

Littérature et philosophie

Guy Bouchard

Volume 9, numéro 3, décembre 1976

Littérature et philosophie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500415ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500415ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bouchard, G. (1976). Littérature et philosophie. *Études littéraires*, 9(3), 435–468.
<https://doi.org/10.7202/500415ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1976

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

LITTÉRATURE ET PHILOSOPHIE

guy bouchard

Pourquoi est-ce que les ouvrages des Anciens ont un si grand caractère ? C'est qu'ils avaient tous fréquenté les écoles des philosophes.

(Diderot)

L'intérêt des philosophes pour la littérature est presque aussi ancien que la philosophie occidentale elle-même. « Puisque tous, dès le début, ont appris d'Homère », reconnaissait le Présocratique Xénophane¹. Héraclite, pour sa part, admettait qu'Homère était « le plus sage des Hellènes ». ² Platon, imprégné des poèmes homériques au point qu'ils affleurent en nombre de ses dialogues, est tellement fasciné par la littérature qu'il la pratique au moment même où il la condamne, par exemple dans la *République* et dans les *Lois*, en exposant ses idées par l'entremise de personnages et dans une forme, le dialogue, qui n'est certes pas la forme habituelle du discours philosophique³. Quant à Aristote, après avoir déclaré que l'étonnement est à la source de la philosophie, il ajoute que « même l'amour des mythes est, en quelque ma-

¹ Fragment 10, *Les penseurs grecs avant Socrate* (Jean Voilquin éd.), Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 64.

² Fragment 56, *Les penseurs grecs avant Socrate*, p. 77.

³ Selon Irwin Edman (*The Works of Plato*, New York, The Modern Library, 1928, p. XI), les écrits de Platon sont uniques dans l'histoire de la littérature et dans celle de la philosophie, en ce que la pensée, au lieu d'y être exposée dogmatiquement, s'y exprime en des drames. Schleiermacher (*Introductions to the Dialogues of Plato*, New York, Arno Press, 1973, p. 5), parlant de la difficulté que l'on éprouve à comprendre intégralement un philosophe si on ne lui est pas sympathique, ajoute : « a peculiar and additional cause exist as regards Plato, in his utter deviation from the ordinary forms of philosophical communication ». Selon Léon Robin (*Platon*, Paris, Félix Alcan, 1935, p. 20) : « il ne semble pas qu'avant Platon le dialogue ait jamais été employé par un philosophe pour exprimer sa pensée ». Et Alexandre Koyré (*Introduction à la lecture de Platon*, New York, Brentano's, 1945, p. 28) signale que le mode d'exposition tellement particulier qu'utilise Platon ne rend pas facilement accessible la doctrine socratique exposée dans les premiers dialogues.

nière, amour de la sagesse, car le mythe est un assemblage de merveilleux ». ⁴

Or cet intérêt de la philosophie pour la littérature, que l'on pourrait tout aussi bien retrouver dans les déclarations de dizaines de philosophes contemporains, il nous semble préférable d'en déceler et illustrer ⁵ les principales formes, ce qui nous permettra de mieux situer les textes rassemblés dans le présent numéro d'*Études littéraires*.

Ces formes se regroupent en deux grandes catégories, selon que la littérature est considérée comme objet ou comme élément du discours philosophique. Avant d'aborder ces catégories, il importe toutefois de préciser en quel sens nous employons le mot « littérature ».

1. La notion de littérature

L'adjectif « littéraire » provient du latin *littera*, « lettre » : étymologiquement, il désigne donc non le langage en général, mais le langage écrit. Quant au terme « littérature », il n'a commencé à acquérir son acception moderne qu'au milieu du XVIII^{ème} siècle. Robert Escarpit ⁶ en a recensé six acceptions principales : 1) la culture; 2) la condition de l'écrivain; 3) les belles-lettres; 4) les oeuvres littéraires; 5) l'histoire littéraire; 6) la science littéraire. Négligeons les deux premières acceptions, périmées aujourd'hui, ou d'emploi peu fréquent; les sens 5 et 6 dépendent manifestement des sens 3 et 4, car l'objet de l'histoire et de la science littéraires variera selon qu'on

⁴ *Métaphysique* t. 1 (trad. Tricot), Paris, Vrin, 1964, A. 2, 982 b 16-18. Thomas d'Aquin (*In XII libros metaphysicorum expositio*, Turin, Marietti, 1964, I, 3, n. 55) précise comme suit la pensée du Stagirite: de ce que l'admiration fut la cause induisant à la philosophie, il appert que le philosophe est en quelque manière un « philomythes », autrement dit un amateur de fables, ce qui est le propre des poètes : c'est pourquoi les premiers qui ont traité des principes des choses selon le mode de l'affabulation sont appelés poètes théologiens; or si le philosophe se compare au poète, c'est que l'un et l'autre se préoccupent de choses étonnantes.

⁵ Ces formes ne se trouvent pas souvent à l'état pur dans les textes philosophiques. Qu'on nous pardonne donc de n'utiliser certains textes que dans un sens très limité, et parfois des plus secondaire par rapport aux préoccupations de leurs auteurs.

⁶ *Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970, pp. 260-263.

entendra par « littérature » soit les belles-lettres, soit les oeuvres littéraires. Or, des « belles-lettres » Escarpit rassemble cinq définitions : a) art de l'expression intellectuelle; b) art d'écrire des oeuvres possédant une valeur durable; c) art d'écrire, par opposition aux autres arts; d) art d'écrire, par opposition aux usages fonctionnels de l'écriture; e) rhétorique artificielle. L'expression « oeuvres littéraires » englobe, elle : a) l'ensemble de la production littéraire; b) l'ensemble des écrits d'une époque, d'un pays, d'une région, c) une catégorie d'oeuvres spécialisées constituant un genre littéraire; d) une catégorie d'oeuvres linguistiques non écrites (littérature orale, cinématographique, etc.); e) une bibliographie, un recensement d'oeuvres d'une catégorie donnée. L'opposition entre « belles-lettres » et « oeuvres littéraires » renvoie manifestement à l'opposition entre art et oeuvre, entre production et produit. Tout comme « la peinture » peut correspondre soit à l'activité du peintre, soit aux oeuvres issues de cette activité, ainsi « littérature » désignerait soit l'activité de l'écrivain, soit les résultats de cette activité. Mais « la peinture » ne désigne habituellement ni l'histoire de cet art, ni la science qui l'étudie : aussi n'emploierons-nous pas le mot « littérature » pour désigner l'histoire et la science littéraires. Reste à savoir si nous parlerons de la littérature comme activité de production ou comme ensemble de produits. Or, à propos d'un art quelconque, les questions que l'on se pose portent habituellement sur l'artiste et le processus de production, sur le produit lui-même, ou sur la consommation et le consommateur⁷ de ce produit. À s'en tenir aux deux grandes acceptions du terme « littérature » que nous avons retenues, il est clair que le dernier aspect, celui de la consommation, serait escamoté. Il est donc préférable de reconnaître d'emblée que la littérature, comme les autres formes d'art, définit un champ global, celui de l'activité littéraire, à l'intérieur duquel trois aspects fondamentaux peuvent être découpés. Mais en présupposant ainsi que certains produits littéraires se comparent aux oeuvres picturales, ou musicales, etc., en ce qu'ils remplissent

