

Le Témoignage des Images: Une Interprétation Esthétique de Ricoeur

Claudia Elisa Annovazzi*

Università del Piemonte Orientale, Vercelli

ABSTRACT. The goal of this paper is to show the importance of Ricoeur's philosophy of imagination for aesthetic inquiry.

In order to highlight the role played by Ricoeur, I start from an analysis of *The living metaphor*, a work in which the author decides to leave aside the path "from image to language" in order to consider only that "from language to image". Substantially, Ricoeur's idea is that the aesthetics of perception is much more fundamental than the aesthetics of creation.

Following this path, namely the Kantian notion of producing imagination instead of reproducing imagination, Ricoeur can show the power of metaphor to create not only new meanings but also new images. Indeed, such images promote an iconic increase in the domain of reality. From this point of view, Ricoeur's philosophy of imagination can be extended from metaphors to every kind of work of art.

In the second part of the paper I offer a critical interpretation of Ricoeur's philosophy of imagination. In fact, if we don't emphasize the role of the aesthetics of creation, we can't understand the pivotal role of art which serves as a witness of different dimensions of meaning that are part of reality, although not from a common and ordinary point of view.

This idea can find support in Ricoeur's interpretation of the strict relationship between history and fiction. Indeed, is exactly through this connection that is possible to understand in a complete sense the role of witness played by works of art.

* Email: clabata@libero.it

1. Pour une esthétique Ricoeurienne

Le but de cet article, comme son titre veut le souligner, est de montrer l'importance de la pensée de Ricoeur dans le cadre de la réflexion esthétique. Nombre des arguments qu'il a étudié tout au long de son parcours ont affaire à l'esthétique: de la question du symbole dans *Finitude et culpabilité*,

jusqu'à la question de la métaphore et du récit dans *La métaphore vive* et *Temps et récit*. Malgré cela, la plupart des études sur Ricoeur ont traité chacun de ces arguments singulièrement, sans les considérer selon une perspective esthétique unitaire. Avec cet essai on souhaiterait exposer les avantages réciproques que présente l'interprétation esthétique de Ricoeur.

Du côté des études et des interprétations de la pensée ricoeurienne, il devient d'abord possible de lire son ouvrage, qui s'est développé à travers plusieurs arguments différents, d'un nouveau point de vue unitaire, celui de l'imagination¹. Observé sous cette nouvelle lumière, l'ouvrage de Ricoeur laisse paraître de nouveaux éléments nouveaux quant à son interprétation de phénomènes poétique. Ceux-ci n'auraient pas pu être compris si l'on avait considéré les problèmes de la métaphore et du récit seulement d'un point de vue poétique et linguistique.

Du côté des réflexions et de la théorie esthétiques, premièrement la théorie poétique ricoeurienne démarque la fonction créatrice des fictions esthétiques, qui produisent un accroissement iconique de la réalité; deuxièmement, cette analyse manifeste le vide laissé par Ricoeur au regard de la fonction de l'auteur dans la production des œuvres d'art, vide qui porte à se demander si le rôle de l'artiste, et par conséquent le rôle de l'art en général, n'est pas de donner son témoignage aux dimensions profondes du réel, que la description objective ne parviendra jamais à découvrir.

L'objectif de cet essai est donc de franchir la distance apparente qui sépare la pensée de Ricoeur et la réflexion esthétique. Il faut chercher la raison de l'absence du développement de l'esthétique ricoeurienne dans la difficulté de la réflexion esthétique, entendue comme réflexion sur l'art et

¹ On pourrait rechercher ce fil rouge à travers l'ouvrage entier de Ricoeur, du premier volume de la *Philosophie de la volonté, Le volontaire et l'involontaire*, ou Ricoeur analyse l'apparence phénoménologique, jusqu'aux derniers travaux sur la mémoire (*Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern — Vergessen — Verzeihen*, et *La mémoire, l'histoire, l'oubli*).

sur l'image, en rapport avec les œuvres littéraires; aussi bien que dans la résistance même de la pensée ricoeurienne au mot 'esthétique', qu'il a utilisé peu de fois pendant sa recherche. On ne le trouve que quelquefois dans *La métaphore vive* et dans *Temps et récit*, et il constitue l'objet de la dernière partie de l'entretien publié sous le titre de *La critique et la conviction*².

