

TEMPS ET POÉSIE

Inséparablement liée à l'homme, la poésie est intimement entrelacée avec la temporalité¹ de son existence. «Sans le temps, écrit J. Lacroix {2}, l'homme s'identifierait à Dieu qui est éternel.

A tous ses instants «*kairiques*»², l'acte poétique - comme toutes les formes que l'Art³ revêt - est une création⁴, c'est-à-dire, une progression allant, comme le disait Diotime⁵, du «non-être» à «l'être» et, en tant que tel, ne peut être réalisé que dans le temps⁶, ce dernier étant le coefficient inéluctable et le préalable nécessaire de toute création, soit dans le macrocosme de l'univers soit dans le

1. La temporalité (Zeitlichkeit) a été élevée au rang du tout premier fondement de l'existence humaine et de l'espace intra mondain par M. Heidegger qui écrit: «L'être humain ne peut être interprété qu'à partir du temps» {1}. Le «moi», lui-même, ainsi que toute existence, est façonné par le temps, comme l'enseignait E. Husserl, son maître, tout aussi réputé.

2. Le «*kairos*», en tant que terme philosophique, dénote l'occasion», le moment particulièrement propice à effectuer une action (ce qu'Aristote nommait «ἐν ἐν χρόνῳ»). Dans le cadre d'une vaste construction philosophique, qui lui a donné le titre du «philosophe de la «*kairicité*» (voir *La philosophie du kairos et de la kairicité*, Revue des Travaux de l'Académie des Sciences Morales et Politiques, Comptes rendus vol. 131, 1978), E. Moutsopoulos, range «*le moment opportun et optimal*» parmi les catégories *kairiques* du temps. Selon lui, ce «*kairos*» se situe au croisement des catégories du «pas encore» et du «jamais plus» et s'avère, en fait, une zone à la fois minimale et optimale dans laquelle la conscience, en tant que conscience de l'existence, se trouve elle-même être impliquée» (voir «*L'Avenir*», Actes du XXIe Congrès de l'Association des Sociétés de Philosophie de Langue Française, (1986), éd. Vrin, Paris 1987, p.11). Les instants «*kairiques*» de la poésie sont ceux de la création et ceux de la jouissance de cette dernière. J.M.Gabaude {3} écrit par.ex.: «L'art, pour ce qui est, tant de sa création que de sa réception, vise hors du commun et son instauration est chaque fois un *kairos*».

3. E. Moutsopoulos qui, comme il a été indiqué ci-dessus, s'est longuement occupé de la théorie générale du temps et a développé les concepts du «*kairos*» et de la «*kairicité*», se réfère au «caractère *kairique* de toute oeuvre d'art» {4}

4. Toute création est une «Genèse», au sens biblique du terme, et se réalise à partir du néant (*ex nihilo*). Ses éléments, immatériels et extra-temporels, sont la liberté, l'imagination et l'amour. Par contre la construction et la production, constituent une «élaboration», dans le sens le plus large du terme et, par conséquent, présupposent une «existence quelconque antérieure», donc temporelle. Le néant, le chaos (*χάος*) suivant les traditions Orphiques, où «l'inconstruit», suivant le premier chapitre de l'Ancien Testament, appartient à un espace extra-temporel qui prend existence par l'acte de la Création. Ainsi tout «*fiat*» devient un point de départ du temps et un collatéral du temporel.

5. «οἶσθ' ὅτι ποιήσις ἐστὶ τι πολὺ· ἢ γὰρ τοι ἐκ τοῦ μὴ ὄντος εἰς τὸ ὄν ἴοντι ὁτωνοῦν αἰτία πάντα ἔστι ποιήσις» (PLATON, *Banquet* 205 B).

6. Très à propos L. Lavelle {5} caractérise le temps de: «lieu de toutes les genèses et de tous les anéantissements».



microcosme de l'activité humaine.

L'acte poétique créatif est, de fait, une révélation⁷, c'est-à-dire, quelque chose en rapport direct avec l'écoulement du temps, qui constitue son champ d'action et implique son itinéraire.

Selon l'expression de Thalès, cité par Diogène Laërce (I,35){ 10}, «σοφώτατον χρόνος· ανευρίσκει γὰρ πάντα».

D'ailleurs les constituants fondamentaux de tout Art sont la *forme* qui, dans sa quintessence, est une *réglementation de l'espace* - ce dernier se trouvant en étroite interdépendance avec le temps⁸- et le *rythme*, qui est une forme, une *schématisation régularisée* du temps⁹. Il est donc composé de deux éléments qui sont en rapport existentiel avec le cours du temps.

Ce n'est donc pas un hasard si, non seulement les spéculations mythoplastiques anciennes, mais aussi les grands penseurs de la floraison grecque du Verbe, ont classé le temps soit parmi les divinités cosmogoniques extra-temporelles, soit parmi les sources non-enfantées de la Création, en un mot parmi les collatéraux de tout «*changement*», pour utiliser ici une expression du langage philosophique. ...ἐπεὶ δὲ τὸ μεταβάλλον ἅπαν ἐν χρόνῳ μεταβάλλει λέγεται δ' ἐν χρόνῳ μεταβάλλειν. (Arist. Phys. Z 5, 236 b,19 et suiv.).

Caractéristique est, en l'occurrence, l'immobilité parmenidienne de l'immuable est indestructible «*ἐστὶν*» (ce qui est) que le philosophe éléate a

7. «Création et révélation» sont des concepts identiques, écrit le philosophe français contemporain P. Ricœur {6}. Selon A. Schopenhauer {7} «l'art est une révélation intuitive. «La poésie n'explique pas, observe aussi M. Dufrenne {8}, elle révèle ce qui seul peut être révélé et qui ne peut être révélé d'une autre manière. Enfin J. Maritain observe {9} «...toute œuvre poétique est une révélation».

8. La notion d'«espace-temps» (A. Einstein, H. Minkovski, 1905, 1908), où d'espace quadridimensionnel, est une conquête relativement récente de la pensée théorique, mais aussi de la science expérimentale et appliquée; elle forme une optique qui se trouve à la base de nombreuses nouvelles tendances artistiques qui ont inscrit le temps esthétique dans l'espace, comme l'a fait le Cubisme «vision in motion» (vision en mouvement) selon M. Naghy {11} et le Futurisme primaire (jusqu'en 1920). (voir L. D. Henderson *The Fourth Dimension and non Euclidian Geometry in Modern Art*, Princeton 1958). P. A. Michélis a même formulé, avec raison, le point de vue qu'au fond, la voie artistique a été toujours une approche «espace-temps», et a parlé de «l'espace-temps de l'imagination poétique»{ 12}. Notons aussi que, comme l'indique G. Nicolis {13}: «l'artiste, consciemment où inconsciemment ne pouvait qu'intégrer l'espace- temps dans son oeuvre.» Cette affirmation est de nature à confirmer, comme je le pense, la marche parallèle de l'esthétique et de la recherche rationnelle, sans que l'une ait forcément acquis la suprématie vis à vis de l'autre. De toute façon la quatrième dimension (temporelle) de l'espace, constitue de nos jours un paramètre incontestable à l'approche de ce dernier et, ainsi que l'écrivait H. Minkovski {14}: «Le temps lui-même, comme l'espace lui-même, sont condamnés à disparaître comme des ombres, et seule une sorte d'union entre les deux maintiendra une réalité indépendante».

9. Le rythme devient *forme*, en sculpture, en peinture etc. «Rythme et symétrie, écrit E.Moutsopoulos {15} sont des manières d'une existence sensible de la réalité du temps et de l'espace, promue à une idéalisation épistémologique».

situé, pour cette raison, hors du temps «οὐδέ ποτ' ἦν οὐδ' ἔσται μυθικῶς σοφίζεσθαι» (Diels 28 B.8,5).

Ainsi, au niveau du «penser mythique» (μυθικῶς σοφίζεσθαι) selon Aristote, (Metaph.B4,1000 a,18), nous rencontrerons, déjà dans les très anciennes traditions orphiques, le temps en tant que «cause de tout effet» (αἰτία τῶν πάντων).

Dans son Commentaire sur le Cratyle de Platon(396 B, C.), Proclus nous informe: «Ὁρφεύς τὴν πρώτην πάντων αἰτίαν χρόνον καλεῖ» {16}. Une information analogue nous est fournie par Simplicius, dans son commentaire sur la Physique d'Aristote. «... μετὰ γὰρ τὴν μίαν τῶν πάντων ἀρχὴν ἦν Ὁρφεύς Χρόνον ἀνυμνεῖ ὡς μέτρον οὖσαν τῆς μυθικῆς τῶν θεῶν γενέσεως» {17}. Damascius aussi, (Éducation de César 123 bis), se référant à la cosmogonie orphique, écrira que le temps fut «le père», d'Ether et de Chaos, soit qu'il a existé, même avant ces créations primaires. «Χρόνος ἀγήραος Λιθέρος καὶ Χάους πατήρ» {18}. En fin, l'enseignement orphique sur le rapport étroit entre création (genèse) et temps, nous est livré de façon épigrammatique, par Hermaios «...ὅπου γὰρ γένεσις ἐκεῖ καὶ χρόνος». {19}

Rappelons aussi Phérécyde de Syros qui, à l'aube du Verbe grec, vers le milieu du 6ème siècle a.D., disait «Ζῆας μὲν καὶ Χρόνος ἦσαν αἰεὶ καὶ Χθονίη». {20}

Passant à l'âge d'or de la pensée grecque, nous rencontrerons chez Critias, l'élève de Socrate, la référence suivante au temps: «...ἀκάμας τε χρόνος περί τ' ἀενάω ῥεύματι πλήρης φοιτᾷ τίκτων αὐτὸς ἑαυτόν»{21}. Ce même Critias qualifie le temps d'«αὐτοφυής»{22} (né de lui-même), il utilise donc un adjectif qui, selon la plupart des commentateurs, attribue au temps un caractère d'«éternité» et le range parmi les facteurs «présupposés» de la création.

Même le divin Platon, le seul parmi les grands philosophes grecs à accepter le temps comme créature du Créateur¹⁰ (Timée 37,C,D.), enseigna qu'il n'était pas possible que le temps existât à l'intérieur du chaos originaire, et qu'il fut créé avec l'ordre¹¹(ce que Pythagore nommait le «cosmos») «διακοσμῶν ἅμα οὐρανόν». Auparavant, le chaos était privé de rythme, et même si il était doté de mouvement, ce dernier n'aurait rien de stable qui pût le rendre comparable au temps {24}.

Enfin, dans le premier livre de l'Ancien Testament, l'acte créateur de Dieu, celui qui marque le passage depuis l'abîme du chaos, c'est à dire de l'éternité atemporelle, au cosmos de la temporalité¹², s'effectue par Son premier Verbe: «et Dieu dit¹³.».

J'ai jugé utile cette brève introduction au rapport étroit existant entre temps

10. «τόν γὰρ χρόνον ἀγέννητον εἶναι Πλάτων δ' αὐτὸς γεννᾷ μόνος» (ARIST. Phys. Θ 1, 251 b 17)

11. «Le monde est en effet l'oeuvre d'un rythme» dira, à ce propos R. de Souza. {23}

12. «Si autem ante caelum et terram nullum erat tempus cur queritur, quid tunc faciebas?... non enim erat tunc, ubi non erat tempus», selon Saint Augustin{25}.

13. «Omnia tempora tu fecisti» s'écrit, s'adressant à Dieu, Saint Augustin, et Le dénomme «operator omnium temporum» {26}.



et création, car la poésie, elle aussi, constitue une création à l'intérieur du microcosme de l'art¹⁴, autrement dit, «du mythe» (au sens le plus vaste du terme), dans ce microcosme auquel appartiennent toutes les formes de l'art.

Ce mythe, nommé «Art»¹⁵, produit, lui aussi, de l'imagination et de la sensibilité humaine - qu'il appartienne à ce que l'on qualifie de «représentation directe» (poésie, musique) où de «représentation indirecte» (où l'on classe d'habitude les autres formes de l'art)- ressort toujours du *domaine des apparences*, du domaine donc qui est lié d'une manière inextricable au temps¹⁶. Un lieu où seul peut être rendu intelligible, où esthétiquement accessible, tout «étant».

Comme M. Heidegger l'a dit¹⁷, le temps est l'horizon «possible» (möglich) de toute compréhension de l'«étant» (Sein) de la substance, selon Aristote (Métaphys.Z 1, 1028 b, 2) où de l'être, (του ὄντος) selon Platon, car tout intelligible (et l'on pourrait ajouter tout objet d'expérience esthétique) se trouve

14. Tout comme la Création de Dieu a été qualifiée par G.W.F. Hegel de «vaste oeuvre d'art dans le macrocosme de l'univers», H. Cyraz a qualifié la création artistique de «reflet de la Création»(de l'univers). (voir *Das Schöpferische. Die Natur geschichtliche Schaffensordnung der Dinge*. Haale (Saale) 1943{27}).

15. «ἐννοήσας ὅτι τὸν ποιητὴν δεῖ εἶπερ μέλλοι ποιητὴς εἶναι ποιεῖν μύθους» (Platon, 61 B) «Δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων» (Aristote, Poétique 9,1451 b 27-29. «Le mythe - écrit E.Cassirer{28}, est inséparable de la langue, de la poésie, de l'art». L'apostrophe de P. Valéry {29}, que la musique n'a pas besoin du mythe pour émouvoir, est sans doute, de caractère rhétorique, car se hâte-t-il d'ajouter «elle fait naître en nous, pas un mythe mais cette puissance secrète qui fait naître tous les mythes.... l'âme répond à la musique avec une abondance inépuisable d'explications et de mythes, qu'elle enfante aisément.» Du mythe, qui caractérise toutes les créations de l'art, produit d'un jeu- comme l'ont soutenu maints écrivains, depuis Platon, «ἀλλ' εἶναι παιδιάν τινα καὶ οὐ σπουδὴν τὴν μίμησιν» maints écrivains, depuis Platon, «ἀλλ' εἶναι παιδιάν τινά ... τὴν μίμησιν» (Polit. 602 B), jusqu'à F. Schiller {30}, H. Spencer, K. Gross etc. {31}- ont parlé, mais sous un autre jour, les adeptes de l'école esthétique psychologique dite «*école de la Sympathie Symbolique*»,(expression utilisée par V. Basch.) (*Einfühlung, empathy* etc) Suivant cette dernière, le subconscient qui reçoit les impressions du monde extérieur a la tendance de les inclure et de les enregistrer dans sa structure interne composée de sentiments. Ainsi se crée chez l'homme, l'illusion que le monde inanimé qui l'entoure, possède lui aussi, d'une certaine manière, des sentiments semblables aux siens. Il parle alors de la «colère du tonnerre «où de la «mélancolie des feuilles jaunes» etc. L'art, selon cette école, n'est que la prise de conscience et le rejet de cette illusion. Le maintien du mythe, de l'illusion, dans un monde sevré de mythes et privé d'illusions, constitue, selon cette école l'essence de tout art.{32}. O. Souville{33} dénomme la poésie, et l'art en général, «illusion volontaire». De son côté, J. Théodorakopoulos écrit à ce sujet {34}: «Au moment où l'homme contemple l'oeuvre d'art et jouit de son essence, il vit dans l'illusion que ce dernier est autant nécessaire que réel et se produit comme tous les êtres naturels». F. Nitsche est même parvenu au point extrême d'identifier l'art avec le «mensonger». «Quand nous disons, écrit-il {35} qu'une oeuvre est belle, cela signifie qu'elle est mensongère car elle n'est plus ce qu'elle était, puisque les forces créatrices de l'homme ont opéré sur elle. Elles ont pris le «vrai» et en ont fait un mensonge utile, soit un mythe».

