Idée, sur ce que Hegel nommerait

son universel concret. Mais là où l'entendement risque de s'enliser dans la tautologie, voire dans l'invocation abstraite, l'imagination dispose du pouvoir de « présenter » (*darstellen*) une direction de sens à même le matériau d'une expérience. C'est là, à rigoureusement parler, la définition de l'Idée esthétique : « Par l'expression : Idée esthétique, j'entends cette représentation qui donne beaucoup à penser, sans qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire de concept, puisse lui être adéquate, et que par conséquent aucune langue ne peut complètement exprimer et rendre intelligible³. »

Prenons à nouveau un exemple. Lorsqu'au milieu de ce siècle, l'Allemagne succombait à la barbarie, les Alliés firent appel à la neuvième symphonie de Beethoven — une œuvre allemande — pour symboliser l'Idée d'Humanité à laquelle ils croyaient devoir rester fidèles. Cette œuvre n'avait pas et n'a pas encore épuisé son potentiel de sens. Elle est intraductible dans toute autre langue que la sienne. En même temps, elle demande à toute pensée conceptuelle qui la rencontre de penser plus. Et Ricœur de préciser : « L'imagination créatrice n'est pas autre chose que cette demande adressée à la pensée conceptuelle⁴. » L'imagination créatrice sollicite le concept. Ce que Kant développe par ces mots : « Lorsqu'on place sous un concept une représentation de l'imagination qui appartient à sa présentation, mais qui donne par elle-même bien plus à penser que ce qui peut être compris dans un concept déterminé, et qui par là-même élargit le concept esthétiquement d'une manière illimitée, l'imagination est alors créatrice et elle met en mouvement la faculté des Idées intellectuelles (la raison) afin de penser à l'occasion d'une représentation bien plus que ce qui peut être saisi en elle et clairement conçu⁵. » C'est dire que le moment esthétique — ou poétique — n'est pas seulement « vivant » par ceci qu'il met en mouvement la faculté des Idées vers une saisie renouvelée de son contenu, vers un « penser plus ». C'est de cet élan vers un « penser plus », sous la conduite d'un principe vivifiant — l'âme de l'interprétation, écrit Ricœur — que dépend, en définitive, la possibilité même de la philosophie comme herméneutique.

3. Immanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, tr. A. Philonenko, Paris : Vrin, 1969, p. 143-44.

4. P. Ricœur, *La Métaphore vive*, p. 384.

5. I. Kant, *Critique de la faculté de juger*, p. 144.

En réintroduisant la parole poétique au cœur même de l'Idée, P. Ricœur remanie profondément le statut même de la Raison. Si, comme l'affirme Kant, la raison humaine est une raison pure sensible, l'horizon de son exercice ne se limite pas à la combinatoire de déterminations logiques. La « chose » que pense la Raison (l'Idée d'Humanité, par exemple) excède le concept, puisque cette chose peut aussi prendre la forme d'une Idée esthétique que le concept ne conçoit pas. Pourquoi ce détour par les œuvres, par les formes de la production artistique ? Parce que la « chose » de la Raison — qu'il s'agisse du Monde, de Soi ou de Dieu — n'est ni une donnée intuitive immédiate, ni une vue pure de l'Esprit. Sa réalité n'est ni celle d'un état de fait, ni celle d'un objet saisissable par expérimentation. Ricœur est fondé de dire qu'un certain nombre de contenus de sens, et de préférence ceux qui interviennent dans la méditation sur les fins de l'existence, exigent une suspension du mode de référence de notre langage réaliste et de sa formulation vérificationniste. C'est d'une référence dédoublée dont nous avons besoin, d'une référence qui laisse indécidée (mise entre parenthèses) la question de l'être ou du non-être positif de la chose dont on parle. L'humanité de l'homme n'existe pas à la façon d'un fait positif ; elle ne se manifeste qu'en acte, à la façon d'un mouvement. Il en va de même de la liberté, de l'âme ou de l'esprit d'un Dieu. Nul ne peut les surprendre en flagrant délit d'objectivation — si l'on entend par celle-ci le processus par lequel quelque chose se donne à nous en la forme d'une pure donnée, d'une factualité sans reste. « Il nous faut donc ébranler le règne de l'objet, pour laisser être et laisser se dire notre appartenance primordiale à un monde que nous habitons, c'est-à-dire qui, tout à la fois, nous précède et reçoit l'empreinte de nos œuvres. Bref, il faut restituer au beau mot “inventer” son sens lui-même dédoublé, qui implique à la fois découvrir et créer⁶. »