2. La réduction au plan linguistique

Les difficultés de l'interprétation esthétique de Ricoeur sont liées aussi au caractère langagier des analyses de la métaphore et du récit. Le lecteur de *La métaphore vive* peut s'étonner du développement analytique et linguistique du discours, que le titre de l'ouvrage ne laisse pas prévoir. Ricoeur conduit son lecteur dans un parcours difficile qui part des théories sémiotiques et sémantiques sur la métaphore et s'étend jusqu'à la théorie herméneutique, qui déploie la question de la référence des métaphores à la réalité. Il se dessine donc un parcours qui conduit du langage à la réalité ou, selon une expression ricoeurienne, *du langage à l'image* (Ricoeur 1975, p. 263).

C'est pour cette raison que des huit études qui composent *La métaphore vive*, les cinq premières resserrent l'analyse de la métaphore dans une approche limitée aux aspects linguistiques, en excluant toutes les questions qui débordent ce domaine. La sixième étude, consacrée à la fonction créatrice des métaphores, n'excède que de peu de cette démarche linguistique, vers les images créées par la métaphore. Mais ce n'est qu'à la septième étude que l'on parvient à la question de la référence qui touche au rapport du langage avec la réalité. Dans cette étude, Ricoeur critique les théories littéraires selon lesquelles l'œuvre est un objet artistique clos et rapporté à lui-même. Pour lui, les œuvres ont la capacité de modifier la vision du monde du lecteur.

En analysant les œuvres de fiction, donc, Ricoeur enferme dans un premier temps l'œuvre dans sa dimension linguistique, en coupant ses liens naturels avec son auteur et son lecteur; puis il ouvre son analyse aux relations de l'œuvre avec son lecteur mais pas avec son auteur. On peut alors se demander pourquoi Ricoeur s'intéresse seulement à la référence de l'œuvre

² Il s'agit en particulier du chapitre *L'expérience esthétique* (Ricoeur 1995, pp. 257-278).

au monde de son lecteur et non à la référence de l'œuvre au monde de son auteur.

On peut trouver une première réponse à cette question dans la troisième étude de *La métaphore vive*, dans laquelle Ricoeur nous présente les théories sémantiques de la métaphore. Ces théories considèrent la *phrase* comme élément linguistique de la métaphore et interprètent l'opération en jeu dans l'énoncé métaphorique comme une interaction entre sujet et prédicat, c'est-à-dire, comme une prédication impertinente. Ces théories sémantiques s'opposent donc aux théories classiques de la métaphore qui, à la façon de la linguistique de Ferdinand de Saussure, considèrent le mot comme l'élément portant de la métaphore, et interprètent le processus métaphorique non pas comme une interaction mais plutôt comme la substitution d'un terme propre avec un autre impropre. Selon les théories sémantiques dans l'énoncé métaphorique, comme «la nature est un temple», le contexte littéral de la phrase (appelé *frame*) focalise notre attention sur l'élément métaphorique (le *focus*) qui conduit à voir le premier terme (appelé *ténor*) dans les termes du deuxième (le *véhicule*). C'est sur cette théorie que se base, selon Ricoeur, la capacité créative des métaphores et leur pouvoir de produire des images.

On peut s'étonner, donc, des fortes objections qu'il adresse à ces théories. Selon Ricoeur, l'erreur de ces théories est qu'elles ont violé le principe que l'on vient de voir, selon lequel il faut limiter l'analyse à la dimension linguistique. Si l'on se demande d'où sont tirés les signifiés qui résolvent l'impertinence littérale et qui donnent du sens à l'énoncé métaphorique, ces théories font appel d'abord aux signifiés implicites dans le terme métaphorique, puis aux propriétés des objets non encore signifiés. Or, selon Ricoeur «la question même — d'où tirons-nous?... — est vicieuse», car

nous ne cessons pas de relier le processus créateur de la métaphore à un aspect non créateur du langage[...]; parler de propriété des choses ou d'objets qui n'auraient pas encore été signifiés, c'est admettre que la nouvelle signification émergente n'est tirée de nulle part, du moins dans le langage (la propriété est une implication de choses et non une implication de mots). Dire qu'une métaphore nouvelle n'est tirée de nulle part, c'est la reconnaître pour ce qu'elle est, à savoir une création momentanée du langage, une *innovation sémantique* qui n'a pas de statut dans le langage en tant que déjà établie, ni au titre de la

désignation, ni au titre de la connotation (Ricoeur 1975, p. 126).