⁷ Pour désigner globalement le lecteur, l'auditeur ou le spectateur d'une oeuvre d'art, et pour distinguer en même temps leur activité de celle des autres types de consommateurs, nous utiliserons désormais le terme « esthète ».

comme ces oeuvres, une fonction esthétique, nous opérons un choix parmi les cinq emplois du mot « littérature » qui désignent des produits. Nous renonçons en effet au sens *e*, car la finalité d'une bibliographie est cognitive; ainsi qu'aux sens *a* et *b*, car l'ensemble de la production « littéraire », qu'il soit panchronique et pantopique ou limité à une époque et/ou à un lieu, englobe aussi bien les produits écrits à finalité non esthétique que les oeuvres littéraires⁸. Le sens *c* ne nous convient pas davantage : ce qui nous préoccupe, ce n'est pas tel genre littéraire donné (v.g. la « littérature » policière), mais la littérature comme genre. Le sens *d* ne nous retiendra pas non plus, car de même que l'écriture, dans sa version dite phonétique, conserve une certaine autonomie, de telle sorte qu'on a pu proposer la création d'une science autonome de l'écriture, la grammatologie⁹, de même les oeuvres écrites se distinguent des oeuvres orales et doivent être considérées en elles-mêmes : c'est donc à la littérature écrite que nous nous en tiendrons. Mais de même que la grammatologie, si pure soit-elle, ne peut faire complètement abstraction du langage oral dans la mesure où certains types d'écriture en dérivent, de même, dans le cas de la poésie par exemple, certaines références à la parole seront-elles conservées. Par contre, il va de soi que les aspects scéniques du théâtre échappent à notre propos, et nous en ferons l'économie; suivant ici une suggestion de Percy Lubbock, nous assimilerons la pièce écrite à un roman.¹⁰

⁸ L'adjectif « littéraire », disions-nous plus haut, provient du latin *littera*, « lettre ». Etymologiquement, le terme correspond donc à l'ensemble de la production écrite. Comment, dès lors, appliquer sans ambiguïté le même terme à une portion spécifique de la production écrite ? Nous suggérons de restreindre l'emploi du mot « oeuvre » à une classe spécifique de produits : ceux qui ont une finalité esthétique. Au sein de l'ensemble des *produits* littéraires, s'esquisserait ainsi le sous-ensemble des *oeuvres* littéraires, lequel retiendra seul notre attention.

⁹ cf. N.S. Troubetzkoy, *Note pour une science pure de l'écriture*, Change n. 3, Paris, Seuil, 1969, pp. 85-87; I. J. Gelb, *A Study of Writing*. Chicago, The University of Chicago Press, 1963; Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Ed. de minuit, 1967.

¹⁰ « If (the novelist) offers nothing but the bare dialogue, he is writing a kind of play; just as a dramatist, amplifying his play with « stage-directions » and putting it forth to be read in a book, has really written a kind of novel ». (*The craft of Fiction*, London, Jonathan Cape, 1968, pp. 111-112).

En définitive, le sens que nous donnons au terme « littérature » est intermédiaire entre les emplois *a* et *b* d'une part, *c* de l'autre : non pas l'ensemble des écrits, ni tel genre littéraire donné, mais cette seule portion de la production littéraire qui, par sa fonction esthétique, se constitue en classe autonome comparable à la musique ou à la peinture et susceptible d'être subdivisée en sous-classes telles que roman et poésie. Comme l'explique Northrop Frye :

Toute structure verbale littéraire a une direction finale interne. Les normes du sens externe sont toujours secondaires en littérature, car les termes ici ne prétendent pas décrire ou affirmer, et de ce fait ne sont ni vrais ni faux, et ils ne sont pas non plus des termes tautologiques (. . .). En littérature, les problèmes de véracité et de réalité sont secondaires par rapport à l'objectif privilégié, qui est de constituer un ensemble verbal autonome, et la valeur des symboles dépend de leur importance dans une structure de motivations interdépendantes. Toute structure verbale organique répondant à ces conditions entre dans le cadre de la littérature. Dans l'absence de cette structure verbale autonome, nous avons une forme de langage qui utilise les mots en tant qu'instruments, pour aider la conscience à faire ou à comprendre quelque chose qui diffère de l'élément verbal. La littérature est une forme de langage spécialisée, comme le langage est une forme de communication.¹¹

Mais si l'oeuvre littéraire a son sens et sa finalité en elle-même, le discours philosophique, par contre, est précisément une de ces formes de langage qui utilisent les mots, en tant qu'instruments, pour aider la conscience à faire ou à comprendre quelque chose qui diffère de l'élément verbal. Or ce qui diffère de l'élément verbal du discours philosophique, et que ce dernier peut prendre en charge, ce peut être la littérature elle-même.

2. La littérature comme objet du discours philosophique

Les formes de l'intérêt de la philosophie pour la littérature auxquelles nous allons nous arrêter en premier lieu ont pour caractéristique commune de poser la littérature devant la

¹¹ *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 95. On peut interpréter en ce sens la « fonction poétique » dont parle Roman Jakobson (*Essais de linguistique générale* t. 1, Paris, Éd. de Minuit, 1968, p. 218) : « La visée (*Einstellung*) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage ».

philosophie comme un objet extérieur. Elles se distinguent entre elles par leur attitude, selon qu'elles font de la littérature un objet à étudier, un objet à évaluer ou un objet à régler.

2.1. *L'attitude descriptive*

En tant qu'objet à étudier, la littérature est abordée, par les philosophes, soit indirectement, soit directement.

2.1.1. Par « études indirectes de la littérature », nous entendons d'abord des travaux philosophiques qui, à première vue, ne se préoccupent aucunement de la littérature. On sait que la linguistique a joué, par rapport aux diverses sciences humaines, le rôle d'un modèle. Comme le déclarait Roland Barthes :

N'est-il pas naturel que la science du langage (et des langages) s'intéresse à ce qui est incontestablement langage, à savoir le texte littéraire ? N'est-il pas naturel que la littérature, technique de certaines formes de langage, se tourne vers la théorie du langage ? N'est-il pas naturel qu'au moment où le langage devient une préoccupation majeure des sciences humaines, de la réflexion philosophique et de l'expérience créative, la linguistique éclaire la science de la littérature comme elle éclaire l'ethnologie, la psychanalyse, la sociologie des cultures ?¹²

Pourtant, si la linguistique, en tant que modèle, apporte une contribution majeure à l'étude des discours littéraire et philosophique, la philosophie, quand elle porte sa réflexion sur le langage lui-même, peut à son tour influencer le modèle linguistique et, corrélativement, l'étude de la littérature. C'est à ce niveau stratégique et dialectique des rapports entre linguistique et philosophie que se situe le texte d'Henri Meschonnic : *Théorie du langage, théorie politique, une seule stratégie*.

En second lieu, nous considérons comme études indirectes de la littérature les travaux philosophiques qui élaborent des notions ou proposent des distinctions que les théories esthétiques ou littéraires pourront reprendre à leur compte.