16. Le temps est inséparablement lié au mouvement et au changement, ce qui confirme sa nature *apparente et transitoire*.{36}

17. Mais aussi, d'une autre manière I. Kant dans sa *Critique de la Raison Pure*.

dans l'horizon circonscrit par le temps. {37}

Aussi, le temps est encore l'espace de la vision et du souvenir soit l'espace par excellence de la poésie et de l'art en général.

Cependant, au delà du rôle premier et fondamental du temps dans l'instant poétique «kairique» (aussi bien au niveau de la création qu'à celui de la jouissance) ce dernier, à cause de sa relation inextricable avec le destin humain, peut être examiné comme une paramètre du phénomène poétique, sous divers angles optiques.

Et avant tout, il faudra signaler, comme l'a fait U. Eco{40}, que «si I. Kant a raison, il n'y a pas de perception ni de catégorisation qui ne prenne place dans les intuitions pures de l'espace et du temps (et de la causalité). Il est donc raisonnable que toute esthétique et toute théorie des Arts s'interroge quant au rôle que joue le temps¹⁸ dans notre appréhension d'une oeuvre d'Art».

La question qui se pose ici concerne le rôle du temps et la place qu'il occupe, dans l'expression de l'art en général et, bien entendu, dans celle de la poésie en particulier.

La distinction classique entre «arts de l'espace» ou «arts spatiaux» (*artes spatiales*) et «arts du temps» ou «arts temporels» (*artes temporales*) est bien connue¹⁹. La poésie, ainsi que tous les arts qui utilisent l'expression sonore²⁰, peut incontestablement être classée dans la catégorie des «arts du temps»,

18. Bien entendu, nous n'allons pas essayer de formuler ici une quelconque définition du temps, une entreprise très difficile à laquelle s'est adonnée, avec persistance mais sans succès, la pensée humaine. Rien ne nous est plus familier et en même temps plus difficile à concevoir que le «temps». On connaît d'ailleurs le mot - devenu classique - proféré par St. Augustin dans son embarras devant la question «*quid est enim tempus ?* «Si personne ne me le demande, disait-t-il, je sais ce que c'est, mais si je dois l'expliquer à quelqu'un qui m'interroge, je ne le sais pas»{38}. La difficulté réside en l'occurrence, comme le signale C.F. Weiszäker{39}, dans les mécanismes mêmes de la connaissance humaine. «Je détermine» ou «j'explique» quelque chose, revient à dire, je renvoie à une autre chose (connue où plus simple), mais dans le cas du temps, il n'existe rien d'autre, que le temps lui-même, auquel ce renvoi puisse être effectué. Ainsi, pour tout ce qui s'en suivra nous allons nous référer au temps dans la conception courante du terme, ainsi que l'a établi l'expérience quotidienne.

19. Cette distinction, comme on le sait, a été introduite pour la première fois par G. E. Lessing dans son *Laokoon* (1776 ?), une étude concernant les limites de la poésie et de la peinture. Cet auteur et philosophe Allemand a soutenu que certaines formes d'art, plus spécialement mais non pas exclusivement, celles qui s'adressent à la vue, comme la peinture et l'architecture, utilisent des signes qui s'étendent et coexistent dans l'espace, et les a nommé «arts de l'espace», tandis que d'autres formes d'art, particulièrement celles qui s'adressent à l'ouïe, comme la poésie et la musique, utilisent des symboles qui s'étendent (se succédant l'un à l'autre) dans le temps, et les a nommé «arts du temps». E. Moutsopoulos{41}, situe la différence entre les arts qui fonctionnent «dans le temps» et ceux qui fonctionnent «dans l'espace», dans le cheminement de la création artistique. Tandis que les premiers suivent une marche ascendante depuis les sens vers les idées, les seconds suivent un cours opposé. «Cela détermine, écrit-il, le caractère matériel et stable des créations des arts plastiques, et le caractère transitoire de celles provenant des arts qui fonctionnent dans le temps»

20. «L'expression sonore se déploie dans le temps» note P. Claudel {42}



mieux encore, des «arts *essentiellement* du temps», et cela indifféremment si l'on admet cette distinction dans sa formulation absolue²¹ où relative²².

«Les arts de l'espace, écrit H. Delacroix, {50} se construisent lentement dans le temps; les arts du temps se construisent lentement dans l'espace. Une oeuvre picturale ou architecturale ne produit pas son effet esthétique instantanément mais progressivement à mesure que le spectateur l'examine et l'observe; mais l'espace aussi n'est pas étranger aux arts sonores. Nous n'hésiterons pas - continue H. Delacroix - à parler d'un espace sonore puisque toutes les sensations sont dans l'espace. L'extension est un attribut du temps. L'espace auditif présente trois aspects: direction, distance et volume».

«Le temps, observe E. Souriau {51}, joue un rôle dans tous les arts, y compris les arts plastiques. Temps de l'architecture, a-t-il des monuments instantanés? Des monuments dont on embrasse d'un seul coup, et non par des itinéraires lentement suivis, les diverses élévations, les aspects extérieurs et intérieurs, les

21. L'acceptation *absolue* de cette distinction, telle que nous la rencontrerons chez G.E. Lessing, consiste à considérer que la peinture (la sculpture, l'architecture) appartiennent *exclusivement* à l'espace, tandis que la poésie et la musique appartiennent *exclusivement* au temps, où mieux dit, à la «succession temporelle». Lessing écrit par ex.: «La peinture doit renoncer totalement au temps» {43}. À cette distinction rigide se sont opposés, au cours des années suivantes, des opinions plus souples mais aussi des expériences qui ont aboutit à écarter presque totalement les points de vue de Lessing. Au niveau théorique, esthétique- philosophique, il a été observé que toute oeuvre d'art est fondée dans l'ensemble de la conscience humaine, or dans le temps et dans l'espace, en dehors desquels toute expérience concrète est inconcevable {44}. Ce fait incontestable signifie évidemment que toute expérience esthétique possède aussi un élément temporel. Nombreuses sont, par ailleurs, les études spéciales récentes sur la dimension temporelle des arts dits «de l'espace». Je me bornerai à citer ici deux d'entre elles qui, à mon avis, sont les plus détaillées et les plus importantes. «*El Tiempo en el Arte*» par J.C. Aznar, (éd. Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid 1952) et «*La Peinture et le Temps*» par B. Lamblin (éd. Klincksiek, Paris 1983). Sur le niveau pratique, sont bien connues les tentatives et les expérimentations, plus spécialement des futuristes, au début de notre siècle. «La peinture, la sculpture - écrit P.A. Michélis {45} - ont renié leur nature d'arts statiques, appartenant à l'espace, et ont voulu devenir des arts dynamiques, c.a.d.(des arts) du temps». Mais l'autre versant n'a pas manqué d'avancer des arguments valables soutenant la thèse que les arts dits «du temps» façonnent, eux aussi, leur propre espace. {46}

22. À l'acceptation *relative* de la distinction introduite par G.E. Lessing, mène la constatation que toute forme de l'art est produit et résultat d'un processus intérieur; cela veut dire qu'elle est créée par une conscience et recréée par une autre et que, en dehors de ce «courant» ésotérique nommé conscience qui est de par sa nature temporel, aucune oeuvre d'art ne peut exister, voir même être conçue. À propos de ce mouvement perpétuel, de ce «courant» de la conscience, M. Kommerel a écrit {47}: «die Seele immer bewegte Seele ist, und zu ihrer Bewegtheit ein jeweils Bewegendes gehört» (L'âme est toujours (une âme) en motion et à sa mobilité(inhérente) correspond un mobile continu.) Pour cette raison tous les arts sont temporels, ou du moins, ne sont pas entièrement exemptés de la temporalité. La peinture la sculpture et l'architecture ne se différencient pas de la musique ou de la poésie en ce que les premières sont des art «spatiaux» tandis que les secondes sont des arts «temporels». Elles se différencient uniquement pour ce qui est du *pourcentage* de leur temporalité {48} «À l'origine de l'oeuvre d'art, observe P. Philippot, {49} il y a la totalité de la conscience, le temps et l'espace, sans lesquelles ne se conçoit aucune expérience concrète».

perspectives, les successions d'apparences? Des édifices dont l'aspect visuel ne change pas selon les heures et les saisons...L'espace en musique. Je ne parle pas seulement des effets de perspective aérienne (tonalités, éloignées ou proches) du relief ou de la profondeur (motifs en saillie sur un accompagnement, jeu de fond des accords), de la dimension en hauteur (sons hauts et bas, voix qui montent et qui descendent); je parle même physiquement, de la présence du corps de l'oeuvre - la masse aérienne en vibration, dans une salle dont elle occupe et remplit le volume..... Enfin ce dernier venu, le cinématographe, en ferons nous un art de l'espace ou un art du temps, qui les emploie l'un et l'autre en synthèse?...on voit combien la distinction, d'une certaine utilité pratique, est peu importante en théorie».

De toute façon, il est indéniable que le temps occupe une place fondamentale dans le processus poétique, de sorte qu'il s'avère nécessaire de procéder à un scrutin plus attentif du rôle qu'il y tient.

Mais de quel temps s'agit-il ?

Nous avons déjà signalé que nous allons nous référer à ce dernier, dans le sens établi par l'expérience quotidienne, c.a.d.dans cette dimension qui est associée au *mouvement dans l'espace* et au *changement* (...ὅταν γὰρ μηδὲν αὐτοὶ μεταβάλλωμεν τὴν διάνοιαν ἢ λάθωμεν μεταβάλλοντες οὐ δοκεῖ ἡμῖν γεγονέναι χρόνος) «(Aristote Phys. A 10, 218 b, 21-23) et que, sans en connaître exactement la nature, nous dénommons «temps»; nous allons donc nous référer au sens du temps: «selon nous», qui constitue une combinaison du présent du passé et de l'avenir, comme l'a dit H. Bergson.

Comme il a été démontré par les scientifiques, il existe plusieurs sortes de «temps»: En plus du temps naturel ou «astronomique» (à écoulement constant et au rythme égal) il est souvent fait allusion au temps «biologique»²³, au temps «psychologique»²⁴ où temps «subjectif»²⁵, et encore au temps «historique»²⁶, au temps «social» ainsi qu'à bien d'autres subdivisions qui se réfèrent à des notions qui ne nous intéressent pas en l'occurrence, étant situées en marge de notre recherche.

23. Par. ex. celui éprouvé par l'homme âgé, qui a la sensation que le temps «passe vite», contrairement au sens de la durée du temps qu'il avait étant enfant.

24. Malgré le fait qu'Aristote admet l'existence objective du temps, qui est mesuré par le mouvement dans le ciel étoilé, il n'exclue pas parallèlement le concept d'un temps psychologique lorsqu'il écrit: «καὶ γὰρ εἴαν ἢ σκότος καὶ μηδὲν διὰ τοῦ σώματος πάσχωμεν κινήσεις οὐ τις ἐν τῇ ψυχῇ ἐντὶ εὐθύς ἅμα δοκεῖ τις γεγονέναι καὶ χρόνος» (Phys. 219 a 4).

25. P. ex.celui qui «ne passe pas» lorsque l'on attend quelque chose avec espoir ou crainte, ou qu'il se précipite à un rythme effréné, pendant les moments de joie où de bonheur.

26. Il s'agit, en l'occurrence de l'approche historique à la progression humaine ou sociale, ou à l'évolution des peuples, à travers les siècles, avec la quelle est intimement entrelacée la notion de l'écoulement cyclique ou linéaire du temps, le «divin dessein», la «destinée» etc. etc. (voir aussi E. Moutsopoulos, *Man's historical presence in the world* dans «*The reality of creation*», éd. Paragon house, New York pp. 77 suiv.).

Parmi tous ces «temps», le temps psychologique²⁷, plus souvent appelé temps subjectif, présente naturellement un intérêt majeur pour la poésie, et cela dans un de ses aspects particuliers que l'on pourrait définir comme «temps de l'art» ou, plus spécialement encore: «temps poétique».

Le temps «psychologique» est la sensation de l'écoulement du temps, vécue suivant le cas, par la conscience de chaque individu, après avoir été façonnée par divers facteurs intérieurs ou extérieurs. Ce temps est donc circonstanciel et, par excellence, subjectif ayant des paramètres en rapport étroit avec le monde psychique de l'individu et, contrairement à ce qui se passe avec le temps physique-astronomique, ayant un écoulement à vitesse variable et à cadence non rythmée. Très à propos I. Evangelou {52} fait mention de «quantité et de qualité» de temps, car les coefficients²⁸ qui le déterminent, lui confèrent chaque fois des qualités différentes qui varient de personne en personne. Ce temps, comme il est dit par un penseur Grec {53}, est pareil aux liquides qui prennent la forme du récipient qui les contient.

«Qualitatif» est le temps psychologique aussi parce qu'il est le produit d'une réformation du temps physique - qui est *nombre* (c.a.d. une mesure quantitative) *du mouvement*, ainsi que l'ont dit Archytas et Aristote²⁹ parmi d'autres - et qui résulte de son façonnement circonstanciel par la conscience et qui, par conséquent, varie suivant le cas et de personne à personne, «.. le temps, en tant que quantité, écrit G. Bozonis {56} envahit la conscience dont le caractéristique est la qualité.

Cette notion du temps, telle que nous l'avons décrite brièvement, convient bien à l'art en général et à la poésie en particulier, car l'espace dans lequel ils se meuvent et respirent fait partie du monde ésotérique de la conscience, c.a.d. d'un monde subjectif par excellence.

Pour ce qui est du «temps de l'art» notamment, nous pouvons parler de celui qui caractérise *toutes* les formes de ce dernier («L'art n'existe qu'en devenir», dira Adorno) {57} et de celui qui est propre à la poésie en particulier.

27. H. Bergson a étudié en détail et a mis en évidence les différences entre le temps psychologique et le temps «mathématique» ou «cosmologique». Il a soutenu que ce dernier est simplement un produit de la mathématique abstraite. Le père de la phénoménologie, E. Husserl, a même proposé une nouvelle distinction du temps, qu'il a nommé «temps phénoménologique».

28. Tels coefficients sont par.ex. la santé, la disposition du moment etc.

29. Le temps, selon le Pythagoricien de Tarente Archytas est: «κινάσιος τις αριθμός» {54} et, selon Aristote, est: «ἀριθμὸς κινήσεως κατὰ τὸ πρότερον καὶ ὕστερον οὐκ ἄρα κίνησις ὁ χρόνος ἀλλ' ἢ ἀριθμὸν ἔχει ἢ κίνησις» (Phys. 219 b, 1-3). Les stoïciens ont soutenu des points de vu analogues mais non identiques: «... ὁ δὲ Χρύσιππος χρόνον εἶναι κινήσεως διάστημα καθ' ὃ ποτὲ λέγεται μέτρον τάχους τε καὶ βραδύτητος» (Fragm. 509, *Stoicorum Veterum Fragmenta* (S.V.F.) éd. Ioannes ab Arnim, Stutg. 1964, p. 164). «Οἱ πλείους τῶν στωϊκῶν (χρόνου οὐσίαν) αὐτὴν τὴν κίνησιν» (Fragm. 514 S.V.F. p. 165). Les stoïciens se différencient sur le point que le temps est «aussi une mesure» mais que, considéré du coté purement ontologique, il est un espace. Selon Zenon» {55}: «πᾶσης ἀπλῶς κινήσεως διάστημα».