Nous commençons à entrevoir le rôle joué par cette étrange préférence accordé par Ricoeur au rapport de la métaphore avec son lecteur et qui oublie la relation de l'œuvre avec son auteur. En reliant l'énoncé métaphorique à une réalité déjà connue et qu'il s'agirait seulement de porter au langage, les théories sémantiques retombent dans une théorie associationniste qui conçoit la métaphore comme la substitution, toujours réversible, d'un terme connu avec un autre également connu. Et cela signifierait un retour à la conception classique des métaphores mortes qui ne parviennent pas à la compréhension du pouvoir d'innovation des fictions poétiques. La métaphore ricoeurienne est, au contraire, vive, parce qu'elle *donne vie* à une nouvelle vision de la réalité, qu'on ne peut pas substituer aux termes précédents parce qu'elle est le produit de leur vision entrecroisée. Ricoeur dit à ce propos que

il est plus éclairant de dire que c'est la métaphore qui crée la ressemblance, plutôt que la métaphore ne formule quelque ressemblance existant auparavant; [...] le point décisif est que la métaphore d'interaction, étant insubstituable, est aussi intraduisible, sans perte de contenu cognitif; étant intraduisible, elle est porteuse d'information; bref, elle enseigne (Ricoeur 1975, p. 113).

3. Du langage à l'image.

On peut déjà aisément entrevoir dans ces derniers mots la question qui agite la théorie de l'imagination depuis sa naissance dans la pensée platonicienne jusqu'à aujourd'hui. Dans un essai contenu dans *Du texte à l'action*, intitulé *L'imagination dans le discours et dans l'action*, Ricoeur traite des apories dans lesquelles tombent les théories traditionnelles de l'imagination qui interprètent l'image soit comme une perception atténuée, soit comme une pure fiction, soit comme illusion, soit comme quelque chose qui ne concerne pas du tout la réalité. Or, selon Ricoeur, pour éviter les apories dans lesquelles tombe la théorie traditionnelle de l'imagination il faut faire le lien suivant:

Au lieu d'aborder le problème par la perception et de se demander si et comment on passe de la perception à l'image, la théorie de la

métaphore invite à relier l'imagination à un certain usage du langage. [...] Dire que nos images sont parlées avant d'être vues, c'est renoncer à une première fausse évidence, celle selon laquelle l'image serait d'abord et par essence une «scène» déployée sur quelque «théâtre» mental devant le regard d'un «spectateur» intérieur (Ricoeur 1986, p. 217).

Si Ricoeur examine seulement le rapport de l'œuvre avec son lecteur, ce qu'on peut appeler une *esthétique de la réception*, et s'il exclut de son analyse le rapport de l'œuvre avec son auteur, ce qu'on peut bien appeler une *esthétique de la création*, c'est donc parce qu'il veut éviter toute confusion avec des conceptions qui interprètent l'image comme une copie de la réalité, à la façon platonicienne. Dans le but de garantir la valeur créatrice des images, qui produisent un renouvellement de la réalité, il faut, pour utiliser un langage kantien, abandonner la théorie de l'imagination reproductrice et se concentrer uniquement sur l'imagination productrice. C'est cette question qui fait l'objet de la sixième étude de *La métaphore vive*, c'est-à-dire,

de savoir si, à défaut d'aller de l'imaginaire au discours, on ne peut pas et on ne doit pas tenter le trajet inverse et tenir l'image pour le dernier moment d'une théorie sémantique qui l'a récusée comme moment initial (Ricoeur 1975, p. 263).

Comment peut-on donc expliquer la capacité des métaphores à produire des images? Ricoeur se réfère aux termes aristotéliens de *diaphore* et *epiphore*. Je voudrais souligner la constitution étymologique de ces termes, selon laquelle la *métaphore*, ce qui nous transporte au delà, est composée par une *diaphore*, ce qui nous transporte *dia*, c'est-à-dire 'à travers de', et une *epiphore*, ce qui nous transporte *epi*, 'sur'. La métaphore est donc un énoncé par le biais duquel on est transporté sur quelque chose et au-delà de ça. Ricoeur nous explique:

le sens métaphorique n'est pas l'énigme elle-même, la simple collision sémantique, mais la solution de l'énigme, l'instauration de la nouvelle pertinence sémantique. A cet égard, l'interaction ne désigne que la *diaphora*. L'*epiphora* proprement dite est autre chose (Ricoeur 1975, p. 271).