L'humanité de l'homme se crée autant qu'elle se découvre. C'est pourquoi nous ne pouvons en saisir l'effectivité que par l'époché de la référence ordinaire, axée sur le monde des faits, au profit d'une référence de second rang, axée sur le monde des œuvres. À l'intérieur de celui-ci, ce qui est rencontré à titre d'Idée esthétique (une certaine incarnation de la liberté, par exemple) n'est pas à la façon d'un objet de science. L'Idée esthétique est *comme* l'œuvre la présente. Dans le *Guillaume Tell* de Schiller, la

6. P. Ricœur, *La Métaphore vive*, p. 388.

liberté du citoyen moderne est figurée comme étant celle du héros portant ce nom ; elle lui est semblable, mais elle ne coïncide pas avec elle. « La référence dédoublée, écrit Ricœur, signifie que la tension caractéristique de l'énonciation métaphorique est portée à titre ultime par la copule *est*. Être comme signifie être et ne pas être. Cela était et cela n'était pas⁷. » Telle est la vertu de la fiction. Elle ne déréalise pas les significations dont elle est porteuse, comme on le croit parfois, mais elle les donne à voir selon son être propre — un être d'acte et de puissance — à un autre niveau de vérité : plus prospectif que constatif. Ce niveau est précisément celui de l'image et de la représentation. C'est aussi celui de la poétique.

La métaphore vive contient, à n'en pas douter, les prémisses essentielles de la pensée ricœurienne de l'imagination, à commencer par celles qui concernent la métabolisation de l'Idée en icône de sens. L'article de Maurice Sierro fait le point sur cet acquis, en montrant que l'état de non-engagement à l'égard du monde perçu, impliqué par l'œuvrer poétique, ne consiste pas en une fuite hors de ce monde vers l'irréel, mais prépare à de nouveaux commencements et à de nouveaux engagements existentiels. Une question demeure toutefois en suspens, à la fin de ce livre : comment schématiser la liberté humaine en acte ? Comment donner à voir cette liberté dans la cohérence qui unit son initiative à ses résultats ? Comment dépeindre l'agir sans réduire son dynamisme à une simple succession de causes et d'effets ? Comment produire une représentation de cet agir qui n'en trahisse point l'intelligibilité spécifique ?

Or, affirme Ricœur, l'art du récit vient à la rencontre d'un tel questionnement. Car une liberté schématisée est une liberté dont le temps est raconté, dont le déploiement effectif est articulé par une mise en intrigue qui se communique et s'enseigne. Ce temps raconté n'est pas le temps qui gouverne la succession des phénomènes naturels : sa particularité tient en ceci qu'il intègre la discontinuité à même la continuité, la rupture à même le flux de son écoulement. La liberté fissure à tout moment le devenir cosmique indifférencié ; elle déjoue les prévisions les plus sagaces, elle surprend les attentes les plus circonspectes et jette aussi une lumière inédite sur notre mémoire du passé. En un mot, comme le montre Muriel Gilbert, elle ajointe toujours à nouveaux frais notre per-

7. *Ibid.*, p. 388.

ception du temps écoulé et celle du temps à venir. La liberté produit sa propre *synthèse* temporelle — dont l'unité diffère profondément de celle, aléatoire ou mécanique, qui transit l'univers des choses.