¹² *Linguistique et littérature, Langages*, n. 12, 1968, p. 3. À noter que, contrairement aux allégations de George Mounin, qui suppose qu'il s'agit là d'une transposition aveugle des concepts et méthodes de la linguistique (cf. *Introduction à la sémiologie*, Paris, Éd. de Minuit, 1970, pp. 13 à 189 à 197), — Barthes précise que la sémiotique littéraire ne peut conjoindre littérature et linguistique sans subvertir l'idée que l'on se fait de chacune (*opus cit.*, p. 6).

On sait que, chez les Grecs, le mot art (teknè) était indifférent à la distinction entre les arts purement utiles, comme la cordonnerie, et ceux qu'on a par la suite caractérisés comme des « arts du beau ». Or, selon Jacques Maritain :

c'est à la Métaphysique des anciens qu'il faut aller demander ce qu'ils pensaient du Beau, pour de là s'avancer à la rencontre de l'Art, et voir ce qu'il advient de la jonction de ces deux termes.¹³

Au sujet de ses épousailles métaphysiques, Etienne Gilson fait remarquer qu'on

a même réussi à trouver une philosophie de l'art chez saint Thomas d'Aquin, bien que, sauf erreur, on ne puisse découvrir dans ses oeuvres complètes une seule phrase définissant ce que c'est qu'un art du beau, ou un artiste; s'il a dit quelque chose touchant la sculpture, la peinture ou l'un quelconque des arts plastiques, il faut que ce soit profondément caché dans ses oeuvres, car on peut les lire pendant de longues années sans l'y rencontrer.¹⁴

Que Thomas d'Aquin n'ait guère disserté expressément sur les arts plastiques, on peut d'autant plus facilement le concéder que là n'est pas le problème. La question est en effet de savoir si l'on peut à bon droit appliquer aux Arts du beau, ou à la littérature, des distinctions qui originellement ne les concernent pas. Or, si l'on répondait négativement à une telle question, ce n'est pas seulement l'ouvrage de Maritain qu'il faudrait mettre au rencart, mais aussi celui de Francis Kovach, qui présuppose la même synthèse scolastique; et *La phénoménologie de l'expérience esthétique*, de Mikel Dufrenne, dans la mesure où elle présuppose les principes de base de la phénoménologie; et les écrits du groupe Tel Quel, dans la mesure où ils s'appuient sur la doctrine de Marx; etc.¹⁵ Non seulement se priverait-on de ces synthèses, mais encore l'on devrait renoncer à des outils conceptuels plus spécifiques. Par exemple, indépendamment de ses applications possibles, par ses promoteurs, à la littérature, la philosophie du langage ordinaire a proposé des distinctions très utiles, dont celle d'Austin entre énoncés constatifs et énoncés performatifs, à laquelle Todorov a recours pour expli-

¹³ *Art et scolastique*, Paris, Rouart et Fils, 1927, p. 2.

¹⁴ *Introduction aux arts du beau*, Paris, Vrin, 1963, p. 158.

¹⁵ Francis Kovach, *Philosophy of Beauty*, Norman, University of Oklahoma Press, 1974; Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, PUF, 1967; Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968.

quer la différence entre narration et représentation dans le roman.¹⁵ De même, Robert M. Browne adapte à la description littéraire la typologie des signes proposée par Charles Sanders Peirce¹⁷. Si éloignées qu'elles fussent originellement des préoccupations littéraires, ces distinctions y ont leur utilité, et nous ne croyons pas que le seul prétexte de cet éloignement doive suffire à les disqualifier.

Études indirectes de la littérature sont aussi ces textes philosophiques qui, portant sur l'art en général, sont en principe applicable à chacun des arts en particuliers, y inclus la littérature. Dans *L'origine de l'oeuvre d'art*¹⁸, par exemple, Martin Heidegger explique que l'oeuvre ouvre à sa manière l'être de l'étant : « l'ouverture, c'est-à-dire la décloison, c'est-à-dire la vérité de l'étant », adviennent dans l'oeuvre, s'y mettent en oeuvre, si bien que « l'art est la mise en oeuvre de la vérité ». Mais

ici se cache une ambiguïté essentielle : la vérité est à la fois sujet et objet de la mise en oeuvre. Mais « sujet » et « objet » sont ici des noms inappropriés. Ils empêchent précisément de penser cette essence ambiguë (. . .) L'art est historial et, en tant qu'historial, il est sauvegarde créatrice de la vérité dans l'oeuvre. L'art advient comme Poème : celui-ci est instauration au triple sens de don, de fondation et de reprise. En tant qu'instauration, l'art est essentiellement historial. Ceci ne signifie pas seulement qu'il a une histoire, au sens purement extérieur où, puisqu'il se manifeste au cours des âges, à côté de maints autres phénomènes, il se voit, lui aussi, sujet à des transformations pour finalement disparaître, offrant ainsi à la science historique des aspects changeants. L'art est l'histoire en ce sens essentiel qu'il fonde l'Histoire.

L'art fait jaillir la vérité. L'art fait surgir ainsi, dans l'oeuvre en tant que sauvegarde instaurative, la vérité de l'étant. Faire surgir quelque chose, l'amener à l'être à partir de la provenance essentielle et par le saut jaillissant, voilà ce que nous signifie le mot origine.

L'origine de l'oeuvre d'art, c'est-à-dire en même temps l'origine des créateurs et des gardiens, et ceci veut dire : l'origine de l'être — là historial d'un peuple — c'est l'art. Il en est ainsi parce que l'art lui-même est, en son essence, une origine, et rien d'autre : un mode insigne d'accession de la vérité à l'être, c'est-à-dire à l'avènement, c'est-à-dire à l'Histoire. (pp. 61-62).

¹⁵ *Les catégories du récit littéraire*, *Communications* n. 8, 1966.

¹⁷ *Typologie des signes littéraires*, *Poétique* n. 7, 1971, pp. 334 à 353. L'auteur conclut en déclarant que « la théorie sémiologique de Peirce, elle-même appuyée sur une longue tradition de recherches, devrait avoir, pour les études littéraires, des prolongements encore insoupçonnés ».

¹⁸ *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 11 à 68.

Que cette méditation sur l'art et l'oeuvre en général concerne éminemment la littérature, Heidegger lui-même nous invite à le penser lorsqu'il déclare : « la poésie (*Poesie*) n'est qu'un mode parmi d'autres du projet éclaircissant de la vérité, c'est-à-dire du Poème (*Dichten*) au sens large du mot » ; mais « l'oeuvre parlée, la poésie au sens restreint, n'en garde pas moins une place insigne dans l'ensemble des arts » (p. 57) ; « la poésie, le Poème au sens restreint, est le Poème le plus originel au sens essentiel » (p. 58).