Donc, la *diaphore* est la structure formelle de l'énoncé métaphorique qui pose une prédication impertinente. C'est cette structure même qui engendre l'*epiphora*, en obligeant à voir l'une dans les termes de l'autre deux choses qui n'ont rien en commun, et à trouver des ressemblances dans des termes qui n'en ont aucune. Cette superposition entre termes différents est ce sur quoi la métaphore porte, l'*epiphore* proprement dite. Mais on doit encore préciser: l'*epiphore* n'est pas la simple superposition de ces idées lointaines, c'est, on peut s'exprimer en ces termes, l'engendrement de la troisième image, produite par choc et par l'interaction des deux premières. Ce qui se produit est quelque chose de tout nouveau, qui ne peut pas se réduire aux images précédentes, évoquées par les termes de l'énoncé métaphorique, et qui ne saurait être exposé autrement. Malheureusement pour nous, Ricoeur n'a pas beaucoup développé cette intuition, mais il nous donne clairement à entendre que l'*epiphore* est le cœur du procès métaphorique, porteur à la fois de la nouvelle vision et du nouveau signifié qui accomplit et donne un sens à l'énoncé métaphorique; ou, lu précisément, porteur du nouveau signifié en tant que porteur de nouvelle image. Avec ses mots:

l'epiphore [...] ne peut se faire sans fusion, sans passage intuitif. Le secret de l'*epiphore* paraît bien alors résider dans la nature iconique du passage intuitif. Le sens métaphorique en tant que tel se nourrit dans l'imaginaire libéré par le poème (Ricoeur 1975, p. 271)³.

4. Métaphore et art.

Selon cette interprétation du procès métaphorique et de l'imagination créatrice qui y est en jeu, l'*epiphore*, qui produit l'intuition iconique et donne un sens à l'énoncé, est accomplie par le lecteur de la métaphore. L'auteur ne lui donne que la *diaphore*, qui fonctionne donc comme un *schème*, dans le sens kantien: un *schème* pour produire des images. L'auteur ne fournit donc aucune image de ce qu'il veut représenter, mais il ne donne au destinataire de sa œuvre autre chose que le schème, par le biais duquel

³ À ce regard il faut souligner, en répondant à l'observation que m'a adressé mon cher ami et estimé collègue Alberto Martinengo, au cours du débat tenu à la *European society for Aesthetics Conference*, que cette capacité des métaphores d'engendrer des images constitue la raison de ce statut liminaire entre herméneutique linguistique et esthétique de l'image.

il peut se faire une idée de ce que l'auteur entend. Il ne s'agit donc pas d'une *image de* quelque chose, mais seulement d'une *image pour*, c'est-à-dire, une *image* avec laquelle le lecteur peut entrevoir, en la répétant, l'expérience de compréhension faite par l'auteur à l'égard de choses muettes par excellence, des choses pour lesquelles il n'y a ni mots ni images. La théorie de la métaphore, donc, nous donne un accès partiel à «cet art caché dans les profondeurs de l'âme humaine», comme l'appelle Kant dans le célèbre passage de *La critique de la raison pure*⁴, qui est l'imagination productrice et qui manifeste une contrainte commune à toutes les sortes d'invention.

Ces dernières réflexions nous ramènent aux méditations plus intimes faites dans les entretiens rassemblés dans *La critique et la conviction*. Interrogé sur son rapport avec l'art, il propose des observations qui vont dans la même direction que celles que l'on vient de citer sur la métaphore et qui nous conduisent vers le deuxième point de mon exposé. Ricoeur dit:

C'est lorsque la peinture a cessé, au XXe siècle, d'être figurative que l'on a pu prendre enfin la pleine mesure de cette *mimesis*, qui a justement pour fonction, non pas de nous aider à reconnaître des objets, mais à découvrir des dimensions de l'expérience qui n'existaient pas avant l'œuvre. C'est parce que Soulages ou Mondrian n'imitent pas la réalité, au sens limitatif du terme, parce qu'ils n'en font pas une réplique, que leur œuvre a la puissance de nous faire découvrir, dans notre propre expérience, des aspects encore inconnus (Ricoeur 1995, p. 262).