C'est cet enchaînement synthétique — synthèse de l'hétérogène, dit Ricœur — que nous appréhendons lorsque nous disons que la vie ou l'action d'un homme font « époque ». Nous signifions par là qu'une certaine unité de temps, limitée par un commencement et une fin, s'est affranchie du cycle répétitif des saisons et des révolutions solaires. Célébrée par le récit, cette unité est qualitativement reconnaissable par son style — par un mode de temporalisation individué —, par une typique d'inscription dans le monde qui ne se confond avec nulle autre. Le choix des fins de l'action — et la manière pour son agent de se choisir, de se destiner, de se devancer lui-même — n'est pas discernable de la stratégie à travers laquelle ces fins sont poursuivies, et dont le dénouement, souvent dramatique, atteste de la réussite ou de l'échec. Le drame qui empreint cette unité, lorsqu'il atteint son expression littéraire la plus élevée, fait d'ailleurs montre de la tension qui l'anime, de sa confrontation avec les résistances du monde, dont il ne vient le plus souvent à bout que par la vertu d'une extrême fidélité à soi — que *Soi-même comme un autre* s'efforcera de thématiser.

Temps et récit — M. Gilbert le démontre — constitue donc une étape décisive dans l'élaboration de l'éthique de P. Ricœur, puisque ce livre met en place une véritable poétique de la liberté, où le récit de fiction est élevé au rang de véritable laboratoire du jugement pratique.

Or, si cette poétique est nécessaire, c'est parce que l'imagination n'est pas absente de la quête du bien-vivre et que son rôle ne se limite pas à proposer des scénarios conditionnels à l'action effective. Imaginer, ce n'est pas seulement envisager ce qu'il nous serait possible d'accomplir dans des circonstances autres que celles qui nous situent ici et maintenant. Dans le discours rhétorique, comme dans toute parole qui vise à édifier son interlocuteur, l'imagination œuvre déjà à la persuasion, mieux, au partage des convictions. Elle le fait d'ordinaire par l'évocation d'actions exemplaires qui parlent tout autant en faveur des vertus de ceux qui les ont posées qu'en faveur de leur praticabilité. L'exemple des grands hommes du passé ou des personnages légendaires, explique Richard Kearney, schématise véritablement l'affectivité en la motivant à désirer une manière de se comporter semblable à la

leur. L'exemple incite à rechercher au dehors de soi, non la norme de notre action seulement, mais la mesure de notre être-soi. Et l'imagination qui préside à cet apprentissage ne procède plus, en l'occurrence, de la collusion sémantique sous-jacente au voir-comme métaphorique, limitée à l'énoncé, mais de la configuration temporelle et narrative, étendue à tout un texte, d'un exister-comme, d'un agir-comme : c'est le Je de l'action, cette fois, qui est un autre, qui est comme un autre. Mais dans le cas du récit, comme dans celui de la métaphore, l'attraction de la ressemblance l'emporte sur la subsumption catégoriale. Exister comme, pour le lecteur d'un récit exemplaire, ce n'est point imiter servilement un modèle, ce n'est pas s'identifier au même (*idem*) d'un caractère ou d'une entité psychologique ; c'est intérioriser un art de donner forme à soi (*ipse*) ; c'est se mettre à l'école de ce que Kant nommait « génie », une certaine puissance d'engendrer l'Idée à même le matériau de l'histoire.

Le génie de la narration est *mimèsis* de l'action : il nous initie à l'inventivité de celle-ci. L'imagination dont il fait preuve opère également une synthèse entre l'universalité de la Raison et la prédilection d'une sensibilité particulière, celle d'un individu ou d'un peuple. Elle schématise la compréhension phronétique en produisant des constantes comportementales — l'*hexis* d'Aristote ou la *Sittlichkeit* de Hegel. Par la médiation du récit, évaluer (se choisir une fin), c'est élire, c'est sympathiser avec une forme de vie consacrée par la tradition, c'est se relier émotionnellement à une autre existence que la sienne. L'empathie y prend le relais du jugement, précise R. Kearney. Par la participation affective à la vie des personnages, le lecteur s'explique avec les rôles sociaux, en ce qu'ils impliquent de contingence et de finitude, pour les assumer tour à tour comme autant de variations de son pouvoir-être. Il anticipe alors sur la lisibilité de sa propre intervention sur la scène du monde, avec la répartition des tâches et des fonctions qui la caractérise. Certes, le danger d'auto-réification n'est jamais définitivement conjuré. C'est aussi la tâche de la fiction que d'inciter à la critique, à l'ironie, c'est-à-dire à l'écart de soi à soi. La littérature parodique en témoigne, qui, à l'opposé du conte ou du mythe, nous apprend aussi que nous *ne sommes pas* les personnages que nous jouons, que ceux-ci soient réels ou imaginaires. Poétiser sa liberté n'est possible, sans dérive, qu'à la condition d'une déssaisie continuelle de soi et d'une mise en abîme inlassable de toute identité acquise.