Le propos d'Heidegger avait trait conjointement à la production artistique et à l'oeuvre. Au niveau de la consommation, mentionnons la *Critique du jugement*¹⁹ d'Emmanuel Kant, dont une importante partie étudie le jugement esthétique, lequel porte sur le beau (par rapport à l'art) et le sublime (par rapport à la nature) ; « pour distinguer si une chose est belle ou non, dit Kant, nous n'en rapportons pas la représentation à l'objet au moyen de l'entendement en vue d'une connaissance, mais au sujet et au sentiment du plaisir ou de la peine, au moyen de l'imagination (unie peut-être à l'entendement), le jugement du goût n'est donc pas un jugement de connaissance ; par suite il n'est pas logique, mais esthétique ; on veut dire par là que son principe déterminant *ne peut être* que subjectif » (p. 39) ; le philosophe allemand établit ensuite que la satisfaction qui détermine le jugement du goût est désintéressée et libre, et qu'on peut définir le beau comme « ce qui est représenté sans concept comme objet d'une satisfaction universelle » (p. 46), « ce qui plaît universellement sans concept » (p. 53) et qui est l'objet d'une satisfaction nécessaire.

Ces exposés d'Heidegger et de Kant traitent indirectement de la littérature dans la mesure où celle-ci est une forme d'art ; une quatrième façon d'étudier indirectement la littérature consiste en la critique des diverses théories littéraires, qu'elles soient ou non philosophiques ; c'est à une telle entreprise que se livre Jean-Paul Brodeur, par *Quelques remarques sur la théorie des récits* élaborée par Greimas et dont il montre qu'elle semble ne pas convenir à un certain type de récits.

2.1.2. Passons maintenant aux approches directes de la littérature : Si l'on néglige les cas mixtes, il y en a trente-six

¹⁹ Paris, Vrin, 1960.

types. En effet, la littérature, comme nous l'avons déjà mentionné, peut être abordée sous l'aspect de la production, sous l'aspect de l'oeuvre, ou sous l'aspect de la consommation; de plus, quantitativement, l'étude peut porter sur un élément (par exemple, tel roman), sur un groupe d'éléments (par exemple, tel genre littéraire), ou sur l'ensemble des éléments (par exemple, l'ensemble des oeuvres littéraires); de plus, en chacun de ces neuf cas, l'approche peut être globale (tous les aspects pertinents de tel roman) ou partielle (n'étudier que le style dudit roman); enfin, en chacun des dix-huit cas précédents, l'approche peut être synchronique ou diachronique. Sans doute serait-il possible d'illustrer chacune de ses approches : au niveau de la production esthétique par exemple, et par rapport à un artiste abordé globalement dans un cas, partiellement dans l'autre, l'on s'attarderait aux ouvrages que Jean-Paul Sartre a consacré à Flaubert et à Baudelaire²⁰. Mais il est évident qu'une description aussi systématique ne peut s'insérer dans les cadres d'un simple article, et que nous devons négliger la plupart des cas pour n'en retenir que quelques-uns à titre illustratif. Or comme les deux prochaines sections porteront sur l'attitude axiologique et sur l'attitude normative, qui ont trait, celle-ci à la production, celle-là à la consommation des oeuvres littéraires, qu'il nous soit permis de nous en tenir ici aux oeuvres elles-mêmes et d'emprunter nos exemples aussi bien au passé qu'au présent. Par rapport à l'étude d'une oeuvre unique, il nous suffira de rappeler les nombreux textes que Sartre a consacré à diverses oeuvres, par exemple à *La fin de la nuit* de François Mauriac, qu'il juge un échec à cause du point de vue omniscient de son auteur, et à *L'Étranger* d'Albert Camus, qu'il explique en se référant à la philosophie de l'absurde développée dans *Le mythe de Sisyphe*²¹.

Au niveau d'un groupe d'oeuvres, les préoccupations des philosophes peuvent porter sur un genre littéraire envisagé globalement; tel est le cas de *La théorie du roman* de Georges

²⁰ Baudelaire, Paris, Gallimard, Coll. Idées n. 31, 1963; *L'Idiot de la famille*, Paris, Gallimard, 1971 (t. 1 et 2) et 1972 (t. 3).

²¹ M. François Mauriac et la liberté, ainsi que *Explication de « L'Étranger »*, *Situations 1*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 36 à 57 et 99 à 120.

Lukács²². Lukács, comme il l'explique lui-même dans son *Avant-propos*, « cherche à établir une dialectique des genres fondée historiquement sur l'essence des catégories esthétiques, sur l'essence des formes littéraires, et où la liaison est plus interne que chez Hegel entre catégorie et histoire; il cherche à concevoir par la pensée un élément fixe dans le changement, une mutation intérieure au sein d'une essence qui demeurerait elle-même valide » (p. 11). Dans la première partie de son ouvrage, il montre que la littérature épique est tributaire de la civilisation dans laquelle elle éclôt, selon que cette civilisation constitue un tout achevé et clos ou qu'elle est problématique : « entre l'épopée et le roman — les deux objectivations de la grande littérature épique — la différence ne tient pas aux dispositions intérieures de l'écrivain, mais aux données historico-philosophiques qui s'imposent à sa création (;) le roman est l'épopée d'un temps où la totalité extensive de la vie n'est plus donnée de manière immédiate, d'un temps pour lequel l'immanence du sens à la vie est devenue problématique mais qui, néanmoins, n'a pas cessé de viser à la totalité » (p. 49). La seconde partie propose une typologie des formes romanesques où « l'alternative qui joue un rôle décisif est de savoir si, par rapport au réel, l'âme du personnage principal est trop étroite ou trop large » (p. 8); *Don Quichotte* correspond au premier type, *L'éducation sentimentale* au second, et *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister* réalise la synthèse des deux, tandis que les oeuvres romanesques de Tolstoï tendent à les dépasser vers une « forme renouée de l'épopée » (p. 154).

Par rapport, enfin, à l'ensemble des oeuvres littéraires, l'approche partielle et l'approche globale méritent d'être distinguées.

Approche partielle, l'étude des images poétiques entreprise par Bachelard²³. A prime abord, cette étude semble s'en tenir

²² Paris, Gonthier, Médiations, 1963. Pour une révision, par l'auteur lui-même, de sa position, voir *Écrits de Moscou*, Paris, Éditions sociales, Coll. « Ouvertures », 1974, pp. 63 à 140

²³ *Le poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1967. « En un sens, nous pouvons dire que la théorie de Bachelard est vraiment une Poétique, mais une poétique limitée à des images isolées » (Julien Naud, *Structure et sens du symbole : l'imaginaire selon Gaston Bachelard*, Montréal, Bellarmin, 1971, p. 189).

aux images poétiques en un sens restreint, puisque l'auteur affirme que « la philosophie de la *poésie* doit naître et renaître à l'occasion d'un *vers* dominant, dans l'adhésion totale à une image isolée, nouvelle », et qu'il précise qu'il laisse de côté « le problème de la composition du *poème* comme groupement des images multiples »; pourtant, Bachelard emprunte ses images non seulement aux poètes, mais aussi aux romanciers, par exemple à George Sand et à Henri Bosco, de sorte que son approche vaut bien pour l'ensemble des oeuvres littéraires. En fait, à ce niveau de l'approche partielle, il est peu probable que les éléments étudiés soient spécifiquement littéraires, comme le prouvent les nombreuses études récentes sur la métaphore²⁴, qui touchent aussi bien à la littérature qu'au langage ordinaire et à la philosophie.