Les diverses formes de l'art- et parmi ces dernières naturellement celle de la poésie - considérées *sub specie temporis*, présentent certaines caractéristiques qu'elles possèdent en commun. Telles sont:

A) L'*a-temporalité* (*extra-temporalité*) qui par fois est décrite comme dépassement des catégories du temps³⁰ où comme «oubli du temps» et par fois, comme «concentration de durée» où comme «*immortalisation*» du moment esthétique. Le poète «prend le large vers l'*a-temporel*» dira G. Bozonis (*Le Temps en tant que critère de l'art-* (en grec), Annales d'Esthétique, Fondation P. et E. Michélis, vol. 27, 28 p.18) et conclura: «L'essence de l'art est l'inactuel».

La mémoire et l'imagination, les deux sources fondamentales de l'art, ont la tendance, la première à faire disparaître la distance du passé et la seconde, celle du présent et celle du futur. Ces deux fonctions psychiques, à l'heure où elles prennent essor, par l'inspiration - lors de la création - ou par la participation - lors de la jouissance de l'oeuvre d'art-, situent l'artiste ou l'observateur-auditeur dans un présent *a-temporel*, c'est à dire à une autre «distance»³¹ du temps (et de l'espace)³² nécessaire au résultat poétique, tant au stade de la création qu'à celui du processus reproductif de la jouissance.

B) La «*Kairicité*», soit: a) dans le sens du «*kairos*» selon Aristote (...τ'αγαθόν ...και ἐν χρόνῳ καιρός Eth. Eud. 1217 b, 32 et 37-3.) b) dans celui de «l'instant *kairique*»(voir ci-haut note 2) où, en fin c) dans le sens du rapport étroit de l'oeuvre d'art avec son environnement temporel (et spatial).

Ces deux caractéristiques, A et B, ne sont pas aussi contradictoires qu'elles semblent l'être.

L'*a-temporalité*, ne signifie certes pas «hors du temps» mais «en dehors et au delà des catégories concrètes du temps»: présent, passé et futur.

Cette *a-temporalité* découle de la nature *créative*, et par conséquent, *libre*³³

30. «Dichtung ist überzeitlich, unmittelbar zu Gott, und so dem werden entrückt» (La poésie est située hors du temps, attenante à Dieux, et arrachée au devenir» [58].

31. «...au cours de l'observation d'une oeuvre d'art, note P.A. Michélis [59] les distances du temps et de l'espace sont des circonstances nécessaires pour que l'observateur puisse trouver la distance esthétique qui lui permettra de jouir de l'oeuvre».

32. «Das Wesen der Dichtung, écrit St. George [60], wie des Traumes, Das Ich und Du, Hier und Dort, Einst und Jetzt, nebeneinander bestehen und eines und dasselbe werden».(L'essence de la poésie comme celle du rêve, le moi et le toi, ici et là, quelque fois et maintenant, coexistent et deviennent identiques).

33. L'art qui déifie l'homme créateur, est par excellence un phénomène et une expression de sa liberté. Par exemple, poète est le héros de Dostoievski qui dit: «deux et deux font cinq» car il préfère l'ivresse de la liberté de la prison de la logique mathématique. «Les poètes, écrit H. Reisiger [61], sont la voix et l'incarnation de la liberté». E. Moutsopoulos [62] écrit encore: «Cette oeuvre, ainsi que la totalité des oeuvres qui constituent le patrimoine artistique de l'humanité, est la concrétisation du témoignage que l'homme porte sur sa propre condition: son histoire n'est que la succession de ses conflits avec l'univers afin d'affirmer sa liberté». Se référant à l'art, F. Schiller [63] fait aussi allusion à l'élan de la liberté de l'imagination (Freiheitsbetrieb der Phantasie) et la

de l'art. Élément constitutif et nécessaire de cette liberté est le dégagement de l'art des barrières de la temporalité. Comme l'a noté P. Ricoeur {64}: «L'art, qui est dépassement du transitoire, sert d'instrument essentiel pour transcender la déchéance du temps». C'est la satisfaction apportée par cette victoire chantée par Horace par ses vers bien connus du troisième livre des «Odes»:

*Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidium altius
quod non imber adax, non aquilo importens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum*

*non omnis moriar, multaque pars mei
vitavit Libitinam*³⁴...

Pour ce qui est de l'a-temporalité de l'art, c'est à mon avis, un lieu commun d'avancer que l'homme-artiste réalise, tant au cours de la création que celle de la jouissance³⁵, une transgression dans le temps pour se trouver dans un présent éternel où a-temporel - là où «le temps s'est arrêté»³⁶, comme l'a dit A. Schopenhauer {69} - pour accéder à une autre vision, non celle de la vue des yeux de terre, où à une expérience auditive, non celle des frissons des vibrations matérielles, mais bien à un vol onirique de son âme. Comme l'a observé en épigramme P.A. Michélis {70}: «Le temps de l'art est différent du temps réel».

Ce «présent a-temporel», qui englobe le passé et l'avenir dans un instant de

dénomme «fille de la liberté». Libre, à l'image de son créateur, l'homme crée aussi *ex nihilo* dans le microcosme de l'art. Sans liberté l'art est inconcevable. Cette liberté, poussée jusqu'à ses limites les plus extrêmes, a voulu s'exprimer, par l'abstraction, par l'art dit contemporain. Liberté de l'imitation du concret, soit sous la forme d'un objet ou la forme de la parole, du lieu où du temps. Mais cet échappement des restrictions du temps, appartient à l'art par définition et son expression figurative ou autre est au moins inutile.

34. Horatius, Carm. III. XXX. 1. «J'ai érigé un monument plus résistant que le bronze, plus haut que le site royal des pyramides que ni la pluie avide ni le septentrion puissant, ni la série des années où l'écoulement fougueux des siècles ne peuvent détruire. Je ne mourrai pas totalement, une grande partie de mon être évitera la Libitina (*Libitina*, soit l'Aphrodite funéraire).

35. Si la jouissance esthétique constitue un jugement (*Urteil*), selon I. Kant, où le «sixième sens» selon A. Shaftesbury, ou quelconque autre sens, que F. Hutcheson a dénommé «sens du beau» {65}, il est possible d'y distinguer deux «instants», comme l'a observé E. Lask. {66}: un instant *non-temporel* ou *a-temporel* - celui de la simple jouissance - et un autre «dans le temps» - celui de ce processus mental qui s'en suit, qui constitue l'approbation théorique du «beau». Le premier est d'ordre purement esthétique, le second, qui implique la raison, est de nature pseudo-esthétique comme l'a dénoté E.P. Papanoutsos {67}.

36. L'art arrête le temps, écrit P.A. Michélis {68}, ce qu'il représente est imaginaire et par conséquence échappe à la roue du temps pour occuper un instant de l'éternité».

durée³⁷ condensée non réelle, est une catégorie unique du temps, propre à l'art³⁸.

«Ainsi, la connaissance poétique, écrit J. Onimus {77}, est elle à la fois intemporelle - une expérience d'éternité - et liée à une durée intime..», et J.C.F. Hölderlin à maintenir: «Le poète nous élève au temps primordial³⁹{78}, au dessus du fractionnement des dimensions du temps: du passé, du présent et du futur».

Naturellement, il s'agit ici d'un effet sur la conscience soit de la dite «imagination représentative» qui, comme la décrit G. Mourellos {79}: «projette dans la sensation du présent les images du passé, mais sans les reconnaître comme produits d'une expérience antérieure et les localiser dans le temps, soit, et surtout, de la dite «imagination créative-reproductive»⁴⁰.

Cette a-temporalité est un attribut premier du verbe poétique». «Tout plaisir poétique de qualité, écrit G. Jean {80}, nous permet d'abolir le temps». Dans le même ordre d'idées P. Emmanuel note {81}: «Ce rapport du temps avec l'éternité rend raison de la simultanéité successive qui est le paradoxe de la poésie comme de la musique et (de) tout art».

37. «L'oeuvre culturelle, par sa persistance au long du temps.... est une accumulation de durée», dira E. Barbotin {71}, et G. Cogni dénommera ce «présent a-temporel» de l'art: *éternel présent intérieur*.: «Dans le monde vécu intérieurement (comme est le cas de l'expérience esthétique) écrit-il {72} il n'y a pas de temps, car le temps est une succession hors du présent intérieur. Il s'en suit que, ce qui appartient au monde intérieur, est présent éternel..».

38. Pour ce qui est de la catégorie temporelle du «présent» (du présent naturel), on connaît les thèses diamétralement opposées soutenues par les penseurs au cours des siècles. Depuis Platon qui a essentiellement nié son existence objective et l'a considéré comme un produit cérébral abstrait (Parmen:156 C)(mais qui s'est vu cependant obligé d'admettre la notion, difficile a concevoir, de l'instant hors du temps, de l' «ἐξαιφνης») et Aristote qui l'a défini «...εἴ οὖν ἀδύνατόν ἐστίν καὶ εἶναι καὶ νοῆσαι χρόνον ἄνευ τοῦ νῦν τὸ δὲ νῦν ἐστὶ μεσότης τις καὶ ἀρχὴν καὶ τελευτὴν ἔχον ἅμα ἀρχὴν μὲν τοῦ ἐσομένου χρόνου τελευτὴ δὲ τοῦ παρελθόντος ἀνάγκη αἰεὶ εἶναι χρόνον» (Phys.È 1, 251 b 19 - 23) jusqu'à ceux qui l'on considéré comme le seul existant réellement et le seul moment ou nous ressentons que nous vivons, car «le passé n'existe que pour autant que le présent le fait revivre, et l'avenir n'existe qu s'il devient présent . Le présent embrasse les deux autres dimensions temporelles»{73}. A «trois présents» a aussi fait allusion St. Augustin: «...tempora sunt tria, praesens de praeteritis, praesens de praesentibus, praesens de futuris» {74}. L'enseignement de G.W.F. Hegel est similaire: «.. lorsque nous nous retournons vers le passé, même fort éloigné, écrit-il, nous avons toujours à faire à la réalité dans laquelle nous vivons au moment précis de ce retour».(*Vorlesungen über die Philosophie des Geschichte*, I, 165) {75}. Le même philosophe allemand voit sous un angle pareil l'assertion de Platon dans son Timée: «..nous parlons d'un devenir, de passé, comme parties du temps . Mais le temps véritable est éternel, c'est le présent éternel, le temps comme image directe de l'éternel n'a ni devenir ni passé» { 76 }.

39. Cette référence au temps primordial doit être considérée comme un renvoi de J. C. F. Hölderlin au divisions de la temporalité primordiale par M. Heidegger, soit: a) temps primordial où tout premier temps, b) temps cosmologique, c) temps commun.

40. Cette imagination a été dénommée, tantôt «*abstractive*», quand dans son élan créatif elle efface de la mémoire certains éléments, tantôt «*additive*» quand elle y ajoute d'autres, qui proviennent d'expériences différentes ou des tout nouveaux non vécus, et encore «*combinative*», quand elle efface certains et ajoute d'autres pour projeter sa nouvelle création.

Se référant à ce que nous avons dénommé *a-temporalité* de l'art, J. Théodoracopoulos écrit {82}: « Par l'oeuvre d'art, la vie s'élève au dessus du transitoire, elle est arrachée à la mort, le temps s'arrête à certains moments⁴¹, où l'homme touche à l'éternité... l'oeuvre d'art contient en soi l'infini.»

Il s'agit d'un certain «midi du temps», là où ce dernier «s'arrête et se repose», comme l'a dit P. Kanellopoulos dans son poème No 16 (collection «Apli Fthonghi»):

*A midi, le temps
Se repose un instant*

«.. à l'instant-coryphée de midi», lorsque le temps, dirait-on, s'arrête et nous éprouvons l'a-temporel - ce moment de *solstice extra-temporel*, dont parle E. Platis {84} où cet «instant soudain qui sera alors le temps tout entier», exalté par le verbe poétique de T. Sinopoulos (collection «I Poiisis tis Poiisis»). C'est cette «sensation de l'arrêt du temps» dont parle N. Vagenas, que «l'on compare souvent à la sensation de l'expérience mystique». «En réalité, écrit-il, {85}, il ne s'agit pas d'un arrêt du temps mais bien de l'effet de la révélation d'un rythme nouveau des choses qui, pour un moment, provoque en nous la sensation du vide, et nous fait croire qu'un instant hors-temps nous a été donné».

Ces «certains moments» auxquels fait allusion J. Théodoracopoulos sont ceux dans lesquels l'homme a enfermé pour toujours, par son oeuvre d'art, les expériences de sa pérégrination céleste en des heures dionysiaques d'extase et de création. «L'homme, comme l'a dit P. Valéry {86}, a cherché et trouvé des moyens de fixer et de ressusciter à son gré⁴², les plus beaux les plus purs états de soi même, de transmettre, de garder pendant des siècles, les formules de son extase... tous les arts ont été créés pour perpétuer... un moment d'éphémère délice. Une oeuvre (d'art) n'est que l'instrument matériel⁴³ de cette multiplication où régénération possible».

Le paysage du peintre, le «chant» du musicien, la sculpture de l'artiste du ciseau, le récit du prosateur où le vers du poète, ne se rapportent pas - quelle que soit l'impression qu'ils donnent de prime abord - à un temps et à un lieu

41. Cf. l'observation similaire de G. Bozonis {83} «L'artiste, écrit-il, isole l'instant et le rend valable pour toujours» .

42. «lorsqu'il le peut» il vaudrai mieux dire, puisque ces moments ne sont pas élus par l'homme. Ni la création artistique ni la jouissance de l'oeuvre d'art se produisent a volonté mais seulement sous certaines conditions favorables.

43. Tout objet d'art est, tant «matière» que «forme». Pour ce qui est de la matière, il nous est impossible de concevoir un objet d'art privé de «matérialité» quelconque. «L'art est ami des sens» dira K.D. Georgoulis {87}. J.W. Goethe ajouta, comme le firent plus tard les adeptes du réalisme socialiste {88}, aux deux composantes déjà mentionnées, une troisième: «le contenu».

déterminé ou unique. Comment serait-ce autrement - pour parler ici plus particulièrement de poésie - quand le poète écrit: «*ce soir j'ai suivi la pente qui mène vers le passé*»?

Même dans l'épopée, les paysages et les faits sont érigés en symboles éternels a-temporels, qui transcendent temporalité et spatialité pour devenir universels, soit pour devenir objets d'art dignes de cette qualification.

Mais l'a-temporalité de l'art a aussi une autre dimension, non plus celle de la transgression ou de l'oubli du temps, mais celle découlant du mélange des catégories du temps et de l'interaction entre elles, causée par ce dernier. C'est à dire, lorsque le présent esthétique goûte du passé dans sa forme actuelle et quand le futur façonne l'instant esthétique du présent, par les perspectives qu'il ouvre devant lui.

En ce qui concerne la première, soit le «goût» du passé dans l'actuel, je trouve fort réussie la comparaison que propose G. Kubler {89} dans ses recherches sur les rapports temps-oeuvre d'art. Il écrit: «L'étude du passé est aussi étonnante que celle des étoiles. C'est une lumière venue du fond des âges que voient les astronomes. Il n'existe pas d'autre pour ceux que celle là qui, émise il y a fort longtemps par des astres morts où éloignés, ne nous parvient qu'aujourd'hui....Entre étoiles et oeuvres d'art, on pourrait poursuivre l'analogie».