Dans ce sens, plus la fiction se détache de la réalité, plus elle apporte un surcroît de sens à la réalité. Mais, quelques pages plus loin, il ajoute:

la coupure entre l'art figuratif et l'art non figuratif est moindre qu'on croit: car dans la peinture classique c'était déjà ce surcroît par rapport à la représentation qui faisait dire sans doute de tel portrait, au milieu de tant d'autres tout aussi ressemblants à leur modèle, qu'il s'imposait à l'admiration. On pourrait dire que la peinture non figurative a libéré ce qui était en réalité déjà la dimension proprement esthétique du figuratif, dimension qui demeurait masquée par la fonction de représentation dévolue à l'art pictural (Ricoeur 1995, p. 171).

⁴ I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, AK., A 141, cité par Ricoeur 1975, p. 271.

Par conséquent, la capacité des fictions de créer un surcroît de sens et d'image dans la réalité n'est pas à chercher dans la majeure ou mineure ressemblance avec la réalité. Et pourtant, on a vu que Ricoeur se débarrasse de la question du rapport de l'œuvre avec son auteur pour assurer le principe de l'imagination productrice contre la conception des images comme copie affaiblie de la réalité. Une question se pose nécessairement: peut-on trouver dans l'œuvre de Ricoeur des traces de réflexion à propos du rapport de l'auteur avec l'œuvre, qui fait penser à une esthétique de la création?

5. Histoire et fiction: la dette de l'artiste

L'analyse de Ricoeur sur la poétique dans *Temps et récit* se poursuit, au premier coup d'œil, sur la ligne déjà observé dans *La métaphore vive*, en excluant toutes les questions qui se réfèrent au rapport de l'œuvre avec l'auteur. Dans le troisième tome de *Temps et récit*, *Le temps raconté*, Ricoeur caractérise la spécificité de l'histoire et de la fiction respectivement dans la fonction de représentation du passé et la fonction de redescription du monde du lecteur. Des trois dimensions de *mimesis* reconnues dans le premier tome de *Temps et récit* — la référence en amont de la création poétique (*mimesis I*), la configuration narrative même (*mimesis II*) et la référence en aval de l'œuvre poétique (Ricoeur 1983 p. 76) — Ricoeur n'accorde la référence en amont de la configuration poétique (*mimesis I*) qu'à l'histoire, et n'accorde au récit de fiction que la référence en aval, à la réalité de son lecteur⁵.

Et pourtant, puisque le deuxième moment de *mimesis*, celui qui est construit par la configuration poétique même, appartient aux deux formes de récit historique et de fiction, Ricoeur peut procéder, comme souligné par le titre du dernier chapitre consacré à ce thème, à *l'entrecroisement de l'histoire et de la fiction* (Ricoeur 1985, pp. 264-279). Dans ce chapitre, il montre que la référence en aval appartient aussi au récit historique et que la référence en amont appartient aussi aux récits de fiction. D'une part, le récit historique ne peut donner une image vraisemblable du passé qu'en

⁵ Cfr. les chapitre troisième et quatrième du *Temps et récit*, Tome III. *Le temps raconté: La réalité du passé historique et Monde du texte, monde du lecteur* (Ricoeur 1985, pp. 203-262).

construisant une fiction adressée au lecteur. De l'autre, même l'invention d'un récit fictif veut porter au langage une expérience qui, tout comme l'histoire, ne saurait se donner au lecteur que par le moyen d'un récit vraisemblable.

Libre *de* la contrainte extérieure de la preuve documentaire, la fiction est intérieurement liée par cela même qu'elle projette hors d'elle-même. Libre *de...*, *l'artiste doit encore se rendre libre* pour... Si ce n'était pas le cas, comment expliquer les angoisses et les souffrances de la création artistique dont témoignent la correspondance et les journaux intimes d'un Van Gogh ou d'un Cézanne? Ainsi la dure loi de la création, qui est de *rendre* de la façon la plus parfaite la vision du monde qui anime l'artiste, répond-elle trait pour trait à la dette de l'historien et du lecteur d'histoire à l'égard des morts (Ricoeur 1985, p. 260).

Même dans ce cas Ricoeur ne suit pas beaucoup cette merveilleuse intuition. Néanmoins, en ayant établi la référence entrecroisée entre histoire et fiction, Ricoeur nous donne la possibilité d'appliquer les catégories de la fonction de représentation propre de l'histoire aux récits de fiction. Tout d'abord, il faut résumer brièvement les concepts qui gravitent autour de la notion de représentation liée au passé historique.