Mais la poétique du Soi — comme crise et transformation de soi à l'épreuve de la fiction — n'est pensable qu'à la condition que nous en repensions la vérité : qu'est-ce que le Soi authentique ? C'est le mérite de P. Ricœur, souligne B. Stevens, que d'avoir recentré l'être du Soi, par delà l'ousiologie substantialiste, autour de l'axe conceptuel aristotélicien puissance-acte. C'est devenu un truisme que d'affirmer que la présence pleine à soi n'est qu'un leurre, que le sujet ne coïncide jamais avec lui-même et qu'il ne se possède jamais dans la pleine connaissance de son identité. Mais cet énoncé déconstructif est condamné à rester vain s'il ne contribue pas à penser la réalisation de l'humain en l'homme. Or, si la lucidité d'un Heidegger nous a enseigné que l'homme n'était, lors de son effraction dans le monde, piégé par aucune essence — ni par celle d'une res cogitans, ni par celle d'une instinctualité biologique — c'était afin de promouvoir la repossibilisation (*Wiederermöglichung*) de son pouvoir d'exister. L'analytique existentielle de *Sein und Zeit* propose avant toute chose, comme H. Arendt l'a compris, une méditation sur notre liberté à *renaître* toujours à nouveau, sur notre aptitude à *commencer* sans relâche. Cependant, la naissance, entendue au niveau existentiel, implique la croissance, l'altération, la conversion. Pour naître, il faut se démettre de toute chosification, de toute apparence stratifiée, et s'approfondir. L'approfondissement, à son tour, n'est possible que si nous jouissons de l'aptitude à retourner vers le fond, lequel n'est pas à confondre avec l'on ne sait quelle nature présumée, mais qui n'est autre que le don originaire où se puise l'élan de notre existence. Être-soi, c'est se recevoir de l'être. L'effort de P. Ricœur, c'est de montrer que ce don, porté par l'offre du temps, n'est point silencieux. Ce n'est pas à l'indétermination d'une pure extase — à la néantité de son être — que ce don nous convoque. L'accepter, l'entendre, lui correspondre, c'est se porter responsable pour lui, c'est en répondre en personne. Heidegger le pressentait peut-être, puisqu'il a lui-même baptisé cet appel du vocable de *Gewissen*, de conscience « morale ». Or, cette conscience qui fait entendre une voix autre que la nôtre au cœur de notre intimité, que dit-elle sinon que nous avons à donner raison (*logon didonai*) de notre puissance d'être devant autrui ? Que dit-elle, sinon que notre facticité n'a le privilège d'aucune évidence et qu'il lui faut témoigner de son sens ? Et comment le pourrait-elle autrement que par les œuvres, les actions et les paroles, qui ne sont pas seulement l'expression du

souci pour notre être en tant qu'être-pour-la-mort, mais aussi la réponse à l'interpellation de nos semblables ?