Ici, il pourrait être question d'un «temps éternel». D'une part de ce qui a été dénommé: «esthétique où séduction, de la ruine»⁴⁴ {90} et d'autre part: «charme de l'inachevé «où «beauté du fragmentaire» auxquels on peut inclure plusieurs formes de l'art moderne (*abstractif* et non pas *abstrait*⁴⁵) et bien sur, non uniquement celui ci⁴⁶.

En ce qui concerne le premier, il a été remarqué et souligné que l'oeuvre d'art ancienne⁴⁷ exerce une attraction toute particulière, même quand elle porte les

44. Certains penseurs ont qualifié la ruine, d'oeuvre d'art *sui generis*. «En tant qu'oeuvre d'art, écrit F. Hetzler {91}, la ruine diffère radicalement des autres genres artistiques»(voir aussi son ouvrage *Ruins as a new category of being*, publié au journal «Aesthetic Education» 1982/3 pp.105-108).

45. L'art abstrait ne soustrait pas des éléments à ce qu'il cherche à représenter où à imiter, puisqu'il considère qu'il n'a rien à copier ou à imiter du monde extérieur.

46. «*Abstractif*», dans un sens plus large, a été tout art, et c'est pour cette raison qu'il a été toujours fragmentaire, et ses créations ont été, sans exception «inachevées». Une oeuvre d'art n'est pas terminée quand elle devient «parfaite», mais quand son créateur la juge complète et suffisante, mais tel n'est jamais le cas puisque l'artiste vise à l'idéal», soit à un but situé à l'infini. Dans le texte ci-haut il est question d'«inachevé» et de «fragmentaire», dans un sens restreint c-a-d. quand l'objet d'art contient des imperfections *voulues* par son créateur, qui l'a estimé néanmoins terminé.

47. À ce propos, il faudra peut être distinguer, comme catégorie séparée du jugement esthétique, «l'ancienneté», dans le sens de la valorisation, apportée et ajoutée à l'oeuvre d'art, par le temps. Pour les notions de l'«archaïque», du «classique» et du «suranné» voir E. Moutsopoulos *Intégration du classique dans une esthétique liberale et Le suranné dans l'art* {92}.

Zeus et rival du temps, ni aux notions y afférentes des penseurs de l'antiquité classique (voir ci-haut note 29), ni encore à celles plus récentes qui ont utilisé ce terme pour indiquer: «cet instant critique tranché dans le devenir». { 109}. La *kairicité* de l'acte poétique est évidente, c'est un acte «*καιροφυσής*» (de nature temporelle) pour nous servir d'un terme de Plotin { 110}. Nous nous occuperons donc ici, d'une autre «kairicité», non pas de cette dynamique de la volonté qui tranche le temps et qui constitue, comme le note E. Moutsopoulos {111}, l'expression la plus authentique de la créativité⁵⁸, mais de celle qui relie tout oeuvre d'art, et certes tout poème, avec le temps (le temps *et* le lieu⁵⁹) de sa création mais aussi avec celui de son effet esthétique.

Toute création poétique et, en général, toute oeuvre d'art, étant oeuvre humaine, naît et, par la suite, rayonne dans le temps (et dans l'espace⁶⁰). Il s'en suit donc, que cette temporalité, qui découle de sa participation à la matérialité⁶¹ existentielle, joue un rôle et se reflète dans sa substance.

«Toute oeuvre importante, écrit E. Papanoutsos, { 114} ne peut qu'appartenir à l'époque et au «moment» qu'elle a été créée.

«Il est aisé de comprendre, écrit H. Delacroix {115} que l'art dans son ensemble évolue comme les sociétés qui le portent. Il n'y a pas un beau absolu, qui à travers les formes mobiles des arts, se cherche, trouve et se perd. Il y a une succession de formes en harmonie avec le milieu qui les crée».

Des points de vue analogues ou identiques ont été exprimés par plusieurs penseurs qui se sont penchés sur le problème de la «kairicité» de l'art.

«L'art, écrit P.A. Michélis {116} s'appuie sur son temps, et doit même s'appuyer bien solidement pour l'exprimer».

«Toute création se déroulant en une succession de temps et de lieux concrets et précis - observe E. Moutsopoulos {117} - engage la conscience du créateur toute entière, avec ses expériences, ses vécus, ses convictions et ses initiatives; en un mot, ses attitudes vis - à - vis de son milieu dont les influences en conditionnent les réactions sur le plan de la création proprement dite».

À ce propos, rappelons aussi les remarques très pertinentes de W. Sherer (voir

58. Voir aussi du même auteur: «*Le caractère kairique de l'oeuvre d'art*» (Actes du V. Congrès International d'Esthétique, Amsterdam 1964 pp.115-118).

59. K. T. Dimaras { 112} au lieu du terme «*καιρός*» (kairos), dans le sens exposé dans le texte ci haut, utilise le terme «époque» avec le même contenu. Il écrit:» Tout texte littéraire exprime toujours et automatiquement certains desiderata du lieu où il a été né...l'époque - ou, comme nous l'appelons habituellement- «le moment historique», (et ce «moment» devrait ici être conçu dans le pur sens géométrique) est le moment de la jonction du temps et de l'espace».

60. «dans l'espace» dans le sens restreint, car «espace» *lato sensu*, est aussi le temps, collatéral nécessaire de toute «spatialité».Comme l'a dit Saint Augustin { 113}

61. L'idéalisme pur (de R.G. Collingwood et de B. Croce par exemple) qui voulait que l'oeuvre d'art n'existe que dans l'esprit de son créateur, a été dépassé, je crois, sans retour. Mais aussi le point de vue contraire extrême, selon lequel l'oeuvre d'art est uniquement du matériel façonné par l'intervention humaine, (matière façonnée par l'homme), néglige certainement des paramètres de l'art qui se trouvent au delà de la matérialité, qu'il serait dangereux de les ignorer.

analyse et commentaire détaillé de celles ci, par E. Staiger «*Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, Atlantis, Zürich 1953, pp. 10-16» qui a insisté sur le rôle des «choses héritées» (*Eerntes*), des «choses vécues» (*Erlebtes*) et des «choses apprises» (*Erlerntes*), dans le contenu de la conscience du poète. Identique, bien sur, est l'approche à cette question de l'école du positivisme social. H. Taine, un des représentants les plus importants de cette tendance écrit par exemple: «Comme une plante doit sa forme, sa couleur, le dessin de ses feuilles etc. aux conditions climatologiques de son entourage, une oeuvre d'art est déterminée par l'ensemble des événements et des idées de son temps» { 118 }.

Si ces thèses relèvent de l'exagération et ne peuvent être admises qu'avec une certaine réserve, il n'en est pas moins évident et naturel que l'oeuvre d'art, et certes la poésie, sont «kairiques», dans le sens exposé ci-haut, c'est à dire en ce qui concerne sa relation avec son *temps*, i.e. avec son «*kairos*» où «son époque».

Ce lien temporel (et spatial⁶²) a été étudié plus particulièrement et exposé dans le cadre de l'interprétation⁶³ de l'art.

C'est dans l'entourage de leur époque que nous chercherons par exemple à comprendre certains symbolismes contenus dans quelques oeuvres d'art, dont l'approche esthétique serait toute différente sans ce recours à leur environnement «kairique». Ainsi que le note E. Souriau { 120 } «La valse de *Don Juan* a perdu, pour un moderne, le caractère social qui, pour les contemporains de Mozart, la faisait paysanne, en contraste avec l'aristocratique menuet avec laquelle elle lute en contrepoint».

«Pour interpréter l'oeuvre d'art correctement, remarque K.Th. Dimaras { 121 }, il faut connaître le lieu⁶⁴ où il a été né, les desiderata sociaux de ce dernier, les conditions politiques et économiques y prévalantes et, contrairement, pour connaître ce lieu, nous pouvons nous référer sans crainte à l'oeuvre littéraire».

Il a été soutenu que, pour comprendre le message esthétique de toute oeuvre d'art - qu'elle soit poétique, musicale, sculpturale où picturale - il est nécessaire de recourir à son «*kairos*», (son temps ou son époque).

Je ne m'opposerai certes point à ce qui précède; je crois cependant, que ce paramètre du temps, qui se réfère à la création du poème - et de toute oeuvre d'art - serait incomplet si l'on n'y ajoutait pas un autre, aussi important, qui est celui du «*kairos*» ou de l'«époque» de la jouissance esthétique, ou de la

62. L'oeuvre d'art est en rapport étroit non seulement avec le temps mais aussi avec le lieu, c'est à dire avec tout ce qui compose son environnement social, historique, religieux etc.

63. «C'est souvent la date, note M. Dufrenne { 119 }, qui nous alerte et nous permet de mieux voir l'objet où d'exercer au moins sur lui la *réflexion critique*».

64. Par «lieu», K.Th. Dimaras entend sans doute ici, comme il appert par ailleurs de l'ensemble du texte y afférent, toutes les conditions environnantes qui composent ce que nous appelons «*kairos*» où «époque».

«consommation» de celle ci, comme, d'une façon moins élégante, est désignée, d'habitude, cette autre phase esthétique.

Notons ici, qu'il a été établi que l'oeuvre d'art ne se complète que lors de son contact avec «le récepteur» de son message, c'est-à-dire lors de la rencontre de deux sensibilités ; un contact sans lequel l'oeuvre d'art reste au moins sans justification.

«*Creo et laetor*, écrit E. Moutsopoulos { 122 } se révèlent des compléments de tout *cogito* existentiel et retracent l'aventure esthétique de la conscience». Certains même penseurs, comme p. ex. J. Maritain { 123 }, à fin de souligner cette équivalence proposent le terme «intuition créative» pour la première, et «intuition réceptive» pour la seconde.

Nous ne nous proposons pas de procéder en l'occurrence à l'analyse des diverses thèses philosophiques y afférentes qui, par ailleurs font partie de la théorie générale de l'art et dépassent de loin les limites de cet essai.

Ce que nous pouvons, en tous cas, constater ici, est le fait que, lors de la jouissance-«consommation» le spectateur-auditeur, goûte l'illusion esthétique d'un transfert à un «présent révolu», c'est à dire à ce *temps* qui constitue le milieu temporel de l'oeuvre d'art, avec tout ce que cela puisse signifier pour les conditions historiques, le cadre social etc. qui ont contribué à sa création. Mais, en même temps, l'oeuvre d'art qui devient l'objet de cette jouissance, subit intérieurement une *re-création*, étant complétée *subjectivement* par l'auditeur-spectateur, de sorte que, soient ajoutés à ses constituants «kairiques» initiaux, d'autres appartenant au milieu temporel (et spatial) environnant sa «consommation».

Il s'agit donc, non seulement de la rencontre de deux «moments kairiques», dans le sens de deux césures dynamiques du temps, selon E. Moutsopoulos, mais d'une rencontre de deux «temps- époques» dans le sens courant du «milieu temporel», historique, social, religieux etc.

Ce temps de la jouissance-consommation, où l'objet d'art est *complété et re-créé*, est sans doute aussi décisif pour la formation du phénomène esthétique que celui de la création. Je suis même tenté de le considérer plus important encore: en effet toute oeuvre d'art est *différente*⁶⁵ (donc nouvelle) selon les conditions (spectateur-auditeur, temps, lieu) de l'exercice de sa dynamique⁶⁶

65. «Le sens du message d'un poème, peut s'éloigner considérablement de la volonté du poète et des sources premières qui l'ont inspiré», écrit T.S. Eliot { 124 } et ajoute: «il est évident qu'un poème peut signifier différentes choses à différents lecteurs, et toutes ces significations peuvent être différentes de celles que le poète avait en tête. Le sens que donne le lecteur peut être très distant de celui du poète, et être aussi valable, même meilleur». Une oeuvre, remarque J.Maritain { 125 } possède, d'un point de vue, un sens plus large, plus différencié, pour le public que celui de son créateur. Une oeuvre importante est vivante, elle a sa propre vie dans le tourbillon des générations qui se succèdent. Elle est admirée, rejetée, découverte à nouveau et les facettes de son message changent continuellement.

66. E. Said { 126 } écrit a ce propos: «aucun texte n'est terminé, puisque son potentiel esthétique est continuellement exploré, et par conséquent élargit, par chaque lecteur».

esthétique. On pourrait même affirmer que les deux «kairicités», dont il a été question, celle de la création et celle de la jouissance⁶⁷, occupent une place déterminante, la première dans l'interprétation, la seconde dans le rayonnement esthétique de l'oeuvre, que celle-ci soit poème ou objet d'art quelconque.

Le «temps» par exemple où naît une oeuvre poétique engagée, comme sont certains vers de Victor Hugo ou de J. Ritsos, est sans aucun doute déterminant de leur identité, mais le «temps» actuel et futur de leur contact avec le lecteur-auditeur est déterminant pour leur effet esthétique⁶⁸.

Mais sont-elles vraiment contradictoires, comme elles semblent l'être du premier abord, les deux qualités chroniques de l'art, dont nous avons parlé, soit l'*a*-temporalité et la «kairicité»?

Ce n'est certes pas possible et je ne le crois pas.

Le lien «kairique» par exemple de la poésie, mais aussi de tout art, lui confère un point de référence temporelle mais ne l'enferme pas dans les catégories du temps, desquelles elle continue à demeurer libre et indépendante. Le contraire constituerait un déraillement dangereux duquel l'art ne pourrait qu'en pâtir.

«L'artiste, écrit F. Schiller {127} dans sa neuvième lettre à son protecteur le Prince F.Ch. Holstein-Augustenburg, est inévitablement un produit de son époque⁶⁹. Mais, malheur à lui, s'il devient son gardien protecteur où, encore pis, s'il devient son favori»

Dans le même ordre d'idées P. A. Michélis qui, comme nous l'avons noté plus haut veut l'art «s'appuyer solidement sur son temps», s'empresse d'ajouter aussitôt: «pourvu qu'il sache comment placer ses idées hors du temps».

Or, ces deux qualités «kairiques» de l'art ne sont pas seulement compatibles mais encore elles constituent des caractéristiques désirables de l'art.

L'«heure kairique» ou l'époque de la création de l'objet d'art, et en particulier

67. N'oublions pas, par ailleurs, que la phase de la jouissance est, dans son essence profonde, phase de *re*-création où de «traduction» intérieure et, en tant que telle, elle a aussi, comme toute création artistique, son coefficient «kairique».

68. Évidemment, tout cela s'applique à toutes les formes de l'art. Dans le cadre des arts plastiques par exemple le «coefficient temporel» - le «temps-kairos» - du moment de la création ou de celui de la jouissance d'une oeuvre, joue un rôle analogue. Ainsi un tableau de Rubens, avec ces corps féminins plantureux, appartient à cette dernière, mais le «kairos» de sa jouissance-appréciation, plusieurs siècles après, influence certainement et différencie son abord esthétique.