Les études globales, enfin, dont les auteurs s'efforcent de proposer une vision d'ensemble du phénomène littéraire, s'inscrivent très souvent dans le cadre d'une esthétique générale. Tel est le cas de l'*Esthétique* de Hegel²⁵. Selon ce dernier, la poésie, art de la parole, a pour contenu l'univers des représentations créées par l'imagination, le spirituel en soi, et, comme les autres oeuvres d'art elle « doit, dans son contenu, être fin en soi et, dans un intérêt purement théorique, transformer tout ce qu'elle est capable d'appréhender en un monde indépendant, clos et circonscrit » (p. 18); son unique but étant de « créer la beauté et (d'en) procurer la joie » (p. 61), elle doit pour ne pas s'égarer dans la prose, « se tenir à l'écart de toute fin extérieure à l'art et à la jouissance artistique » (p. 65); la poésie est donc nécessairement distincte de la science et de la philosophie, non seulement par son contenu, mais aussi par son expression, à laquelle la versification est indispensable.

²⁴ Voir Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975. Cet ouvrage fait le point sur les principaux types d'approche de la métaphore. Luc Brisson en a fait une excellente étude critique dans *Dialogue* (V. XV, n. 1, mars 1976, pp. 133 à 147), avant d'exposer sa propre conception de la métaphore (*Sémantique de la métaphore*, *Dialogue*, V. XV, n. 2, juin 1976, pp. 256 à 281).

²⁵ Paris, Aubier, 1964-1965. (Édition en dix volumes, dont deux consacrés à la poésie au sens général, c'est-à-dire à la littérature). Heidegger (*opus cit.*, p. 63) caractérise cet ouvrage comme étant « la méditation la plus vaste — parce que pensée à partir de la métaphysique — que l'Occident possède concernant l'essence de l'art ».

Après ces considérations générales, Hegel passe en revue les différents genres poétiques et leurs principales espèces, à savoir la poésie épique, la poésie lyrique et la poésie dramatique. Que si l'on objectait qu'une telle théorie ne peut s'appliquer à l'ensemble des oeuvres littéraires, puisqu'elle semble négliger complètement le roman, il faudrait se rappeler qu'à cette époque le genre romanesque était loin d'avoir l'extension qu'il a prise au vingtième siècle : pour Hegel, le roman, « épopée bourgeoise moderne » (p. 213), n'est qu'une ramification secondaire, parce qu'incomplète, du genre épique : or « dans une vraie classification ne peut trouver place que ce qui est conforme au concept » (p. 211).

2.2. L'attitude axiologique

Si la littérature peut être, pour les philosophes, un objet à connaître, elle peut également s'offrir à eux comme un objet dont il faut juger de la valeur par rapport à certaines fins prétendues supérieures. Cette façon de jauger la littérature apparaît elle aussi presque en même temps que la philosophie. Xénophane, déjà, constatait qu'Homère et Hésiode attribuaient aux dieux beaucoup d'actes contraires aux lois et provoquant chez les mortels opprobre et honte²⁶. Quant à Héraclite, il proclamait qu'« Homère méritait d'être chassé des jeux et de recevoir les verges, de même qu'Archilogue »²⁷. C'est Platon, cependant, qui, le premier, et de façon magistrale, a développé à fond cette critique de la poésie et de l'art en général²⁸.

Les choses qui nous entourent sont, selon Platon, images de Réalités transcendantes et immuables : les Idées; dès lors les oeuvres d'art, image des choses, deviennent images d'images; et de même que les choses reproduisent imparfaitement les Idées, ainsi les oeuvres d'art sont des imitations dégradées, souvent dégradantes, des choses, ce sont simulacres que les naïfs pourraient confondre avec la Réalité même : aussi

²⁶ Fragment 11 et 12 in Volquin, *opus cit.*, p. 64.

²⁷ Fragment 42, *Ibidem*, p. 76

²⁸ Les principaux textes de l'esthétique platonicienne sont : *Ion* (trad. Chambry), Paris, Garnier, 1954; *Apologie de Socrate (ibidem)*, 22 bc; *La République* (trad. Baccou), Paris, Garnier, 1963, 376 à — 404 d et 595 a — 608 b; *Les lois* (trad. Robin), *Oeuvres complètes* t. 2, Paris Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960, 667 b — 671 a.

importe-t-il d'interdire aux imitateurs l'accès de la Cité idéale, dont ils pourraient corrompre les citoyens en leur donnant, par exemple, de fausses idées au sujet des dieux. Sans doute cette tromperie n'est-elle pas volontaire, car le poète comme tel ne sait pas ce qu'il dit, il est inspiré : mais c'est justement pour cette raison que quelqu'un d'autre doit juger son imitation²⁹. Or, comme même les plus grands des poètes présentent aux citoyens des images fausses, il les fait bannir eux aussi : ne seront admis dans la Cité que ceux qui conformeront leurs écrits aux modèles proposés par le législateur.

Dans cette doctrine, le concept d'imitation³⁰ est crucial, Or, selon Platon, l'imitation esthétique est une espèce de l'art de la

²⁹ Que le poète soit inspiré, cela n'empêche en effet pas son poème d'être une imitation :

(...) un poète, dit-on, quand il s'assied sur le trépied des Muses, n'est pas dans son bon sens, mais il est pareil à une fontaine, qui s'empresse de laisser couler toute l'eau qui lui vient; et comme son art est d'imiter, il est contraint, quand il compose, de représenter les hommes dans des dispositions mutuellement opposées, de se mettre en opposition avec lui-même dans ce qu'il leur fait dire; mais dans tout ce qui est dit de la sorte, il ne sait pas si c'est ceci qui est la vérité, ou si c'est le contraire. (*Les lois*, 719 c).

³⁰ Concept moins désuet qu'on ne serait porté à le croire, si l'on sait retrouver son visage derrière les différents masques dont il s'affuble. Du roman, par exemple, ne disait-on pas, naguère encore, qu'il est imitation de la vie³¹; image de la vie³²; ou des hommes en société³³, ou de la conscience humaine³⁴; copie de la vie³⁵; peinture de ce qui est³⁶, ou de la vie³⁷; représentation d'un spectacle³⁸, de la vie³⁹, ou de la réalité humaine⁴⁰; miroir de l'homme⁴¹, ou de la condition humaine⁴²; etc ?

³¹ Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938, p. 184.

³² Walter Allen, *Reading a Novel*, London, Phoenix House, 1956, p. 22.

³³ Pierre Daix, *Sept siècles de roman*, Paris, Éditeurs français réunis, 1955, p. 107.

³⁴ Henry James, *The Future of the Novel*, in *Selected Literary Criticism*, London, Penquin Books, 1968, p. 220.

³⁵ Antoine Albalat, *Comment on devient écrivain*, Paris, Plon, 1925, pp. 75 à 77; *L'art d'écrire*, Paris, Armand Colin, 1926, pp. 167 à 170.

³⁶ Emile Zola, *Le naturalisme au théâtre, Le roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1880, p. 115.

³⁷ Léopold Levaux, *Romanciers*, Paris, Desclée de Brouwer, 1929, p. 68. François Mauriac, *Le romancier et ses personnages Oeuvres complètes*, t. VIII, Paris, Arthème Foyard, 1952, p. 295.

³⁸ Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Gallimard, 1960, p. 31.