L'ontologie de P. Ricœur, dit B. Stevens, est praxiologique. D'entrée de jeu, elle s'amorce par le projet d'une éthique, par la thématisation d'une injonction. Accueillir le don de l'être, c'est répondre : me voici ! C'est se poser la question : qui servir ? Certes, la mise en œuvre pratique (*energeia*) de soi ne constitue pas une réponse à elle seule. C'est le beau mot de « disponibilité » — un maître-mot de la pensée de G. Marcel — qu'il faut ici utiliser. Quand autrui nous invoque, c'est à notre puissance d'être autre que ce que nous avons été qu'il s'adresse, puissance qui toutefois ne se possède point, mais qui prolonge le don qui l'a éveillée à elle-même. Telle est la définition de l'ipséité. Autre que soi, l'ipséité s'affirme dans la fidélité risquée à soi. L'agir comme *energeia* est la manifestation d'un « qui ? » — non l'extériorisation d'une quiddité — car seul le « qui ? » répond de ce qu'il fait. Mais cette affirmation a un envers. Elle présuppose, comme Lévinas l'a montré, une blessure qui entame la virilité du moi agissant, un « oui » à l'atteinte d'une souffrance dont personne n'a l'initiative et qui déborde la possibilité de l'être-actant, une *patience* infinie envers la source intarissable du mal.

L'ontologie « occidentale » de P. Ricœur, qui met l'accent sur les ressources et la créativité de l'être-soi est-elle en mesure de penser cette patience ? B. Stevens croit nécessaire d'en souligner l'insuffisance. Car une ontologie de la personne ne peut fonder la responsabilité éthique qu'à l'égard de ce qui lui est semblable : l'autre soi, l'*alter ego*, le visage qui porte la trace de l'humain. Or, la compassion, toute « orientale », que nous ressentons au contact de la souffrance — y compris de celle, combien poignante, qui s'élève de la *physis* — fait écho à une clairvoyance ontologique peut-être plus radicale que celle qui sous-tend le *mundus intelligibilis* kantien ou le monde fichtéen des esprits. Car ce monde intelligible abandonne à la violence instrumentale tout étant qui n'est pas susceptible de s'élever jusqu'à lui, alors même que notre chair, croisée avec celle du monde, selon l'expression de M. Merleau-Ponty, retentit d'un appel pathétique qui émane du tréfonds de la création. La confrontation avec d'autres cultures que la nôtre, moins convaincues du rôle salvateur de l'action, n'est dès lors plus à considérer comme un simple exercice formel ou comme un échange de politesses. Elle a pour enjeu l'écoute et la responsabilité pour cet appel sans voix qui nous parvient, en écho à notre propre vulnérabilité, des régions non-humaines de l'être.

La *passivité* du soi, impliquée par sa connivence ontologique, désapproprie d'ailleurs le soi de cette puissance qui le maintient. Quand l'homme fait-il l'expérience de cette désappropriation, se demande Michel Vanni ? Lorsque l'ipséité est mise à nu, répond P. Ricœur, lorsque celle-ci perd le support de la mêmeté ontique, lorsqu'elle est arrachée à ses propriétés, lorsqu'elle n'est plus pour elle-même que cette question : qui suis-je ? Or, cette question ne retentit jamais dans le vide d'une pure intellection. Mais elle s'accompagne d'une tonalité affective (*Stimmung*) modulée : l'angoisse, l'ennui, l'effroi, l'étonnement. La crise du moi constitue le moment privilégié où la *Stimmung* manifeste son emprise spécifique. Mieux : c'est la *Stimmung* elle-même qui exerce cette *épo-chè* à l'égard de toutes les déterminations intra-mondaines du sujet. Dans la *Stimmung*, le soi n'est plus donné à lui-même dans un rapport de face à face avec le monde, comme effort, par exemple. Il est tout uniment sentir de soi et du monde. C'est pourquoi la *Stimmung* neutralise toute initiative pour laisser béer une fracture dans le suivi du temps, pour scander une interruption dans la continuité de l'existence pratique. Radicalement décentré, le soi y vit son être comme un pur advenir, comme un envoi soustrait à toute délibération, à toute mise en débat. Si fidélité à soi il y a, elle réside dans une prédisposition pathique — dans une manière d'être *avec* les choses et autrui — plutôt que dans l'art de mettre en scène une situation. L'attestation y est involontaire : elle est pure endurance d'être soi, ce que Lévinas avait nommé « hypostase ».