69. Dans sa seconde lettre, adressée toujours au même Prince, F. Schiller {128} écrit encore: «comme nous sommes citoyens d'un état, de même nous sommes citoyens de notre époque». Dans une lettre adressée à F.H. Jakobi, (publiée dans la Revue «Horen», de F. Schiller, du 25 Janvier 1975) ce grand poète et penseur allemand commente cette affirmation de la manière suivante: «notre intention est d'être corporellement des citoyens de notre époque et de rester tels, car il n'est pas possible autrement, mais spirituellement il est du devoir du philosophe et du poète de n'appartenir à aucun peuple et à aucune époque mais d'être littéralement un contemporain de tous les âges (ein Zeigenosse aller Zeiten).

celle de la poésie, ne fixe pas son message dans le temps. Ce dernier doit avoir la force de s'élever en symbole éternel - or extra-temporel - et rayonner en tout «kairos» i.e. en toute «époque». Cela constitue d'ailleurs la grandeur de l'art qui, bien qu'il naisse dans le temps, appartient à l'éternité. Étroitement liée à l'homme, la poésie, comme l'art en général, reflète sa double nature qui est à la fois matière sujette à la temporalité aussi bien qu'esprit éternel.

Au stade de la création comme dans celui de la jouissance-«consommation» du poème - où de toute oeuvre d'art - l'élément du temps, peut être considéré également sous un angle différent, soit: d'une part, comme «temps du contenu» où encore «temps du récit» et d'autre part, comme «temps de l'abord, où de la jouissance esthétique».

Nous appellerons «temps du contenu» celui au cours duquel se développe la récitation des faits aux quels se réfère par exemple un poème. Il va de soi, bien sur, que ce temps ne concerne pas toutes les formes de l'art ni, obligatoirement, toutes les oeuvres d'un art déterminé. Par contre, il est certain qu'il a trait à toutes les formes de narration, qu'elles soient narrations par le verbe, comme sont certains moments de la poésie, ou par l'image⁷⁰ ou même par le geste. Ce temps est un «présent continu» dont le cours, est différent, non pas de rigueur linéaire-chronologique mais souvent cyclique, avec des va et viens fréquents.

Nous appellerons aussi «temps du récit ou du contenu», soit celui que l'artiste choisit pour rythmer la cadence du développement de ce contenu soit le temps qui, sans que le créateur en soit conscient, confère un rythme propre à cette dernière. Ce temps, contrairement au temps «commun», est lui aussi d'une vitesse inégale, tantôt lente tantôt accélérée par l'intention, ou par les ondulations intérieures de la disposition psychique de l'artiste⁷¹.

70. Nous nous trouvons devant une narration par image, par exemple lorsque le peintre introduit dans la même composition plusieurs époques de son sujet, ou bien sous la forme d'un polyptyque ou encore par une simple juxtaposition dans le même tableau, de diverses scènes dans le temps, comme il arrive dans la peinture primitive où celle qui l'imita et encore dans les «tankas» de l'art bouddhiste, où le Bouddha est représenté dans diverses étapes de son chemin vers l'illumination ou de son enseignement. Des représentations analogues existent dans l'iconographie byzantine. La distance existant dans l'espace de l'image, exprime de façon plastique, la distance du temps qui sépare les diverses scènes.

71. U. Eco fait allusion à un «temps» pareil dans son article «*Le temps de l'art*» (129): «Le temps de l'énonciation (par «temps d'énonciation» U. Eco entend «l'acte de qui narre, ou parle tout aussi bien, qu'il s'agisse d'un texte verbal où d'un texte visuel» c'est à dire ce que nous avons dénommé «temps du récit») peut également prendre pour forme le rythme que l'auteur impose à sa page, obligeant le lecteur à des ralentissements et à des temps morts, c'est à dire à une lente approche des événements de l'histoire. Il peut y avoir des histoires faites de rien, où le temps de l'énoncé se résume en peu de propositions alors que le temps de l'énonciation est très long.... Quand un auteur passe longtemps (de nombreuses pages) à décrire un paysage, nous n'avons pas, dans le temps de l'énoncé, d'événements qui suscitent l'attention, mais bien un déploiement intéressant du temps de l'énonciation.» Naturellement il en est de même en poésie et encore, d'une autre façon, dans les arts plastiques». U. Eco se réfère, avec plus de détails, dans son article ci-haut mentionné, aux arts plastiques.

Dans la poésie épique nous avons des exemples très évidents, mais aussi le verbe lyrique ne manque pas de cas, d'un temps «au ralenti».

En fin le «temps de «l'abord ou de la jouissance esthétique» est celui dont a besoin le spectateur-auditeur pour jouir de l'oeuvre. Ici, certes, le premier rôle appartient à sa propre sensibilité, naturelle ou acquise, mais il est aussi possible que se temps puisse s'étendre par des moyens artificiels utilisés par l'artiste pour obtenir des résultats analogues.

Au delà, cependant, de ceux que la poésie a en commun avec les autres formes de l'art, elle possède encore d'autres caractéristiques découlant de ses rapports avec le temps qui eux, sont étroitement liés avec ses particularités, avec ses genres, en somme, avec sa propre nature

À ce propos vient à l'esprit, avant tout, le rapport étroit existant entre les trois genres⁷² poétiques (selon Aristote *Poétique* 1, 1447 a 13) i.e. l'épopée, le vers lyrique, et le drame (tragédie où comédie), et les catégories apparentes du temps: le passé, le présent et l'avenir.

L'épopée, poésie narrative, se réfère au passé⁷³. Elle dirige le regard du poète, ainsi que celui du lecteur-auditeur, vers les événements et les passions du passé, par une narration rétrospective qui tient de l'enthousiasme, de la peur, de l'admiration ou de la nostalgie. Elle est poésie de la mémoire collective par excellence, mémoire précieuse qui, pour être préservée, s'enveloppe de la magie du mythe, soutien de tous les arts.

Le mythe devient ici légende dans le sens qu'il s'étend exclusivement dans la dimension du passé⁷⁴ et se rapporte à des événements qui ont eu lieu.

Le verbe poétique lyrique, subjectif, rêveur et «confessionnel»⁷⁵ s'étend dans

72. Cette distinction correspond à la classification traditionnelle du verbe poétique, ayant pour prototypes par exemple. Homère, Hésiode, Sappho, Euripide etc. Cependant nous ne devons pas considérer cette distinction entre les divers genres du verbe poétique, comme indiscutable ou absolue, mais plutôt comme une classification scolastique qui en réalité n'est pas toujours aisément visible. Cela est applicable également au verbe poétique grec ancien et, encore plus, à celui d'après. Plusieurs sont ceux qui se sont opposés à cette distinction, entre autres Victor Hugo (*Cromwel*, Préface) B. Croce (*La Poésie, Introduction à la Critique et à l'Histoire de la Poésie et de la Littérature*, P.U.F Paris 1951 p 112) etc. Cependant c'est un fait, que dans leurs lignes générales, chacun des trois genres de la poésie possède sa propre physionomie.

73. Il s'agit ici principalement de l'épopée héroïque, sans exclure cependant les autres genres d'épopée, comme est par exemple l'épopée didactique où généalogique (Hésiode), l'épopée philosophique (Xenophane, Parménide) etc. Néanmoins et indépendamment de son contenu suivant lequel ces distinctions ont été établies, le champ temporel du mythe qu'elle développe, est toujours le passé.

74. La légende est aussi un mythe dont le champ temporel et le contenu est exclusivement le passé.

75. Les adjectifs «subjectif», «confessionnel» etc. ne signifient pas nécessairement que la poésie lyrique est une poésie personnelle. Dans le cas du chant lyrique, le poète bien sur, contemple le monde à travers son «moi», mais sa poésie ne peut revêtir la dignité de l'art que si ce «moi» prene dans ses vers une dimension oecuménique englobant tous les «moi». Comme l'a dit A. Shopenhauer «Le poète est un homme universel».

un «présent intérieur» qui mélange et refond toutes les catégories du temps: hier, aujourd'hui, demain: le souvenir, le vécu et l'expectative, dans une dimension caractérisée par une sensation d'un éternel «maintenant».

En fin la poésie dramatique, le «verbe-action»⁷⁶, contrairement à ce qu'est le «verbe-narration»(épopée) et le «verbe-confession»(lyrique), est dynamique dans le sens qu'il conduit vers un développement du noyau de son mythe⁷⁷, comme l'a dit Aristote (*Poétique* 7, 1451 a, 1451 b 9) en dirigeant l'attention vers ce qui suivra comme conséquence, ou «*catharsis*», lato où stricto sensu. Son domaine est par conséquent celui dans lequel se développe le *drame* (mot qui dérive du verbe «ὄραν = agir) et son orientation est vers ce qui va se passer dans le futur.

Ce rapport, indiscutable et généralement admis, entre les trois⁷⁸ genres principaux de la poésie et les catégories du temps ne trouve pas d'accord les penseurs en ce qui concerne la correspondance entre ces genres poétiques et les diverses catégories du temps. E. Staiger p. ex., se basant sur la dimension existentielle des ces catégories, selon M. Heidegger{130}, considère que le champs de la poésie lyrique est un lieu de réminiscence⁷⁹ qui s'étend dans un passé *a-temporel* dans lequel les trois catégories du temps⁸⁰ sont confondues, où perdent leur signification», (Gegenwärtiges Vergangenes, ja sogar künftiges kann in lyrischer Dichtung erinnert werden) {132}.

Par contre, selon le même penseur, le champs de la poésie épique est le présent, tandis qu'il soutient, pour la poésie dramatique, des thèses pareilles à celles exposées ci-haut.

La réminiscence, écrit-il, est le mot clef qui explique cette pénétration réciproque lyrique (das lyrische Ineinander), l'absence de distance entre l'objet

76. «Ὅθεν καὶ δράματα καλεῖσθαι τινες αὐτὰ φάσιν ὅτι μιμουῦνται ὀρώντας» Aristote *Poétique* 3, 1448 a 28,29) ... μίμησις... ὀρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας (Aristote *ibid.* 6, 1449 b 24) «ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου [καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστὶν, καὶ τὸ τέλος πράξις τις ἐστὶν, οὐ ποιότης]» (Aristote *ibid.* 6, 1450 a 16-19) «Ἐπι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία» (Aristote *ibid.* 6, 1450 a 28)

77. «...ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων» (Aristote *Poétique* 6, 1450 a 22-23) «Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχῆ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας» (Aristote *ibid.* 6, 1450 a 38). «Ἐπί μὲν οὖν τῆς κωμωδίας ... συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν» (Aristote *ibid.* 9, 1451 b 12 -14. «Κωμωδίας ὕλη μῦθος...» (Excerpta ex Aristotelis libro apud anonymum *περὶ κωμωδίας* in cod. Cosiliano 120 vers 30)

78. Les trois genres de la poésie, comme ils ont été déterminés par l'histoire littéraire et la tradition, tendent déjà à se limiter en un seul i.e la poésie lyrique. L'épopée constitue un genre mis en marge par les circonstances de la vie moderne et la poésie dramatique a presque totalement cédé sa place à la prose.

79. E. Staiger distingue dans son texte, avec une subtilité Aristotélicienne, la réminiscence (ἀνάμνησις - Erinnerung) (subjective) du souvenir (μνήμη Gedächtnis (objectif).

80. À propos de ce «passé lyrique», hors temps et hors lieu, il remarque {131}: «Lorsque nous parlons d'images dans la poésie lyrique, il ne faut jamais penser à des tableaux de peinture, mais, au plus, à des visions oniriques qui émergent et se dissolvent avec indifférence pour leurs rapports avec le temps et le lieu».

et le sujet... Dans le cas de l'épopée domine la dimension du présent⁸¹». Le poète épique, remarque-t-il, plonge dans le passé non pas par la réminiscence, comme le fait le poète lyrique, mais par le souvenir, et le souvenir, garde sa dimension temporelle et spatiale. Le «lointain est rendu présent» (wird vergegenwärtigt⁸²) de sorte qu'il se dresse devant nos yeux. En fin, dans le cas de la poésie dramatique c'est l'orientation vers le futur qui domine. Ce qui donne de la force et du charme à n'importe quelle composition dramatique, c'est le maintien continu de l'expectative de ce qui va se produire. «Dans l'oeuvre d'art dramatique, continue E. Staiger {135}, nous sommes saisis, depuis le début jusqu'à la fin, par une tension... le but du poète n'est plus, comme dans le verbe épique, de faire revivre chaque point du mouvement que constitue le déroulement des événements, ou comme dans la poésie lyrique, chaque manière de ce mouvement, mais la *fin* à atteindre. (das Ziel). Tout ce qui se passe concerne cette «fin». {136}

«La fin du poète épique, écrivait F. Schiller le 21 Avri1797 à J. W. Goethe, se trouve dans chaque point du mouvement (de l'épopée), c'est pourquoi nous ne nous empressons pas impatientement d'arriver au but, mais nous nous arrêtons à chaque pas» {137}

Pour V. Hugo, l'élément temporel central se trouve dans le passé.» Le drame, écrit-il {138} doit être radicalement imprégné de cette couleur des temps; elle doit en quelque sorte y être dans l'air, de façon qu'on ne s'aperçoive qu'en y entrant et qu'en en sortant qu'on a changé de siècle et d'atmosphère».

Il n'y a aucun doute que la dimension temporelle de tout genre poétique, peut être considérée de manière différente, suivant l'angle optique sous lequel on s'y approche. Ce qui, cependant, demeure établi est que les genres poétiques ont un rapport avec certaines catégories du temps qui peuvent les caractériser.

Prenons comme exemple l'«Oedipe Roi» de Sophocle.

Pour ce qui est de l'élément temporel central du mythe, on peut dire qu'il se trouve au passé. Tous les «crimes» du Roi de Thèbes, tous des sacrilèges, qui vont engendrer les conséquences, ont déjà eu lieu lorsque débute le texte du

81. Aristote, par contre, considère que cette «sensation du présent» (*ἐναργεία*) est propre à la poésie dramatique. Poussant son enquête plus loin encore, en ce qui concerne les mythes des tragédies, il affirme que: «Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὑμμάτων τιθέμενοι οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα (ὁ) ὄρων ὡσπερ παρ' αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς πραττομένοις εὕρισκοι τὸ πρέπον...» (Aristote Poétique 17, 1455 a 22-25) et encore «Ἐπειτα διότι πάντ' ἔχει (ἡ δραματικὴ τέχνη) ...τὴν μουσικὴν καὶ τὰς ὄψεις οἱ ἧς αἱ ἡδονὰς συνίστανται ἐναργέστατα· εἶτα καὶ τὸ ἐναργές ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγνώσει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων.» (Aristote ibid. 26, 1462 a 14-18). Cependant le grand Stagirète, sous-entend l'élan dynamique du verbe dramatique lorsque, se référant au spectateur-auditeur, il constate que ce dernier, (en) suivant ce qui se déroule devant ses yeux «εὕρισκει τὸ πρέπον» (trouve ce qu'il faut). J. de Romilly également, discerne un rapport étroit entre le verbe dramatique et le présent, quand elle écrit {133} : «... la tragédie nous oblige à la vivre, minute par minute, comme si nous y étions présents».

82. Le verbe «vergegenwärtigen» est rendu dans la littérature française y afférente par la périphrase «rendre présent». {134}

dramaturge ancien. Oedipe recherche avec anxiété des témoignages et des souvenirs du passé, pour expliquer le malheur qui frappe la ville, et pour démentir Thirésias. Il revit, donc, et avec lui les spectateurs réalisent, un voyage intérieur dans le temps tandis qu'au même moment, l'action de l'oeuvre se déroule au présent. D'un autre point de vue, le spectateur, connaissant déjà le secret que le roi ignore, est attentif au développement, et tourne son regard vers le futur, là où mène inévitablement l'intrigue, c'est à dire vers ce qui va se produire. Ici, le point temporel central, de par sa nature dynamique, se déplace vers l'avenir{ 139}.