³⁹ Henry Fames, *The Art of Fiction, opus cit.*, pp. 79-86-92.

⁴⁰ Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1969, p. 48

production, lequel amène à l'être ce qui n'existait pas auparavant, en choisissant ses matériaux en fonction de la forme qu'il veut donner à l'oeuvre projetée⁴³. L'imitation implique donc une intention d'imiter, l'existence d'un modèle, et le choix de matériaux qui permettront la reproduction de ce modèle par l'artiste. Or pour juger d'une image ainsi produite, il faut connaître ce qu'est la réalité imitée, connaître de quelle manière cette imitation est correcte, connaître enfin ce qui lui vaut d'être bonne et utile⁴⁴. Mais pour juger de la rectitude de l'image (seconde condition), il faut d'abord en connaître le modèle (première condition). De celui-ci, que peut retenir l'image ? En aucun cas il ne peut s'agir d'une reproduction intégrale de l'objet imité, car alors il n'y aurait pas un objet et son image, mais deux objets identiques : non pas Cratyle et l'image de Cratyle, mais deux Cratyle; l'image ne peut donc comporter tous les éléments du modèle, elle retient seulement son caractère distinctif⁴⁵. En ce sens, toute image est une distorsion de la réalité, et si la rectitude concerne une copie parfaite du modèle, toute image est nécessairement fautive. Peut-elle, malgré cela, se révéler utile ? La réponse de Platon est double. Dans le dernier livre de la *République*, il exclut de la Cité idéale les imitateurs, après avoir montré que, travaillant sans science ni opinion droite, ils ne peuvent engendrer que des fruits médiocres qui flattent l'élément médiocre de l'âme. Pourtant, dans *les Lois*, tout en continuant à exclure de la Cité les imitations du vice, il admet que musique et poésie puissent servir à l'éducation des citoyens, à condition qu'elles imitent l'homme du bien. Il est clair que Platon identifie beauté esthétique et beauté morale et que dès lors les seuls poètes qui hanteront sa Cité seront des versificateurs au service de l'État.

⁴¹ Stendhal, *Lucien Leuwen* (Préface), Paris, Le livre de poche n. 562-563-564, 1966, p. 27.

⁴² Butor, *opus cit.*, p. 124.

⁴³ *Le sophiste*, (trad. Robin), *opus cit.*, 219 b et 264 c; *Le Banquet* (trad. Chambry), Paris, Garnier, 1958, 205 bc; *Le Politique*. (Trad. Robin), *opus cit.*, 258 bc; *Gorgias* (trad. Chambry, Paris, Garnier, 1960, 500 c — 502 d); à la fin de ce dernier texte, Socrate déclare que si on enlève à la poésie mélodie, rythme et mètre, elle n'est plus que discours au peuple, rhétorique : ce qui est dit, en ce dialogue, de la rhétorique, s'applique donc à la poésie : elle est flatterie, et non art véritable, elle caricature la justice, elle ne se préoccupe que du plaisir sans souci du véritable bien de l'âme.

⁴⁴ *Les lois*, 669 b.

⁴⁵ *Cratyle* (trad. Chambry), Paris, Garnier, 1960, 432 bd.

La littérature, l'art en général, ne sont donc pas ici considérés comme des fins en soi, mais comme des moyens par rapport à la fin de la Cité, qui est de rendre les citoyens vertueux, et par là heureux. Or le problème que Platon résoud ainsi c'est celui de toute doctrine d'ensemble des activités humaines, qu'elle soit philosophique, politique ou religieuse, dans ses relations avec l'art, et c'est un problème qui se pose encore de nos jours. Par exemple, dans une perspective de philosophie catholique, Jacques Maritain⁴⁶, tout en admettant que « le pur artiste abstraitement pris comme tel (...) est quelque chose d'entièrement amoral » (p. 23) et que, si le moraliste peut et doit « juger l'oeuvre d'art en tant qu'elle intéresse la moralité, il n'a pas le droit de la juger comme oeuvre d'art » (p. 136). — n'en ajoute pas moins que

le catholicisme, qui sait que le mal se rencontre *ut in pluribus* dans l'espèce humaine, et qui d'autre part est tenu d'avoir souci du bien de la multitude, doit dans certains cas refuser à l'Art, au nom des intérêts essentiels de l'être humain, des libertés dont l'Art est jaloux (p. 328);

et que, dans le cas du roman, qui a pour objet « la vie humaine elle-même à conduire dans une fiction, comme fait dans la réalité l'Art providentiel », « un chrétien seul, que dis-je, un mystique, parce qu'il a quelque idée de *ce qui est dans l'homme*, peut faire un romancier complet. » (pp. 330-331) De même, dans une perspective marxiste selon laquelle l'art reproduirait la vie, les tendances et les états d'âme de la société ainsi qu'en dernière instance, mais le plus souvent indirectement, les modes de production économique⁴⁷, — et en dépit de certaines nuances à l'effet que le romancier n'est pas tenu de fournir aux problèmes sociaux des solutions toutes faites, le réalisme d'une oeuvre pouvant être valable indépendamment des opinions politiques de son auteur⁴⁸, ou que c'est seulement la littérature du Parti qui doit être soumise au Parti⁴⁹, ou que ce n'est qu'indirectement que le Parti dirige

⁴⁶ *Art et scolastique*

⁴⁷ Marx et Engels, *Sur la littérature et l'art*, Paris, Éditions sociales, 1954, pp. 159-160; Mao Tsé-Toung, *Sur la littérature et l'art*, Pékin, Éditions en langue étrangère, 1965, p. 18; Plékhanov, *L'art et la vie sociale*, Paris, Éditions sociales, 1953, pp. 170-197-199-206-214-215-228-237-238; Trotsky, *Littérature et révolution*, Paris, Julliard, 1964, pp. 23-157.

⁴⁸ Marx et Engels, *opus cit.*, pp. 314 à 319.

⁴⁹ Lénine, *Sur la littérature et l'art*, Paris, Éditions sociales, 1957, pp. 84 à 88.

l'art⁵⁰; — dans cette perspective, donc, et en dépit de ces nuances, il n'en reste pas moins que, selon Trotsky, s'il s'agit d'une oeuvre aux tendances vénéneuses ou désagrégatrices, le Parti la condamne⁵¹; et que, selon Plékhanov, la valeur d'une oeuvre est déterminée par son contenu, de sorte qu'une idée fausse (par exemple aider la bourgeoise dans sa lutte contre le prolétariat) fausse l'oeuvre⁵²; et que, selon Mao, la littérature et l'art doivent être au service de la politique et de l'économie nouvelles⁵³.

L'attitude de Platon, celle de Maritain, comme celle de Trotsky, de Plékhanov et de Mao, sont formellement identiques. L'oeuvre littéraire, avons-nous dit, a son sens et sa finalité en elle-même : mais, par son contenu, elle peut entrer en conflit avec d'autres intérêts et, pour les philosophes que nous venons de mentionner, la finalité interne de l'oeuvre littéraire ne saurait être toujours innocente : la littérature est en liberté surveillée.