Y a-t-il une dialectique à jouer entre identité narrative et tonalité affective ? Celle-ci est-elle une modalité de celle-là ? Pour s'en assurer, écrit M. Vanni, il faudrait examiner, au cœur du récit où cette identité s'élabore, la façon dont le lyrisme de l'expression (le rythme, le phrasé, la musicalité de la langue...) influe sur les effets de sens plus spécifiquement épiques ou dramatiques. L'on découvrirait alors, condensée par le style du narrateur, éventuellement autobiographe, l'interférence entre le surgissement d'une tonalité affective et le choix d'un destin. Mais dans ce cas encore, c'est par la médiation du chant du texte que nous aurons accès à la dimension pathique de ce soi accordé (*gestimmt*) ou désaccordé (*verstimmt*) au monde.

Un exemple tout à fait extraordinaire de cet apprentissage pathique de soi par l'écriture nous est proposé avec l'œuvre de F. Pessoa. Tout se passe en celle-ci, comme le font apparaître les analyses de M. Villela-Petit, comme si son auteur ne pouvait exister qu'en se différenciant lui-même en une multitude de voix narra-

tives nommées par autant de pseudonymes. Le moi pluriel n'est pas ici celui du lecteur, projeté dans l'univers fictif de ses ouvrages favoris, mais celui de l'écrivain privé du séjour de toute mêmeté éprouvée « du dedans », et contraint par là-même de s'inventer de part en part comme auteur. Pour ce dernier, le labeur de l'écriture permet de donner corps à cet exil. En donnant la parole à un autre, à un double, à une instance figurée de soi, il constitue la voie de réappropriation de son épreuve sentie du monde. Parce que vivre à la première personne n'y est possible que dans la représentation d'un vivre objectivé, regardé « du dehors », l'œuvre de Pessoa porte la réflexivité du texte à son comble. Celui-ci n'est plus la *mimêsis* d'une action, mais supplée à cette action. Il devient en quelque sorte la prothèse d'une existence dont l'individuation est menacée d'irréalité.

M. Villela-Petit pose ainsi, implicitement et explicitement, la question de la véracité de l'œuvre littéraire. Celle-ci constitue-t-elle une forme d'attestation de soi différente de celle qui se produit dans le monde de la vie ? La sincérité de l'artiste est-elle d'une qualité différente de celle de l'homme d'action qui ne dispose point, comme lui, de la scène de la fiction ? Si l'on envisage de répondre à cette question, avec l'aide de P. Ricœur, nous sommes amenés à maintenir deux affirmations contradictoires dialectiquement nouées l'une à l'autre. Dans un premier moment, il faut soutenir, avec Sylvie Bonzon, que l'attestation de soi met en cause une croyance (une confiance) qu'aucune figuration ne peut soutenir de façon durable. Nous l'avons vu, l'ipséité n'est pas la mêmeté. Car nous sommes toujours, peu ou prou, trahis par les rôles que nous jouons. Nous ne sommes jamais entièrement les acteurs que nous pensons être. Par delà la discontinuité de nos métamorphoses, par delà la variété des comportements que nous adoptons, nous protestons de notre bonne foi, de notre sincérité — certes invérifiables : « Oui, c'est bien moi pourtant, encore et toujours ! » En parlant ainsi, en invitant autrui à nous reconnaître dans notre fidélité à nous-mêmes, nous ne lui proposons pas la garantie d'une conduite sans faille. Mais c'est précisément cette faille que nous lui offrons — au travers de laquelle il peut nous atteindre, nous émouvoir. Notre fragilité, source de nos défections, de nos inadéquations, de nos manquements, a pour envers positif notre exposition sans faux-fuyants à ces attentes — ce que Lévinas désigne comme étant la nudité ; le dépouillement intrinsèque à notre humanité. Allégés du poids d'un rôle à soutenir à toute force, nous sommes aussi plus libres d'entendre l'invocation

d'autrui — voire la supplication d'un Dieu. Sur les décombres de notre identité factice, nous sommes en mesure de comprendre que ce qui nous défait va de pair avec la possibilité de nous refaire et, comme nous l'avons dit, de renaître.