L'investigation du rapport, des trois genres poétiques, avec le temps a naturellement d'autres voies d'accès.

Aristote p. ex. remarque que, tandis que l'épopée peut s'étendre sur un temps indéfini, le drame se limite à peu près à une révolution solaire⁸³. Naturellement le Stagirite se référait à la durée habituelle des tragédies à son époque, en dépit du fait qu'il y avait des exceptions telles que certaines oeuvres d'Eschyle, ainsi que le soulignait récemment, dans une étude *ad hoc* J.C. Kamerbeek{ 140}

À cette limitation sont soumises, bien entendu, aussi bien l'«étendue chronique» du mythe que la représentation elle-même⁸⁴.

En ce qui concerne le mythe proprement dit, Aristote ayant qualifié la tragédie ainsi que la comédie: d'«imitation d'une action importante et complète⁸⁵» devait par conséquent enseigner son mythe comme étant limité dans le temps»: «καὶ τὸν μῦθον ἐπεὶ πράξεως μίμησις ἔστι μιᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης (Aristote, Poétique 8, 1451 a 31,32), par opposition à l'épopée dont l'étendue dans le temps couvre plusieurs mythes: «ἐποποικόν λέγω τὸ πολὺμυθον (ibid.18,1456 a 12) et qui, pour cette raison, doit disposer d'une durée analogue et suffisante⁸⁶: «Ἐκεῖ μὲν (εἰς τὸ ἔπος) γὰρ διὰ τὸ μῆκος

83. «Ἐπι δὲ τῷ μῆκει ἢ μὲν ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περιόδου ἡλίου εἶναι ἢ μικρόν ἐξάλαιπτεν ἢ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ καὶ τούτῳ διαφέρει» (Aristote Poétique 5, 1449 b 12 suiv.)

84. La durée de la représentation est naturellement analogue à la «longueur du mythe». Certes, il n'appartient pas à l'art poétique de déterminer exactement ce dernier ni de le mesurer à la clepsydre, comme remarque Aristote (Poétique 8, 1451 a 31, 32), il doit cependant s'étendre autant que possible à ce qui est probable au nécessaire: «ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἔκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν ἰκανὸς ὅρος ἐστὶν τοῦ μεγέθους.» (ibid.7, 1451 a 12 -15). Remarquons ici qu'au grandes fêtes de Dionysos, où étaient représentées trois tragédies et une comédie ou un drame satyrique, la durée de la représentation était de huit à dix heures{ 141}.

85. «... τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας» (Aristote Poétique 6, 1449 b 24, 25) κομωδία μίμησις πράξεως γελοίας καὶ ἀμοίρου, μεγέθους τελείου...» (Excerpta ex Aristotelis libro apud anonymum περί κομωδίας in cod. Cosliano 12me vers.)

86. «Ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασιν τὰ ἐπεισόδια σύντομα ἢ δ' ἐποποιία τούτοις μῆκύνεται» (Aristote Poétique 18, 1455 b 15-16.)

λαμβάνει τὰ μέρη τὸ πρέπον μέγεθος»⁸⁷ (ibid. 18, 1456 a 13, 14).

Il est intéressant de signaler ici que Aristote, qui tient compte de la plus grande durée du drame, le considère supérieur à l'épopée; comme il le dit, l'imitation s'effectue dans un temps plus court «Ἐπι ἢ τραγωδία... κρείττων... διότι πάντ' ἔχει ὅσαπερ ἡ ἐποίία... Ἐπι τῷ ἐν ἐλάττονι μήκει τὸ τέλος τῆς μιμήσεως εἶναι· τὸ γὰρ ἀθροώτερον ἴδιον ἢ πολλῶ κεκραμμένον τῷ χρόνῳ» (Poétique 26, 1462 a 14 -23 et 1462 b 1. 2).

D'autres différences, quant à l'élément «temps», existent encore entre le drame et l'épopée. Par ex. au drame l'action se déroule dans une période concrète et déterminée tandis que l'épopée s'étend sur un passé beaucoup plus vaste, dont les limites demeurent, plusieurs fois, confuses et indéterminées.

Notons encore que le drame, comme le signale J. de Romilly {142} suit le cours naturel du temps, parce qu'il constitue une imitation immédiate et directe de la vie. Il déploie son mythe depuis le début jusqu'à la fin sans interruptions ou retours en arrière, conformément à la cadence du temps. Par contre, l'épopée qui embrasse plusieurs mythes, se meut librement dans le passé, dans des lieux et des temps différents, et passe sans aucun ordre d'un mythe à l'autre avec interruptions, reculs et parenthèses qui seraient inconcevables dans le cadre du drame classique.

Dans ses cours délivrés en 1966 à l'université Cornell des U.S.A. J. de Romilly fait mention plus détaillée d'un lien intérieur plus étroit de la tragédie avec le temps. «La tragédie, écrit-elle, n'est pas seulement intimement liée à la conscience du temps par le fait qu'elle reproduit une succession continue d'événements qui ont lieu dans le cours de son rythme, elle est aussi liée à cette dernière d'une autre manière, et cela par ce qu'elle met en évidence l'influence ininterrompue du rapport de cette succession des événements avec le passé et le futur. Pour cette raison elle nous place toujours en face d'une philosophie, plus ou moins consciente, du temps. Ce fait, constitue peut-être, une autre raison pour laquelle on trouve dans la tragédie (de la Grèce antique) tant d'observations d'ordre général concernant le temps; il se peut encore qu'il nous laisse deviner que ce n'est pas un hasard que la tragédie naquit en même temps que l'histoire» {143}.

La poésie, néanmoins, s'est, peu à peu limitée, comme nous l'avons noté plus haut, à un genre unique. La poésie lyrique a presque totalement éclipsé le drame et l'épopée du domaine poétique, de sorte que lorsqu'on parle aujourd'hui de poésie, du moins dans le langage quotidien, on entend ce que l'on appelle - abusivement - «poésie lyrique» et qui est essentiellement «poésie *ex subjecto*».

Ici, il sera question d'une différente dimension chronique, que nous appellerons «dimension (chronique) de jouissance», qui distingue d'un autre

87. Aristote, comme il est connu, considère que la «grandeur adéquate» (τὸ πρέπον μέγεθος) est un élément du «beau»: ... τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν... (Poétique 7, 1450 b, 36-37.)

point de vue, la poésie de la prose. Il s'agit en l'occurrence de la cadence du temps dit «subjectif» dans les deux cas. Pendant la lecture d'un texte en prose cette cadence est hâtive et le temps subjectif est «impatiant» et précipité, car le lecteur participe, jouit, s'attriste et s'inquiète pour la suite du récit, tandis qu'en poésie il se laisse aller à une lente pérégrination onirique qui lui permet d'apprécier le «mot» - chaque un des mots du poème, leur mélodie et leur rythme et aussi leur reflets et leur résonance dans son monde intérieur qui réveillent dans les tréfonds de son cœur des réminiscences et des associations d'idées inattendues.»Das Fortschreiten der Poesie, écrit G.W.F. Hegel { 144 } ist langsamer als die Urteile und Schlüsse des Verstandes «(La progression de la poésie est plus lente que celle du jugement et des conclusions de la raison).

Voici quelques citations consacrées par des penseurs grecs et étrangers à ce «temps de jouissance» de la poésie:

«En poésie, écrit G. Seféris { 145 } le pas précédant ne se perd jamais dans le suivant, au contraire il reste cloué et intact dans la mémoire, dans l'ensemble du poème jusqu'à la fin. En prose chaque pas est consommé dès qu'il est arrivé à sa destination qui est de faire progresser». «C'est là même- remarque H. Brémond { 146 } - ce qui rend difficile la lecture continue de tel poètes parmi les plus hauts, Dante par exemple. Nous leur dirons volontiers: mais arrêtez vous ; de ce beau vers au sens suspendu laissez nous savourer les délices, tandis que nous crions à la prose: marche! marche! ad eventum festina. Et si le dénouement tarde trop, ou de la démonstration ou du récit, nous brûlons les pages». En fin M. Thiry note { 147 } : «Ce qui permet à la lecture du poème - ou à son audition si le poème est dit avec le respect voulu - de sauver ainsi la vie poétique du mot, c'est un don essentiel du langage poétique, le don de lenteur. Cette lenteur provient elle même de ce qu'en chargeant le mot de sa fonction poétique on en déplace le sens, on porte celui-ci dans la zone extérieure des significations, en dehors de la «partie commune et irréductible» banale, des valeurs sémantiques. C'est une opération qui prend un certain temps, le temps qu'il faut pour que le mot renouvelé produise son effet de surprise et de révélation.... le mot poétique, du moment qu'il est poétique, demande le temps de considération, le temps de discussion, le temps d'amour surtout (et l'amour ne se fait pas vite)».

Cet écoulement nonchalant du temps subjectif, qui caractérise la poésie, a fait l'objet d'un effort de certains poètes modernes visant même à le provoquer par des «moyens techniques», dans le but de centrer et de retenir l'attention du lecteur au «mot» et de le contraindre «à s'arrêter et à le regarder». { 148 }.

Le danger était évident et considérable. Les nouvelles circonstances créées par les temps modernes, avec l'abondance des informations qu'elles offrent, et la nécessité qui en découle de les acquérir dans un laps de temps aussi réduit que possible, ont conduit à la lecture rapide, et même à celle dite «diagonale». Les rythmes de la vie contemporaine, hâtifs et essoufflés tendent, par leur

interaction intérieure, à comprimer même le temps subjectif et à l'obliger de suivre la course de vitesse à la quelle prend part tout ce qui entoure l'homme d'aujourd'hui; une course vers un but qui, lui aussi, se déplace et s'éloigne sans répit.

Dans le cadre de ces considérations, E. P. Papanoutsos observe très à propos {149},: «La grande vitesse avec laquelle nous nous déplaçons sur notre planète, a raccourci les distances et nous a donné une nouvelle conception du temps et de l'espace.... le rythme de notre vie est incroyablement rapide et pour arriver à le suivre, nos sens résumant hâtivement et condensent les impressions qu'ils reçoivent, effaçant délibérément la foule de détails, pour retenir seules les lignes principales et vitales. Notre pensée fonctionne avec la même densité de synthèse; nous exigeons partout l'abréviation. Ce laconisme intellectuel ou la condensation de l'intuition sont devenus une nécessité impérieuse».

Le lecteur contemporain est pressé ; il ne dispose pas du lux du pas au ralenti. À cause de cela, on a cherché des moyens aptes à l'obliger de s'arrêter pour écouter le poète de nos jours et, peut être, pour s'écouter soi même.

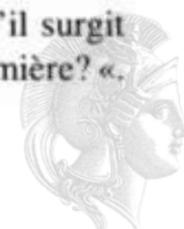
La lecture du poème doit être jalonnée d'obstacles pour devenir moins aisée.

Dans cette perspective on a désorganisé à l'extrême la syntaxe, qui est devenue encore plus excentrique, le vers est devenu encore plus obscur et énigmatique, et l'image encore plus étrange et inattendue. On a aussi fait appel au manque de ponctuation. L'absence de ces signes auxiliaires qui départagent et délimitent les significations - une technique très ancienne découverte à Delphes, au sanctuaire antique d'Apollon - est de nature à créer des difficultés, des dilemmes et des ambiguïtés qui retardent la lecture.

Certes, l'utilisation *particulière* de la langue a toujours caractérisé le «verbe poétique», mais les exagérations signalées dans les divers courants de la poésie moderne, peuvent être attribuées aussi, à la tendance de créer une difficulté supplémentaire qui a été utilisée, consciemment ou par intuition, pour rendre le pas de la lecture plus lent et intensifier la jouissance esthétique⁸⁸.

Dans un article-critique d'un poète contemporain, G. Duhamel {150} procède à des remarques intéressantes à ce propos»: Qu'on ne se figure pas, écrit-il, que je me présente ici en apôtre de la clarté, de cette bien connue «clarté française» préconisée par tant de gens dont l'oeuvre est limpide à force de faiblesse et de pauvreté. Je m'incline avec ferveur et respect sur le mystère de certaines oeuvres et je remercie chaque jour tels poètes dont la profondeur réclame de mon esprit des efforts incessants que j'estime récompensés. Mais je ne peux établir aucune comparaison entre l'ombre qui enveloppe et magnifie

88. La victoire contre toute sorte de difficulté constitue une source de satisfaction qui, dans le cas de la jouissance esthétique, augmente son intensité.» La difficulté vaincue, écrit J. Onimus {151} fait apprécier la joie de la rencontre. Le sens longuement attendu frappe lorsqu'il surgit comme la clairière dans la forêt ; une zone d'obscurité ne rend-elle pas plus précieuse la lumière? «.



l'idéal de ces écrivains et l'obscurité que Monsieur René Ghil dispose autour de son écriture».

Dans le même contexte peuvent être situées les observations suivantes offertes par J. Onimus {152}: «Un autre procédé dont on peut tracer l'origine autour des poèmes en prose de Baudelaire consiste à renoncer décidément aux effets musicaux des rythmes et des rimes. Si le vers permet de mettre en valeur les mots qui se trouvent placés à l'hémistiche et à la rime et d'obtenir ainsi pour eux l'attention du lecteur, il est certain d'autre part qu'au lieu de ralentir la lecture il tend à l'accélérer ; il suffit de versifier le moindre texte de prose pour constater l'allure qu'il prend, plus vive et plus rapide. Le rythme agglutine les groupes syntaxiques, le retour de la rime provoque une torpeur, les mots sont noyés dans la musique...»

Je ne partage pas ces points de vue extrêmes et absolus, en particulier ceux exposés dans les dernières phrases de ce penseur français, j'admet cependant l'idée fondamentale de la quelle il part, soit que le besoin de ralentir la lecture et de prolonger le temps psychologique intérieur, s'est fait sentir dans la poésie moderne, et qu'un effort a été fait pour le satisfaire par des moyens de versification.

Ayant mentionné ici ce genre de moyens, il serait certainement utile de faire aussi allusion à une nouvelle «technique» de versification qui, par analogie au verset biblique, a été également appelée «verset»⁸⁹. Cette technique consiste à écrire ou à imprimer des textes en prose, sous forme de vers.

L'interruption de la continuité du cours normal de la prose⁹⁰ et de son message sémantique, causée par la division des vers et même de certains mots en deux, rend la lecture plus difficile et retarde son pas. Il a été même suggéré⁹¹ que cette technique réussit à donner un goût poétique à des textes qui n'ont rien de poétique. Cette technique a été utilisée par un nombre considérable de poètes français modernes, comme P. Claudel, A. Gide, L. Aragon, P. Eluard, Saint John Perse etc, à tel point que le penseur français J. Onimus puisse avancer, avec exagération bien entendu, que «le verset est devenu notre forme poétique par excellence» {154}.

89. «*Verset*» est le terme utilisé pour les passages des textes bibliques. Le *breviarium* de l'église catholique comprend des passages (versets) de la Sainte Ecriture qui, souvent, sont accompagnés de commentaires.

90. Ce n'est pas sans doute un hasard que les Romains appelaient la prose *oratio soluta et prorsa*, soit le verbe qui se dirige vers l'avant, qui progresse sans obstacles.