Avant tout, l'historien adresse sa recherche à une réalité passée et absente, dont il n'y a que des traces. Ces traces sont pour l'historien des documents, des évidences qui fonctionnent comme garantes de ce qui est passé. Cependant les traces ne suffisent jamais à la reconstruction de l'image du passé, dont l'historien est à la recherche. L'historien consacre une partie importante de sa vie à la recherche et à l'étude des traces pour se former une image vraisemblable de ce qui est passé. Et malgré cela, malgré son travail et la preuve fournie par la trace, rien ne peut assurer que la reconstruction de l'historien soit exacte. Ni exactement identique, ni exactement différente, l'image du passé élaborée par l'historien est seulement probable et vraisemblable⁶.

Encore, elle ne peut être communiquée que dans le récit rapporté par l'historien, inséparablement entrelacé avec les contingences liées à sa sin-

⁶ Cf. Ricoeur 1985, pp. 183-184.

gularité historique. De plus, puisque nous ne sommes pas tous des historiens, la trace, nous dit Ricoeur, est visible par tous, mais elle est déchiffrable seulement pour quelques-uns (Ricoeur 1985, p. 181). Pour la plupart, il n'y a d'autres possibilités de connaître ce qui s'est passé qu'en ayant confiance en l'historien. Le lecteur est naturellement doué de la faculté de juger de manière critique le récit de l'historien. Mais s'il veut juger le témoignage de l'historien, il ne dispose d'autre moyen que de le confronter avec les autres preuves, qui sont elles aussi seulement probables et révoquables et qui ne fournissent aucune certitude même à celui qui reçoit le témoignage de l'historien (Ricoeur 1985; pp. 232-236, p. 271). De toute façon, puisque l'original sur lequel on peut vérifier la correspondance de la reconstruction de l'historien n'est plus là, autant le lecteur que l'historien lui-même doivent appuyer leur jugement sur une base considérable de hasard et de confiance, qui portent à se former une opinion concernant une certaine image du passé.

6. L'herméneutique du témoignage

Ce sont-là les aspects principaux concernant la fonction de représentation des récits historiques. On pourrait bien passer tout de suite à la superposition de ces caractères au récit de fiction. Mais tout d'abord on ne peut pas éviter une observation. Les caractères de la fonction de représentation de l'histoire sont clairement les caractères du témoignage. Cette réflexion ne peut étonner personne. Mais elle est beaucoup plus signifiante si on la relit à travers l'interprétation du témoignage donné par Ricoeur dans un essai de 1975, *L'herméneutique du témoignage*⁷. Suite aux questions ouvertes par Jean Nabert, Ricoeur s'interroge sur les conditions de possibilité pour la philosophie de se confronter avec les témoignages de l'absolu dans l'histoire. C'est pourquoi il analyse d'abord les signifiés du concept commun, et ensuite ceux du concept biblique du témoignage.

Au niveau du sens commun, le concept de témoignage présente trois différentes dimensions sémantiques: empirique, juridique et pratique. Dans son sens empirique, le témoignage est le récit rapporté par un témoin qui était présent à d'autres qui n'étaient pas présents lors des événements. Mais on montre tout de suite que le témoignage, même à ce premier niveau

⁷ *L'herméneutique du Témoignage*, in Ricoeur 1994, pp. 87-139.

n'est pas si simple: le témoin ne peut pas rapporter les faits; il rapporte son interprétation des faits. Sur cet élément d'incertitude jaillit le sens juridique du témoignage. Ceci concerne le jugement inévitablement risqué que le témoin et ses auditeurs doivent hasarder sur les faits et, dans le cas de l'auditoire, même sur le témoin. Cela nous conduit au troisième signifié du témoignage dans un sens commun, c'est-à-dire le témoignage pratique: seules ses œuvres peuvent manifester la croyance du témoin et sceller sa bonne foi⁸.