2.3. *L'attitude normative*

La tentative philosophique la plus célèbre à cet égard est sans contredit la *Poétique* d'Aristote⁵⁴. Aristote, en effet, ne se contente pas de décrire la tragédie ou l'épopée, il se préoccupe aussi de la façon de composer la fable si on veut que la composition poétique soit belle; il détermine quel *doit* être l'agencement des faits; il précise que le poète *doit* être artisan de Fables plutôt qu'artisan de vers, et que péripétie et reconnaissance *doivent* naître de la constitution même de la fable; il explique ce qu'il *faut* viser et ce qu'il *faut* éviter en constituant la fable, et où trouver le moyen de faire produire à la tragédie l'effet qui lui est propre; il détermine les quatre points auxquels il *faut* viser dans la composition des caractères; il stipule que, quel que soit le sujet que l'on traite, il *faut* d'abord en établir l'idée générale et après seulement faire les épisodes et développer; il détermine enfin quelles *doivent*

⁵⁰ Trotsky, *opus cit.*, pp. 188-190.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *opus cit.*, pp. 120-127-128.

⁵³ *opus cit.*, pp. 19-24-81 à 83.

⁵⁴ *Poétique* (trad. Hardy), Paris, Les Belles Lettres, 1961.

êtres les qualités de l'élocution. En ce sens, la *Poétique* est normative.

Or c'est cet aspect normatif de la *Poétique* que Thomas d'Aquin, dans son commentaire sur les *Secunds Analytiques*⁵⁵ du Stagirite, fait ressortir. La logique, déclare-t-il, est l'art qui nous permet de procéder, dans les opérations de l'esprit, avec ordre, facilement et sans erreur. Cette logique générale englobe non seulement les traités proprement logiques d'Aristote, des *Catégories* aux *Réfutations sophistiques*, mais même sa *Rhétorique* et sa *Poétique*, si bien que le but du rhéteur, comme celui du poète, devient la vérité; mais tandis que l'Analytique produit la certitude et que la Dialectique suscite l'opinion, la Rhétorique ne permet qu'une « *suspicio* », et la Poétique qu'une « *existimatio* », de la vérité.

Pour bien comprendre la portée de cette attitude normative, il importe toutefois de mettre en évidence son fondement. Dans son introduction à l'*Histoire d'Adolphe et de Silvérie*⁵⁶, Quesné se plaignait de ce qu'à l'orée du XIX^{ème} siècle, personne n'avait encore, par son autorité, donné des règles précises qui fonderaient le roman. Et, de sa propre autorité, il proposait de telles règles : le romancier *doit*, une fois son sujet trouvé, le distribuer selon les articulations d'un plan précis; il *doit* donner à chaque partie le style qui lui convient, en évitant les dissonances et l'enflure romantique; il *doit* s'en tenir à un nombre limité de personnages et d'épisodes pour ne pas disperser l'attention du lecteur, ce lecteur auquel il *faut* plaire tout en l'instruisant moralement, c'est-à-dire en montrant la vertu triomphante et le vice puni; la durée de l'action ne *doit* pas excéder une dizaine d'années; enfin, le romancier *doit* éviter le romanesque et se consacrer à la peinture de son siècle ou des siècles passés. La différence entre une telle attitude normative et celle d'Aristote réside en ce que, dans le cas du philosophe, les règles découlent d'une étude objective du phénomène littéraire, en l'occurrence de la tragédie. Et cette formulation de règles fondée sur une théorie du phénomène littéraire, même si elle n'est plus très fréquente aujourd'hui, n'est pas incompatible avec le discours contemporain sur la

⁵⁵ *In Aristotelis Posteriorum Analyticorum Commentarii*, Turin, Mariett, 1966, n. 1 à 6.

⁵⁶ Paris, Pillet aîné, 1822, pp. V à XXXIV.

littérature; c'est ainsi que Greimas, par exemple, en vient à supposer que :

Quant au narrateur, avant de narrer quelque chose, il doit être en possession de ce qu'on peut appeler la Faculté narrative, c'est-à-dire, en somme, la connaissance implicite du modèle narratif⁵⁷.

Or c'est précisément ce fondement théorique qui permet à certains critiques contemporains de réactiver la *Poétique* d'Aristote en mettant en veilleuse son aspect normatif. Elder Olson, (par exemple), proclame que :

In the method of Aristotle, which underlies the following sketch, poetics is a science concerned with the differentiation and analysis of poetic forms or species in terms of all the causes which converge to produce their respective emotional effects⁵⁸.

Pour de tels critiques, les principes exposés par Aristote peuvent être développés et appliqués à l'étude des oeuvres littéraires même lorsqu'elles relèvent de genres qu'Aristote lui-même ne connaissait pas, puisqu'ils n'existaient pas à son époque. Avant, toutefois, d'appliquer concrètement ces principes, il importe de s'assurer qu'on les a correctement interprétés : c'est à une discussion de ce genre que nous invite Pierre Gravel, dans *Aristote et la Poétique*, en critiquant l'interprétation que propose Brecht de certaines notions aristotéliennes.

Mais lorsqu'on met ainsi en veilleuse l'aspect normatif de la *Poétique*, une autre constatation, qui n'est pas dénuée d'intérêt, s'impose. On sait que la rhétorique classique s'articulait en trois parties principales : invention, disposition, élocution. Or, selon Gérard Genette⁵⁹ et Pierre Kuentz⁶⁰, l'histoire de cette discipline mime celle de la peau de chagrin : d'une théorie générale du discours oratoire on serait passé à une étude de la seule élocution, puis des seules figures et finalement de la seule métaphore. Kibédi Varga⁶¹, par contre, s'est efforcé de prouver que la rhétorique française classique s'occupe encore de la disposition et de l'invention, sans

⁵⁷ *La structure des actants du récit, Du sens*, Paris, Seuil, 1970, p. 261.

⁵⁸ *An Outline of Poetic Theory, Critics and Criticism* (Crane éd.), Chicago, The University of Chicago Press, 1960, p. 9.

⁵⁹ *La rhétorique restreinte, Communications*, n. 16 1970, pp. 158 à 171.

⁶⁰ *La « rhétorique » ou la mise à l'écart, Communications* n. 16, 1970, pp. 143 à 157.

⁶¹ *Rhétorique et littérature*, Paris, Didier, 1970, p. 17.

privilégier indûment l'élocution. Quant à Tzvetan Todorov, il déclare que :

la parole ou les discours ont aussi besoin d'une science, car ils ne relèvent pas, comme le croyait Saussure, d'une activité purement individuelle. Cette science des discours a déjà existé, bien avant la linguistique, et elle portait le nom de *rhétorique*. Il est temps aujourd'hui de refaire la rhétorique; si les explications que donnaient les anciens rhéteurs ne peuvent plus nous satisfaire, il ne faut pas écarter par là même les problèmes qui les préoccupaient. La rhétorique a sa place parmi les sciences d'aujourd'hui et de demain⁶².