91. Je ne crois pas qu'un artifice typographique quelconque puisse transformer un texte de prose en poème.» La disposition sur la page blanche, remarque R. Caillois {153}, ne remplace pas la métrique. Contre cette évidence, aucune typographie ne saurait prévaloir. Un sonnet de Ronsard, un poème de Baudelaire, ne changent pas de nature, si on en imprime le texte continûment, sans aller à la ligne à la fin de chaque vers. Un lecteur sensible les reconstitue instantanément. En revanche, un texte au rythme incertain, distribué en membres inégaux sur des lignes incomplètes, ne devient pas poème par la vertu d'un tel artifice. Mais il s'en donne l'air».

Le retardement du temps psychologique que l'on a observé ou recherché, au stade de la jouissance du verbe poétique, comme nous l'avons noté ci haut, n'a pas un rôle analogue sur la rive de la création. Tout au contraire. La conception poétique a l'éclat et la rapidité de l'éclair⁹². Si le verbe spéculatif a besoin d'un temps de réflexion (cogitatio) et de maturation (ad maturitatem perducto), que Saint Augustin a appelé «distance de l'âme» (distantio animi), l'inspiration poétique⁹³ n'a pas le temps «de penser»; l'instant est sacré, par une présence divine, comme les grecs anciens l'imaginaient, fugace et unique. V. Hugo écrivait à ce propos»: L'auteur n'a jamais pu rappeler l'inspiration sur une oeuvre refroidie» {156} et S.T. Coleridge de noter: «L'inspiration poétique ressemble aux cercles qui se forment sur la surface d'un ruisseau lorsqu'on y jette une pierre, et, hélas, disparaissent aussitôt, sans jamais pouvoir se reproduire identiques» {157}. En fin, E. Poe {158} note dans le même ordre d'idées. «Le poème n'est vraiment poème que lorsqu'il stimule et soulève intensément l'âme, mais ces élévations intenses sont nécessairement de courte durée».

Notons encore que le mètre⁹⁴ et le rythme qui en découle, qui sont les caractéristiques les plus saillantes ou du moins les plus habituelles⁹⁵ du phénomène poétique, mettent en évidence le rapport étroit existant entre la poésie et le temps.

Qu'est ce en réalité que la mesure en poésie, sinon la délimitation et la structuration du temps de l'expression⁹⁶ du verbe.

Ce temps, dont la répartition en diverses durées quantitatives où qualitatives⁹⁷ constitue une intrusion d'un autre rythme dans le domaine du «temps commun», aussi bien que son existence simultanée avec ce dernier, exprime deux attributs de l'art, peut être parmi les plus importants, soit la liberté et l'harmonie.

Ainsi, tandis que le poème, est créé, existe et rayonne, dans le «temps extérieur commun»- à une cadence constante et égale - qui l'entoure et le

92. «Je pense poétiquement signifie, avant tout, je pense instantanément» écrira A. Vistonitis {155}.

93. L'action d'écrire un poème diffère, bien entendu. Il lui faut du temps et de la peine. Le poème, comme il a été dit au sujet du plan d'architecture, s'écrit, aussi «avec le crayon et la gomme».

94. Y a-t-il poésie sans mètre ? Nombreux sont ceux qui ont essayé de le contester où ont voulu se «libérer» de cette notion. Ils sont arrivés jusqu'au périmètre de la poésie, je doute cependant, qu'ils sont parvenus à la toucher.

95. «Μίμησιν ἐν ρυθμῶν» (imitation rythmée) et «ἐν μέτρῳ μιμητικῆν» (mimétique en mesure) qualifie Aristote toute poésie. (Poét. I, 1447 a 22, 23 et 1447 b 25 et suiv).

96. Peu importe si l'énoncé est extérieur où intérieur comme p.ex. dans le cas de la récitation, de l'écriture où de la lecture de la poésie.

97. «Qualité de durée», peut-on dire, que contient la mesure tonique, là où l'intensité du son (différenciation qualitative) imite la différenciation temporelle de l'énoncé purement métrique de jadis.

circonscrit, en tant qu'objet⁹⁸, l'ondulation chronique, introduite par la mesure, vient lui imprimer une autre dynamique, *intérieure* celle là, qui lui est propre, et dont la diversité combinée, constitue à la fois, libération et concordance.

Le poème appartient à la temporalité et, comme toute création, participe au rythme cosmique. Son *temps intérieur*, constitue un microcosme⁹⁹ faisant partie de la liberté et de l'harmonie de la création qui caractérisent cette dernière.

V. VITSAXIS
(Athènes)

ΤΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ

Ἀναπόσπαστα συνδεδεμένη με τὸν ἄνθρωπο, ἡ ποίηση ἐμπλέκεται με τὴ χρονικότητα τῆς ὑπαρξῆς του. Τὸ δοκίμιο ἀναφέρεται στὴ συμμετοχὴ καὶ στὴ θέση ποὺ κατέχει τὸ στοιχεῖο χρόνος στὴν ὅλη ποιητικὴ διαδικασία τόσο στὸ στάδιο τῆς δημιουργίας ὅσο καὶ σὲ ἐκεῖνο τῆς ἀπόλαυσης. Ἰδιαίτερα ἀναλύεται τὸ χρονικὸ στίγμα ἀναφορᾶς τῆς ποίησης μέσα στὶς χρονικὲς κατηγορίες, καὶ ὑπογραμμίζεται ἡ ἀ-χρονικότητα καὶ ἡ καιρικότητα τῆς ποιητικῆς πράξης. Ἰδιαίτερη μνεία γίνεται τῆς «τεχνικῆς» τοῦ ἀτελείωτου, (γνωστὴ ὡς «non finito») ἡ ὁποία ἐκμεταλλεύεται καὶ στὴν ποίηση, ὅπως συμβαίνει καὶ με ἄλλες μορφές τῆς Τέχνης, τὴν αἰσθητικὴ ἐπίδραση τοῦ χρόνου στὴν ὄχθη τῆς ἀπόλαυσης. Ἐξετάζονται ἀκόμα τὰ χρονικὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ ἐμφανίζουν τὰ τρία ποιητικὰ γένη: τὸ ἔπος, ὁ λυρικός λόγος καὶ τὸ δράμα καὶ τέλος, ἀναλύεται ὁ θεμελιακὸς ρόλος τοῦ ρυθμοῦ στὴν ποίηση καὶ ἡ «εἰσβολή» τῆς ἰδιαίτερης χρονικῆς του διάστασης, στὸ «κοινὸ χρόνο» ἀπὸ τὴν συνδυασμένη διαφοροτικότητα τῶν ὁποίων, προκύπτουν τὰ θεμελιακὰ γνωρίσματα τῆς ποίησης, ἀλλὰ καὶ κάθε Τέχνης: ἡ ἐλευθερία καὶ ἡ ἄρμονία.

B. Γ. ΒΙΤΣΑΞΗΣ

98. Les objets n'existent pas seulement dans l'espace mais également dans le temps.

99. «Κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἄρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ (τά γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστὶ φανερόν) ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προ-ἀγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων» (Ροét. 4, 1448 b 20 - 23).

Temps et Poésie
(notes bibliographiques)

1. GEORGOULIS K.D., *Αισθητικά και Φιλοσοφικά Μελετήματα (Études esthétiques et philosophiques)*, éd. Sidéris, Athènes 1964, p.12.
2. LA CROIX J., *Panorama de la philosophie française contemporaine*, P.U.F. Paris 1968, mentionné par VASSILIADOU M., *Temps éternité et dynamique de l'avenir chez Lavelle*,: «L' Avenir», actes du XXI^{me} Congrès de l' Association des Sociétés de Philosophes de Langue Française, Athènes 1986, éd. Vrin, Paris 1987, p. 403, notes 18 et 19.
3. GABAUDE J.M., *Evanghelos Moutsopoulos Philosophie du Kairos: «Du Vrai du Beau du Bien»*. (Etudes philosophiques présentées à Evagéhlos Moutsopoulos), éd. Vrin, Paris 1990, p. 24.
4. MOUTSOPOULOS E., *Poïsis et Techné, Idées pour une philosophie de l'art*, en 3 vol, éd. Montmorency, Montréal 1994, vol.1. p. 96.
5. LAVELLE L., *La conscience de soi*, éd. Grasset Paris 1933, p. 224, cité par VASSILIADOU M. (op. cit., supra note 2), p. 402.
6. RICOEUR P., *La métaphore vive*, éd. Seuil, Paris 1975, p. 310.
7. SCHOPENHAUER A., *Die Welt als Wille und Vorstellung*,: «Sämtliche Werke» éd. Hübscher, Wiesbaden 1946-1950, vol. 1. p.p. 42,47,104, 204. (voir aussi MOUTSOPOULOS E., *Φιλοσοφικοί προβληματισμοί (Problèmes Philosophiques)*, en 3 vol. éd. Tzounakos, Athènes 1971, Vol.2. p.p. 319,355.
8. DUFRENNE M., *Le poétique*, P.U.F. Paris 1963, p. 68.
9. MARITAIN J., *Creative intuition in art and poetry*, éd. Meridian books, New York 1960^o, p. 209.
10. DIOGÈNE LAËRCE., *Vitae Philosophorum*, éd. crit. H.S. Long, Bibliotheca Oxoniensis 1964
11. DIELS H., *die Fragmente der Vorsokratiker*, herausg. W Kranz, ed. Weidmann, Dublin -Zürich 1971 (11.A 35, 13).
12. NAGY M., *Vision in motion*, Chicago 1947, p.116. (voir MICHÉLIS P.A. *Αισθητικά Θεωρήματα (Théorèmes Esthétiques)*, en 2 vol. Athènes 1971², vol.2. p.279, note 2.
13. MICHÉLIS P.A., (op. cit., supra, note 12), vol.1. p.18 et vol. 2. p. 107.
14. NICOLIS GR., *Brisure de symétrie et perception des formes*,: «L' Art et le Temps», éd. Albin Michel, Paris 1958, p.p. 35-41.
15. MINKOWSKI H., *Raum und Zeit*,: «Versammlung deutscher Naturforscher und Ärzte», Köln 1908, (cette oeuvre classique de H Minkowski, a été publiée et traduite en anglais, avec plusieurs autres études sur la notion du temps, sous le titre «*The principle of relativity*», par W. Peret et J. Jeffrey, New York 1923), p. 24.
16. MOUTSOPOULOS E., (op. cit., supra note 7), vol. 2. p. 406, note 2.
17. KERN O., *Orphicorum Fragmenta*, éd. Weidman , Berlin 1963¹, fragm. 68.
18. KERN O., (op.cit., supra, note 16), fragm. 66.
19. KERN O., (op.cit., supra, note 16), fragm. 54.
20. *Τα Ὀρφικά (Les Orphiques)*, éd. *Ἐγκυκλοπαίδεια του Ἡλίου* (Encyclopédie du Soleil), fragm. 54.
21. DIOGÈNE LAËRCE (op. cit., supra, note 10), I. 149. Diels -Kranz 7 B 1.
22. DIELS - H., (KRANZ W., (op. cit., supra, note 11), 88 B 18, 4.
23. DIELS - H., (KRANZ W., (op. cit., supra, note 11), 88 B 12, 26.
24. SOUZA R., *Un débat sur la poésie* , éd. Grasset, Paris 1926 (publié dans le même volume que l'oeuvre de H. Brémont *La poésie pure*, sous le titre combiné «*La poésie pure, avec un débat sur la poésie par Robert de Souza* , éd. Gallimard, Paris 1926, p.174.



25. VITSAXIS V., *‘Ο Στοχασμός και η Πίστη (La Pensée et la Foi)*, en 2 vol. Librairie Hestia Athènes 1991, vol.1 p. 174, note 129.
26. AUGUSTINUS., *Confessiones* II, The classical library, éd. Heinemann Ltd, Harvard University Press, Cambridge Mass. MCMLXI II, livre XI. chap. XIII.
27. AUGUSTINUS (op.cit., supra, note 25), livre XI. chap. XIII.
28. Cité par MOUTSOPOULOS E., (op. cit., supra, note 4), vol.2. p.31. note 5.
29. CASSIRER E., *‘Ο Μύθος του Κράτους (Le mythe de l'état (traduction en grec par S. Rozanis et Lykiardopoulos)*, éd. Gnossi, Athènes 1991, p. 37.
30. Voir PAPANOUTSOS E.P., *Αισθητική (Esthétique)*, éd. Ikaros, Athènes 1976, p. 332.
31. SCHILLER F., *Γιά την αισθητική παιδεία του ανθρώπου (Pour l'éducation esthétique de l'homme.* (traduction, introduction, commentaires par Léondaritou K)., éd. Odysseas, Athènes 1990, 14me lettre p.p. 118 suiv.
32. Voir MOURELOS G., *Θέματα αισθητικής και φιλοσοφίας της Τέχνης (Thèmes d'esthétique et de philosophie de l'art)*, éd. Nea Poria, Thessalonique 1970, p.12.
33. ΚΟΒΑΙΟΣ Κ., *Η Γραμματική του αισθητικού λόγου (La grammaire du verbe esthétique)*, Athènes 1984, p. 80. Voir aussi PAPANOUTSOS E.P., (op .cit. supra, note 30), p.p. 65 et 203-231, et YANNARAS Ch., *Θέματα παραδοσιακής και σύγχρονης αισθητικής (Thèmes d'esthétique traditionnelle et contemporaine)*, éd. Papazissis, Athènes (sans date), p.p. 235 suiv.
34. SOUVILLE O., *L'imagination fonction de l'avenir selon Bachelard*,: «Avenir» (cf. supra, note 2), p. 373.
35. ΘΕΟΔΩΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ J., *Τέχνη και Κάλος (Art et Beauté)*, «Annales d' Esthétique» (édition de la Fondation Panayotis et Effi Michélis), vol.1². p.p. 18-21.
36. NITZSCHE F., *Nitzsches Werke*, éd. Kroner (sans date), vol. XVI. p.p. 312 suiv. Voir ΚΟΒΑΙΟΣ (op. cit., supra note 32), p.p. 71, 72.
37. VITSAXIS V., (op. cit., supra, note 25), vol. 1. p. 175.
38. HEIDEGGER M., *Sein und Zeit* (en grec), trad. G. Tzavaras, éd. Dodoni, Athènes 1978, p.23 et notes. 3 et 4.
39. AUGUSTINUS (op. cit., supra, note 26), livre IX. chap. XIII.
40. WEISZÄKER (VON) C.F. *Zeit, ein Aspekt in der aktuellen Kunst*, Revue «Kunst», 1973, no 49, p.p. 51 suiv.
41. ECO U., *Le temps de l'art*,:» L' art et le temps», éd. Albin Michel, Paris 1985, p.73.
42. MOUTSOPOULOS E., (op.cit., supra, note 7), vol. 2. p. 294.
43. CLAUDEL P., *Réflexions sur la poésie*, éd. Gallimard, Paris 1953-1960, p. 11.
44. LESSING *Λαοκόων, ἢ περὶ τῶν ὁρίων τῆς ζωγραφικῆς καὶ τῆς ποιήσεως (Laokoon, où des limites de la peinture et de la poésie)*, éd. Hestia 1925, p.113.
45. PHILIPPOT P., *Jalons pour une histoire du temps dans l'art occidental dans: «L'art et le temps»* (Regards sur la quatrième dimension, sous la direction de M. Bondson), éd. Albin Michel, Paris 1985, p.127.
46. MICHÉLIS P.A. (op .cit., supra, note 12), vol. 2. p. 109.
47. MICHÉLIS P.A.(op. cit., supra, note 12), vol. 1. p. 9.
48. KOMMERELL M., *Gedanken über Gedichte*, éd. Klostermann, Frankf. am Main 1956, p. 61.
49. IMBERT E., dans:» Revista nacional de Cultura», éd. Ministère de l' Éducation et de la Culture de la République d' Argentine, 1ère année, No 1, Buenos Aires Sept. 1978, p. 89.
50. PHILIPPOT P., (op. cit., supra, note 45), 127.
51. DELACROIX H., *Psychologie de l'art, (Essai sur l'activité artistique)*, libr. F. Alcan, Paris 1927, p.p. 132,138.