Le concept biblique de témoignage confirme et approfondit les aspects apparus dans le sens commun du témoignage. La figure du prophète biblique présente deux nouvelles appréciations du témoignage. D'abord, le témoin n'est pas quiconque s'avance et dépose, mais celui qui est envoyé pour témoigner⁹. Ensuite, le témoin est, dans le cas du prophète comme dans le cas de Socrate ou du Christ, un martyr de la vérité, qui donne sa vie pour le devoir de témoigner, qui, de par sa vie, témoigne la profondeur de sa foi dans ce qu'il témoigne¹⁰. Ce discours sur la *martouria ton ergon*, le martyr et le témoignage des œuvres est risqué, et Ricoeur le sait bien; mais son but n'est pas de rapporter immédiatement les caractères bibliques du témoignage au niveau de la vie commune; l'aspect extrême que les dimensions bibliques du témoignage assument, fait apparaître des éléments déjà présents mais de manière moins évidente dans le concept commun du témoignage¹¹.

De cette manière il faut souligner aussi le sens néo-testamentaire du témoignage. Ricoeur se focalise sur l'Évangile de Jean. D'abord, il émerge une sorte de court-circuit entre témoignage intérieur et témoignage extérieur: Jean témoigne que Jésus est le Christ, mais il n'a pas d'autres preuves pour appuyer son témoignage, autres que les œuvres accomplies par le Fils et sa conviction, une voix intérieure -dont il ne peut pas se débarrasser- qui lui dit que les œuvres de Jésus sont celles de l'envoyé de Dieu. Mais Jésus lui-même n'a que ses œuvres et sa conviction intérieure qui lui prouvent qu'il est l'envoyé de Dieu¹². Témoignage intérieur et té-

⁸ Cf. Ricoeur 1994, pp. 110-117.

⁹ Cf. Ricoeur 1994, p. 118.

¹⁰ Cf. Ricoeur 1994, pp. 116-117.

¹¹ Cf. Ricoeur 1994, p. 116 et p. 118 en particulier.

¹² Cf. Ricoeur 1994, pp. 124-125.

moignage extérieur se prouvent l'un l'autre, mais cette confirmation circulaire n'atteint pas le niveau de la certitude absolue. Il y a toutefois un troisième témoignage qui dépose en leur faveur: c'est le témoignage de la vérité même qui apparaît partiellement dans le témoignage, et malgré sa relativité.

C'est là la principale conclusion à laquelle parvient l'essai de Ricoeur: une conscience finie, consciente de ne pas atteindre une conscience absolue de l'absolu, n'a d'autre possibilité qu'une herméneutique du témoignage: elle est

une ellipse à deux foyers que la méditation tend à rapprocher mais qu'elle ne peut ramener à l'unité d'un point focal. Qu'est-ce en effet qu'interpréter le témoignage? C'est un acte double: un acte de la conscience de soi sur elle-même et un acte de la compréhension historique sur les signes que l'absolu donne de lui-même (Ricoeur 1994, p. 129).

Bien qu'il soit fragile et révoquant, le témoignage atteste à la fois la capacité du vrai de se manifester dans le témoignage et la responsabilité de l'homme, qui doit répondre à l'appel de reconnaissance du vrai en lui donnant avec confiance son témoignage risqué: pas de manifestation de l'absolu, sans l'attestation révoquant et hasarde du témoignage; pas de témoignage sans attestation par la manifestation même de l'absolu en lui¹³.

On arrive ainsi au dernier aspect du témoignage au sens biblique. Ricoeur n'oublie pas que Jean est l'auteur de l'Apocalypse. Dans ce livre on découvre un nouveau sens juridique du témoignage, qui ne coïncide pas avec celui du sens commun. L'œuvre de Christ devient dans l'Apocalypse la source du jugement qui discerne les œuvres humaines; cela montre que l'acte même de témoigner, en communiquant à la fois la vérité et la capacité de l'homme d'attester le vrai, fait lumière sur les vrais et les faux témoignages¹⁴.

7. Conclusion: le témoignage de l'art

Maintenant il serait possible de rapporter la référence en amont vu au rapport de l'histoire aux œuvres poétiques. Mais la fonction de représentation

¹³ Cf. Ricoeur 1994, pp.119-125; 131-132 et 135-137.

¹⁴ Cf. Ricoeur 1994, pp. 126-128; 132-137.

historique s'est désormais chargée de tous les signifiés parus avec la notion du témoignage. Cela nous pousse à penser que la fonction de l'art peut être investie de tous les caractères qu'on a vu vis-à-vis du témoignage. Et dès lors on peut se demander: l'artiste lui-même n'est-il pas appelé à la responsabilité de donner son témoignage à ces dimensions du réel qui ne sont pas visibles aux yeux de la description, à l'égard de la vie quotidienne?¹⁵ C'est vrai, ces dimensions ne sont pas évidentes, elles ne sont pas sous les yeux de quiconque. L'artiste lui-même doit risquer son jugement sur cette réalité et il n'a pas de preuves absolues qui lui confirment son jugement. Il est contraint dès lors à communiquer son témoignage avec ses propres convictions intérieures et avec ses propres caractères, son expérience vécue, ses spécificités de compréhension et de communication.