Dans un second moment, il nous faut donc admettre que ce décentrement se prolonge par la réinvention de soi, par la vertu d'une reconfiguration de l'ipse encore à venir. Telle est, comme Marc Cepl aime à le souligner, la dimension imaginante — et narrative en ce sens — de la moralité. Même lorsque le regard de l'autre nous motive à l'excès de la transgression, au défi des normes établies, à la folie de ce que la sagesse du siècle ne peut approuver, il nous faut donner une forme signifiante à nos gestes et les inscrire dans la texture d'un monde.

Il en va par exemple ainsi de la passion du Christ qui, quoique hors monde, a pris corps dans l'histoire par amour du monde. Il en va de même pour Aliocha Karamazov qui, ébranlé par les récits insoutenables de son frère Ivan — dont celui du grand Inquisiteur — se met en quête d'une forme de vie susceptible de donner sens à la souffrance universelle qui contredit sa foi première, naïve peut-être, en la bonté de l'être. Si l'attestation de soi s'enracine dans la passivité d'une convocation intersubjective (d'une entre-exposition mutuelle), elle s'accompagne de l'obligation à se poétiser, à s'accomplir dans la concrétude différenciée d'une intercoporéité lestée de paradigmes. C'est dans le rôle du père, du frère, du compagnon, du citoyen, et jamais en tant qu'ipse seulement, que nous assumons la responsabilité de notre être-pour-autrui. Le langage religieux lui aussi, qui dit l'agir divin, ne néglige point d'emprunter au registre des fonctions anthropologiques : Dieu le Père, le Christ-Roi, l'Église-Mère, etc. Toute vocation, fût-elle sacrée, est virtuellement schématisée par un symbole, qui anticipe sur la figuration de son verbe. En l'absence de cette schématisation, que la littérature actualise à l'infini, la dimension déontologique de la moralité — le pur devoir kantien — serait dépourvu d'effets tangibles. Et l'attestation de soi, elle aussi, ne serait plus que le chiffre d'une vaine incantation.

La poétique de la liberté de P. Ricœur permet de réconcilier le principe espérance, qui ouvre à l'horizon de l'utopie, avec le principe responsabilité, qui soumet l'utopie à la critique et au soupçon. C'est dans l'esprit de cette réconciliation que l'on appréciera le mieux l'étude de Bruno Ackermann sur la trajectoire personnaliste de P. Ricœur. Si celui-ci s'est peu à peu distancé de ce mouvement

qui, comme tous les « ismes », menaçait de succomber aux partis-pris d'école, le concept de personne, en revanche, n'a cessé d'inspirer son attitude philosophique, soucieuse de porter la réflexion sur le terrain concret du politique, du juridique et du social. La personne n'est pas un personnage ; elle demeure en-deçà des jeux de masques qui dénaturent souvent le théâtre du monde, à commencer par la scène médiatique où sont campés les pantins de ce que Herman Hesse nommait « le siècle des pages de variété ».

Pourtant, la personne n'est pas non plus un X fantasmatique, une entité spectrale à laquelle il appartiendrait de pouvoir se dédire sans cesse en condamnant sa phénoménalité à l'illusion. Elle ne peut se séparer, se dissocier, se désolidariser des causes qu'elle sert ou des comportements qu'elle fait valoir, fût-ce à son corps défendant. La personne prend aussi son relief de par la position qu'elle choisit dans la communauté : elle contracte une dette envers ses contemporains, dont elle ne s'acquitte qu'en frayant elle-même, en son nom propre, de nouvelles voies vers la désidérabilité de l'existence. Son historicité inaliénable se tisse à même cet échange subtil entre réception et donation. Par ses actes, par ses paroles, il lui faut rendre raison de ce qui lui est confié au plus intime de son rapport à soi — à commencer par la grâce d'exister. C'est là, comme le dit Bruno Ackermann, le principe même de l'éthique de la conviction.