52. SOURIAU E., *La correspondance des arts*, éd. Flammarion, Paris 1927 p. 77.
53. EVANGELOU I., *Φιλοσοφικά Διερευνήσεις (Recherches philosophiques)*, éd. Dodoni, Athènes 1978, p. 67.
54. VAVLIDAS A., *Μουσική του Χρόνου (La musique du temps)*, ed. Nicolaïdis, Athènes 1987, p. 25.
55. IAMVLICHUS cité par SIMPLICIUS Phys.11-13.
56. TZAMALIKOS P., *The autonomy of the stoic view of time*,: «Philosophia» (Annales du Centre de Recherches de la Philosophie Hellénique de l'Académie d'Athènes), Athènes 1989-1990, Nos 19,20, p. 356 suiv.
57. BOZONIS G., *Ἡ Γνησιότητα στὴν Τέχνη (La pureté dans l'art)*: «Annales d'esthétique» cf.supra, note 34), vol 23,24, Athènes 1984,1985, p. 25.
58. LIBIS J., *Un voyage d'hiver «R.S.H»* (Revue des Sciences Humaines), publiée par l'Université de Lille III, avec le concours du L.N.R.S. et du C.N.L, Lille 1987, p. 81.
59. STAIGER E., *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, éd. Atlantis, Zürich 1953, p.12.
60. MICHÉLIS P.A., (op. cit., supra, note 12), vol 2. p. 19.
61. GEORG ST., *Blätter für die Kunst*, 2 vol. Berlin 1899, fragment publié par W. Höllerer dans «*Theorie der modernen Lyrik*», éd. Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1965, p. 92
62. REISIGER H., *Vorrede zur Erstausgabe der «Grashalme»* (1885), publié dans «*Walt Whitmans Werk*», trad. et comment. éd. Rowohlt, Hamburg 1956 p. 26.
63. MOUTSOPOULOS E., (op.cit., supra note 4), Vol 1. p. 95.
64. SCHILER F., *Schillers Werke*, Nazionalausgabe, Berg v. I. Petersen und H. Schneider, éd. L. Blumenthal und B. von Wiese, Weimar 1943, vol. 20, p.p. 20,22, 216.
65. CÉSAR C., *Le problème du temps chez Paul Ricoeur:»Avenir»* (op. cit., supra, note 2), p. 282.
66. Voir PAPANOUTSOS E.P. (op. cit., supra, note 30), p.p.24, 25.
67. LASK E., *Die Logik der Philosophie und die Kategorienlehre*,: Gesammelte Schriften, Tübingen 1923, vol. 2. p.p. 105 et 205. Voir aussi PAPANOUTSOS E.P., (op. cit., supra, note 29), p. 30. note 3.
68. PAPANOUTSOS E.P. (op. cit., supra, note 30), p. 30.
69. MICHÉLIS P.A. (op.cit., supra, note 12), p. 150.
70. SCHOPENHAUER A., *Sämtliche Werke*, éd. Hübscher, Wiesbaden 1946 et 1950, § 36. Voir aussi MOUTSOPOULOS E.,(op. cit., supra, note 7), vol 2. p.342.
71. MICHÉLIS P. A., (op. cit., supra, note 12), vol.1. p.14.
72. BARBOTIN E., *Avenir et Culture*,: «L'Avenir» (cf. supra, note 2), p. 89.
73. COGNI G., *L' interiorità sacra del'arte*,:» Actes du 4me Congrès international d'esthétique, éd. du Comité hellénique d'Organisation (du Congrès), Athènes 1960, p.p. 139.
74. VEREKETIS C., *L'Avenir instrument du bonheur*,: «L'Avenir» (cf. supra, note 2), p. 407.
75. AUGUSTINUS, (op. cit., supra, note 25), livre XI. chap. XX.
76. HEGEL G.W.F *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Berlin 1905, 1. p. 165, voir aussi KELESSIDOU A., *Παραδόσεις Πλατωνικής Φιλοσοφίας του G.W.F.Hegel, του J.L.Veillard - Baron* (εἰσαγωγή) (*Leçons sur la philosophie Platonicienne de G.W.G Hegel de J.L.Veillard-Baron*), Introduction, éd. de l'Académie d'Athènes 1991.
77. Cité par KELESSIDOU A., (op. cit., supra, note 76), p.117.
78. ONIMUS J., *La connaissance poétique*,éd. Desclée de Brouwer, Paris (sans date), p. 108.
79. Cité par K.D. GEORGOULIS (op. cit., supra, note 1), p. 77.
80. MOURELOS J., (op.cit., supra, note 32) p. 45.
81. JEAN G., *La Poésie*, éd. Seuil, Paris 1966, p.142.
82. EMMANUEL P., *Notes sur la création poétique*,:» Formes de l'Art, formes de l'Esprit», P.U.F. Paris 1951, p. 262.

83. THÉODORACOPOULOS J., (op. cit., supra, note 35), p.19.
84. BOZONIS G., (op. cit., supra, note 57), p.p. 46,47.
85. PLATIS E.N. *Κριτικοί Προβληματισμοί (Problématique critique)*, éd. «Ton Filon», Athènes 1964. p.p. 75,76.
86. VAGENAS N., *Ποίηση και Μετάφραση (Poésie et Traduction)*, éd. Stigmi, Athènes 1989, p. 60.
87. VALÉRY P., *Propos sur la poésie*, éd. Maison du livre français, Paris 1930, p.p. 21,29.
88. Voir GEORGOULIS K.D. (op. cit., supra, note 1), p. 21.
89. Voir GEORGOULIS K.D. (op. cit., supra, note 1), p. 32.
90. KUBLER, cité par WEISS E., «*Le temps retrouvé*», dans le catalogue de l'exposition «Projekt 74,»Kunst bleibt Kunst», Kunsthalle de Cologne, Cologne 1974, p.24 et suiv. Voir aussi D. RONTE «Le temps des vertiges, où la projection du passé dans l'art des années 70», «L'art et le temps», éd. Albin Michel, Paris 1985, p. 241.
91. MICHÉLIS P.A., (op. cit., supra, note 12), vol. 1. p. 154.
92. HETZLER F., *Les ruines et le temps-ruine, l'avenir comme réalité créative*,: «L'Avenir» (cf. supra, note 2), p. 217.
93. MOUTSOPOULOS E., (op.cit., supra, note 4), vol.1. p.p. 72-75 et 76-80.
94. HETZLER F., (op cit., supra, note 92), 217,219.
95. SIMMEL G., *Ruine, Philosophische Kultur*, éd. 1923³ p. 135 suiv. et VAHIDUDDIN S., *Esthetic experience and beyond*, dans «*Contemporary Indian Philosophy*», éd. M. CHATTERJEE, G. Allen und Unwin, London 1974, p.p. 299 suiv.
96. LAMEERE J., *Le Plaisir esthétique*, «Actes du 4me Congrès international d'esthétique» tenu à Athènes en 1960 (cf. supra, note 73). p. 667.
97. DUFRENNE M., *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, «Epiméthé» 2.vol. P.U.F. Paris 1953, p.p. 217 suiv.
98. MICHÉLIS P.A., (op. cit., supra, note 12), vol. 1. p.p. 159,160.
99. VAHIDUDDIN S., (op. cit., supra, note 95), p. 299.
100. MOUTSOPOULOS E., (op. cit., supra, note 7), vol.1. p. 153.
101. ECO U., (op. cit., supra, note 41), p. 74.
102. MICHÉLIS P.E., (op. cit, supra, note 12), vol 1. p. 159.
103. BAUMGART F., *Das non finito in der Kunst des 19 und 20 Jahrhunderts*,: «Actes du 4me Congrès d'esthétique» tenu à Athènes en 1960, (cf. supra, note 72).
104. LABROPOULOS B., *Τὸ ἥμιτελές ὡς καταδίκη, ἢ ποίηση τοῦ ρομαντικοῦ αποσπάσματος στὸς ἐλεύθερους πολιορκημένους τοῦ Διονυσίου Σολωμοῦ (Le demi -fini comme condamnation, la poésie du fragment des assiégés libres de Dionysios Solomos*: «PIISI» (Revue semestrielle de poésie), éd.Néféli, Athènes 1994,No 4, p. 2.
105. MICHÉLIS P.E., (op. cit., supra, note 12), vol.1. p. 159.
106. ALBERT (Le Grand) *Summa Theologiae*,:»Opera Omnia«, Paris 1895. p. 241.
107. THOMAS D' AQUIN (Saint)., *Summa theologiae*, I. Q 39a, 8c. Voir aussi VALÉRY P., *L'Idée du beau dans la philosophie de Saint Thomas d'Aquin*, Paris 1883. p. 70.
108. ALER J., *Die Unvollendetkeit des Unvollendeteten*,:»Actes du 4me Congrès International d'esthétique» tenu à Athènes en 1960, (cf. supra, note 73), p. 310.
109. ALER J., (op. cit., supra, note 108), p. 312.
110. MOUTSOPOULOS E., *Kairos, la Mise et l'Enjeu*, éd. Vrin, Paris 1991, p. 32.
111. MOUTSOPOULOS E., (op. cit., supra, note 110), p.p. 151 suiv.
112. MOUTSOPOULOS E., (op. cit., supra, note 110), p. 111.
113. DIMARAS K.TH., *Δοκίμο για τήν Ποίηση (Essai sur la Poésie)*, éd. Néféli, Athènes 1990, p.p. 86,87.
114. Augustinus (op. cit., supra, note 25), livr.20. chap.21.

115. Papanoutsos E.P., (op. cit., supra, note 29), p.179. note 1.
 116. DELACROIX H., (op. cit., supra, note 51) p. 466.
 117. MICHÉLIS P.A., (op. cit., supra, note 12), vol.1. p.152.
 118. MOUTSOPOULOS E., (op. cit., supra, note 4), vol.1.p. 42.
 119. TAINE H., *Philosophie de l'art*, Paris 1865, (traduction en anglais par J. Rurand, New York 1873) cité en grec par Kovaïos (op .cit., supra, note 33), p. 85.
 120. DUFRENNE M., (op. cit., supra, note 97), p. 505.
 121. SOURIAU E., (op. cit., supra, note 52), p.15.
 122. DIMARAS K.TH., (op. cit., supra, note 113), p. 86.
 123. MOUTSOPOULOS E., (op. cit., supra, note 4), vol.3. p. 279.
 124. MARITAIN J., (op. cit., supra, note 9), p. 209.
 125. ELIOT T.S.*Musik im Vers* «Vier essays trad. C. Hensel, éd. Suhrkamp, Frankfurt 1952, fragment publié par Höllerer (op. cit., suprat, note 60), p.p. 256,257
 126. MARITAIN J.,(op. cit.,supra, note 9), p. 209.
 127. SAID Ed., *Roads taken and not taken in Contemporary Criticism* , publié dans:» *Directions for Criticism:Strukturalism and its alternatives*», éd. Murray Krieger et L.S. Dembo, John Hopkins University Press, cité par LAMBROPOULOS (op. cit., supra, note 104), p.17, note 17.
 128. SCHILLER F., (op. cit., supra, note 31) ,9me lettre p.100 note 4.
 129. SCHILLER F., (op. cit., supra, note 31), 2me lettre p. 79.
 130. ECO U., (op. cit., supra, note 41), p. 79.
 131. GEORGOULIS K.D. (op. cit., supra, note 1), p.74.
 132. STAIGER E., (op. cit.,supra, note 59), p.104.
 133. STAIGER E., (op. cit., supra, note 59), p.158.
 134. ROMILLY (de) J., *Time in Greek tragedy*, éd. Cornell University Press, Ithaca N. Y. 1968, p. 7.
 135. HEIDEGGER M., (op. cit., supra, note 38), p. 363.
 136. STAIGER E., (op. cit., supra, note 59), p. 104.
 137. STAIGER E., (op. cit., supra, note 59), p. 158.
 138. STAIGER E., (op. cit., supra, note 59), p. 109 et note 35.
 139. HUGO V., *Cromwel* (Préface), éd. Garnier- Flammarion, Paris 1968, p. 91.
 140. STEFANIDIS M., *Το πρόσωπο του χρόνου (Le visage du temps)* , Journal Kathimerini du 1 Janvier 1993, p. 8.
 141. KAMERBECK J.C. *Aspekten van der Tijd in der Grieske tragedie, special big Aeschylus*, dans «Meldigen der Kon. Akad.» N.S. XXVI, 1969, p.p. 147-158, cité par J. de ROMILLY (op. cit., supra note 133), p. 6 note 5.
 142. GALINOS A., *Ἀριστοτέλους «Περὶ Ποιητικῆς» (Aristote, Poétique, introduction traduction, notes)*, Librairie Papyrus, Athènes 1942, p. 42. note 6.
 143. Romilly (de) J., (op. cit., supra, note 134), p. 7.
 144. Romilly (de) J., (op. cit., supra, note 134), p. 11.
 145. HEGEL G.W.F., [Werke in zwanzig Bände, 15 Vorlesungen über die Aesthetik III, éd. Suhrkamp, Frunkfurt am Main (1983) (Premiere edition 1970)], p. 251.
 146. Cité par N. VAGENAS. *Ὁ ποιητής και ὁ χορευτής (Le poète et le danseur)* , éd. Kedros , Athènes 1979.
 147. BRÉMOND H., *La poésie pure*, éd. B.Grasset, Paris 1926, p.17.
 148. THIRY M., *Le poème et la langue*, éd. La Renaissance du livre, Bruxelles 1967, p.p. 48,49.
 149. ONIMUS J., (op. cit., supra, note 78), p.173.
 150. PAPANOUTSOS E.,P., (op. cit. supra, note 30), p.167.



151. DUHAMEL G., *Les poètes et la poésie*, éd. Mercure de France, Paris 1922, p.p. 185,186.
152. OMNIUMS J.,(op. cit., supra, note 78), p. 173.
153. OMNIUMS J.,(op. cit., supra, note 78), p.175.
154. CAILLOIS R., *L'art poétique*, éd. Gallimard, Paris 1958, p. 47.
155. ONIMUS J., (op. cit., supra, note 78), p.176.
156. VISTONITIS A., *Η κρίση και η καταστολή*, (*La critique et la répression*), éd. NEFELI , Athènes 1986, p. 84.
157. HUGO V., (op. cit., supra, note 139), p.108.
158. COLLERIDGE S.T. *The complete poetical works*, éd. E.H. Coleridge, 2 vol. Oxford 1912,vol.1.p.p. 295 suiv.
159. POE E.A., *The Philosophy of composition* , (traduction en allemand par Helm.Wiemker) p. 13.