Son témoignage ne sera jamais adéquat à la vérité qu'il veut transmettre. Il l'a comprise à l'improviste, mais elle est passée. Il a employé le reste de sa vie pour la reconstruire et la communiquer aux autres. Il n'est pas sûr que son auditoire comprenne son témoignage. Et malgré tout, l'artiste peut témoigner. Il peut témoigner des dimensions du réel qui ne pourront être sauvées que par l'art. Il donne son témoignage risqué, confiant dans sa capacité de témoigner, dans la capacité du vrai de se témoigner dans son témoignage même, dans la capacité de son auditoire de comprendre cette vérité. Il donne son témoignage, enfin, à tout ceux qui n'ont pas d'autres chances d'atteindre ces réalités fragiles si ce n'est en s'en remettant aux capacités extraordinaires de l'artiste.

De cette manière l'art peut non seulement offrir son témoignage à ces réalités, qui trop souvent sont oubliées par le monde moderne technique,

¹⁵ Cet aspect de mon propos, bien que proche des conceptions romantiques du génie, n'encourt pas les mêmes critiques que l'on pourrait rattacher, comme un éminent collègue — que je remercie à ce titre — m'a fait observer pendant notre travail lors des *European society for aesthetics conferences*. En s'appuyant sur le schématisme kantien, la théorie poétique ricoeurienne n'exige pas que le spectateur de l'œuvre d'art répète la même expérience vécue par l'artiste, mais elle demande seulement qu'il reconstruise dans sa vie et dans son monde une expérience nouvelle, par le biais du schéma de l'œuvre proposé par l'auteur. L'objectivité de l'expression artistique, si bien soulignée par Ricoeur, constitue une défense indépassable contre toutes tentatives de fusion spirituelle entre auteur et spectateur. Cf. à ce propos les leçons tenues par Ricoeur au *Centre des Recherches Phénoménologiques de Paris*, en 1973-74, publiées en traduction italienne par R. Messori: P. Ricoeur 2002, p. 45.

mais ils donnent aussi un témoignage à la capacité même de témoigner, en manifestant à la fois la fausseté des autres témoignage de même sorte et la perte de responsabilité de l'homme commun autant au regard de ces dimensions fragiles de la réalité qu'au regard de l'art même, qui donne son témoignage à ces dimensions.

Je voudrais terminer ma contribution par une citation de Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, qui scelle de manière poétique l'objet de discours de cet essai, en se référant à cette dimension profonde et limite du réel, qui pour nous s'est incarnée dans l'événement dramatique de l'holocauste. Semprun dit:

un doute me vint sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose... Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible, mais sa substance, sa densité. Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de recreation. Seul l'artifice d'un récit bien maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage. Mais ceci n'a rien d'exceptionnel: il en arrive ainsi de toutes les grandes expériences historiques¹⁶.

References

- Ricoeur, Paul (1950). *Lé volontaire et l'involontaire*, Paris: Aubier.
 — (1960). *Finitude et culpabilité*, vol. I: *L'homme faillible*; vol. II: *La symbolique du mal*. Paris: Aubier-Montaigne.
 — (1975). *La métaphore vive*. Paris: Seuil.
 — (1983). *Temps et récit*. Paris: Seuil.
 — (1984). *Temps et récit. Tome II. La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Seuil.
 — (1985). *Temps et récit. Tome III. Le temps raconte*. Paris: Seuil.
 — (1985). *Du texte à l'action*. Paris: Seuil.

¹⁶ Semprun 1994, p. 25.

- (1994) *Lectures III*. Paris: Seuil.
 - (1995). *La critique et la conviction: entretien avec F. Azouvy et M. de Launay*, Paris: Calmann-Levy.
 - (1998). *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern — Vergessen — Verzeihen*. Göttingen: Wallstein.
 - (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
 - (2002). *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*. Palermo: Aestetica Preprint. Trad. par Rita Messori.
- Semprun, Jorge. *L'écriture ou la vie*. Paris: Gallimard.