En va-t-il différemment du *sujet de l'histoire* ? Cette appellation de la personne ne procède-t-elle pas d'un constat banal : à savoir que celle-ci ne peut échapper au poids des situations et aux contraintes de son contexte d'émergence ? Le problème s'avère plus compliqué, suggère Fabio Merlini, dès lors que nous concevons l'identité du sujet, non plus comme le pôle d'un faisceau d'influences et de surdéterminations passivement subies, mais comme une instance d'unification du temps qui se construit activement, à l'instar de l'identité narrative : « Comme le sujet de l'histoire n'est pas l'être que nous sommes inconditionnellement, de même l'histoire n'est pas le contexte temporel dans lequel vient chuter l'existence. » Si l'acte de se raconter va à l'encontre de la dispersion naturelle du temps, c'est parce qu'il exige que l'on s'explique avec l'identité époqhale de la communauté, et que l'on réfléchisse son existence dans le miroir d'une multitude de pratiques discursives, lesquelles ne sont d'ailleurs pas seulement littéraires, mais comprennent aussi les micro-récits de notre quotidienneté (ceux de l'actualité politique, par exemple).

L'identité de l'*ipse* est impensable sans la réitération narrative de l'identité d'une communauté forgée en référence à ses événements fondateurs. Le récit de l'histoire d'une vie mobilise, chaque fois à sa manière, les évidences charriées par une tradition singulière. Il présuppose donc le geste d'une interprétation, d'une réassomption orientée du potentiel de sens qui précède la subjectivité se racontant, et qui, dans cette exacte mesure, permet à celle-ci d'advenir et de se constituer. L'identité narrative se creuse à même le monde anonyme de la quotidienneté, pétri par un certain langage et par la connaissance médiate de l'homme qui est charriée avec lui. C'est pourquoi, et le texte de F. Merlini peut nous en convaincre, il n'y a pas nécessairement d'opposition entre la démarche de P. Ricœur, centrée sur un soi qui, en précession de lui-même dans la praxis, se rassemble dans l'examen rétrospectif de son itinéraire, et la démarche d'un Michel Foucault, attachée à reconstruire l'archéologie des discours via lesquels le sujet prend lui-même conscience de soi *comme* sujet.

J'aimerais clôturer cette introduction par une pensée personnelle. Husserl dit quelque part que l'ego transcendantal ne saurait mourir. En va-t-il de même pour l'identité narrative qui se recueille dans la mémoire de sa fidélité à ses fins ? En un sens, non. Car cette identité qui se survit en la signature d'un exemple, et qui se marque par le style d'une typique singulière de la liberté, n'excède pas les limites de ce que Nietzsche appelait l'histoire monumentale. Or, les monuments, les stèles, les traces écrites ou orales de notre aventure terrestre sont éphémères elles aussi. Toutefois, l'attestation de soi, ce transcendantal qui rend possible la narration, fait la preuve d'une vérité que la contingence n'affecte point. Le lien qui s'établit entre nous par le témoignage ou la promesse n'est par le produit de notre volonté. S'il est confié à celle-ci, il ne s'impose pas moins à nous comme ce qui en défie l'arbitraire. C'est la nécessité absolue de ce lien, son incondicionalité dirait Kant, qui nous motive à vouloir. Au seuil de la mort, elle nous affecte en la forme d'un sentiment particulier : celui de ne pouvoir consentir à ce que ce lien soit brisé. Nous pouvons renoncer à notre vie par amour. Nous ne pouvons pas renoncer à cet amour lui-même. Le souffle qui fait se rompre notre attachement à nous-mêmes n'appartient pas lui-même à l'ordre de ce qui naît et meurt, mais il est cet élément, cette quintessence de l'Esprit dont se nourrissent les autres vies. Peut-être est-ce le souffle de cet être-l'un-pour-l'autre, de cet envoi réciproque qui scelle notre entre-appartenance, dont Husserl s'est mis en quête en s'efforçant

d'énoncer ce qui transende l'ego depuis toujours. Et peut-être est-ce vers cet envoi ultime, pathétique, douloureux, infiniment souhaitable pourtant, que nous faisons signe lorsque nous nous déclarons l'un à l'autre : Me voici !

Raphaël CÉLIS
Université de Lausanne