Or Aristote est précisément l'un de ces « anciens rhéteurs ». Pour lui, la rhétorique est la « faculté de découvrir spéculativement ce qui, dans chaque cas peut être propre à persuader »⁶³; il y traite des preuves (invention), de la diction (ou élocution) ainsi que la disposition; et il précise qu'en ce qui concerne l'élocution, il ne s'occupe que du style propre à l'orateur, l'autre style ayant été étudié dans la *Poétique*⁶⁴. Par ailleurs, de l'invention des arguments probables à partir de lieux communs, Aristote traite dans les *Topiques*. Car, comme nous l'a opportunément rappelé Thomas d'Aquin, Logique, Rhétorique et Poétique constituent un tout ayant respectivement pour objets le discours philosophico-scientifique, le discours persuasif et le discours littéraire; en ce sens, quand on fait abstraction de leur visée normative et de leur subordination à la vérité, ces trois disciplines forment une science globale du discours préfigurant cette sémiologie littéraire qui doit, selon Roland Barthes, déborder le cadre des genres littéraires reconnus pour rendre compte des productions écrites qui, sans entrer dans le cadre de ces genres, n'en constituent pas moins des discours marqués, tels le discours scientifique, le discours sapientiel et le discours didactique⁶⁵. Le passé de la philosophie communique ainsi avec le présent de la sémiologie dans sa préoccupation pour la littérature et les autres types de discours. Mais, en tant précisément que discours, la philosophie est-elle aussi imperméable qu'on l'a supposé à la littérature ?

⁶² *Les registres de la parole, Journal de Psychologie*, v. 64, n. 3, 1967, p. 265.

⁶³ *Rhétorique* (trad. Dufour), Paris, Les Belles Lettres, 1960, I, 1355 b 25.

⁶⁴ *Rhétorique* (trad. Saint-Hilaire), Paris, Librairie philosophique de Ladrange, 1870, III, pp. 6 à 8.

⁶⁵ *Linguistique et littérature*, p. 6.

3. La littérature comme élément du discours philosophique

Lorsque la littérature pénètre le discours philosophique, c'est soit sur le plan de l'expression, soit sur le plan du contenu.

3.1. Sur le plan de l'expression

3.1.1. À la fonction ornementale que la littérature peut remplir dans le discours philosophique, nous ne nous attardons guère.

Mentionnons pourtant, en premier lieu, l'attention que certains philosophes accordent à leur style et grâce à laquelle ils réussissent parfois à se faufiler dans les manuels d'histoire littéraire, à acquérir une réputation « d'écrivain ». Platon, Nietzsche, Bergson, Heidegger, pour ne rappeler que ceux-là, ont joui d'un tel privilège. Par exemple, à propos d'Heidegger, Julien Marias écrit : « Il n'y a pas de doute qu'Heidegger est un remarquable écrivain, d'un extraordinaire talent littéraire et, plus particulièrement, poétique ». ⁶⁶

Signalons également les citations, empruntées le plus souvent à des poètes, dont le rôle d'ornement est mis en évidence par le fait qu'elles se trouvent en position de redondance, ou de simple substitution, par rapport aux propres expressions du philosophe. Ces citations abondent chez Platon et Aristote, mais, pour nous en tenir à des auteurs plus récents, en voici une faite par Léon Chestov :

On nous enseigne : laissez les morts enterrer leurs morts : et nous avons aussitôt compris et accueilli avec joie cet enseignement. Un poète célèbre, un des grands idéalistes du siècle passé, a exprimé en vers à sa manière ces paroles libératrices : « Und der Lebende hat recht ! » s'écrit-il. ⁶⁷

L'expression poétique, on le voit, ne fait que redoubler le propos tenu par le philosophe. Il en est de même, mais par anticipation, quand Bachelard cite, en tête de son avant-

⁶⁶ *Les genres littéraires en philosophie, Revue internationale de philosophie*, n. 90, fasc. 4, 1969, p. 505.

⁶⁷ Léon Chestov, *La philosophie de la tragédie*, Paris, Flammarion, 1966, p. 23.

propos à la *Psychanalyse du feu*, ce vers de Paul Eluard : « Il ne faut pas voir la réalité telle que je suis » ; le sens du vers correspond, en miniature, au thème développé en cet avant-propos, à savoir que l'objectivité scientifique n'est possible que si l'on a d'abord rompu avec l'objet immédiat.

L'absence de telles citations ne modifierait guère le contenu philosophique des textes en lesquels elles s'inscrivent : c'est pourquoi nous les avons considérées comme des ornements. Par contre, certains procédés expressifs peuvent jouer un rôle plus important.

3.1.2. Existe-t-il un mode d'expression propre à la philosophie ?

En cherchant à déterminer la structure du langage poétique, Jean Cohen écrit :

On peut figurer le phénomène du style par une ligne droite dont les deux extrémités représentent les deux pôles, pôle prosaïque d'écart nul et pôle poétique d'écart maximum. Entre les deux se distribuent les différents types de langages effectivement pratiqués. Au plus près du pôle maximum se trouve le poème, au plus près de l'autre pôle se situe, à n'en pas douter, le langage des savants. L'écart n'y est pas nul, mais il tend vers zéro.⁶⁸

Le mode d'expression du discours philosophique se situe-t-il à proximité du pôle poétique ou à proximité du pôle de la prose scientifique ? Si le discours philosophique s'apparentait au discours scientifique, il serait, intégralement, prose, l'écart y tendrait vers zéro : il ignorerait donc le vers, les « images » ainsi que les formes globales d'expression comme le récit ou le dialogue ; autrement dit, il *devrait être* purement référentiel et n'utiliser aucun des moyens qui confèrent au message une valeur autonome.

Or, que la poésie ne s'identifie pas à la versification, on le répète depuis Aristote⁶⁹, et ce, même si le sens du mot poésie

⁶⁸ *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1968, p. 23.

⁶⁹ « Il est vrai que les gens, accolant au nom du vers le mot de poésie, nomment les uns poètes élégiaques les autres poètes épiques, les dénommant poètes non pas en raison de l'imitation mais suivant qu'ils emploient le même mètre. En effet, ceux qui exposent au moyen de mètres, même un sujet de médecine ou de physique, on a coutume de les appeler ainsi : cependant il n'y a rien de commun entre Homère et Empédocle que le mètre. Aussi conviendrait-il d'appeler l'un poète et l'autre naturaliste plutôt que poète ». (*Poétique*, 1447 b 13 — 19). Voir aussi, qui prônent la

s'est contracté au cours de l'histoire, jusqu'à ne plus désigner que la poésie lyrique. Mais dissocier poésie et versification, c'est impliquer que la poésie peut se réaliser autant dans les vers que dans la prose : l'opposition se situe non entre prose et poésie mais entre prose et versification. Dès lors, définir le roman, par exemple, comme une oeuvre en *prose*⁷⁰, c'est soutenir implicitement qu'un roman ne peut être versifié. Mais comment, en ce cas, rendre compte des romans de Chrétien de Troyes, ou du *Jocelyn* de Lamartine ? En fera-t-on des poèmes ? Le seul fondement d'une réponse affirmative serait qu'il s'agit d'oeuvres versifiées. Mais, versifiés, le texte de Parménide sur l'Être l'est également, ainsi que les *Arts poétiques* d'Horace et de Boileau. Ce qui nous oblige à conclure que les vers ne sont pas l'apanage des poèmes, et qu'on peut les rencontrer aussi bien dans un essai ou un texte philosophique.

même distinction : Miguel de Cervantes, *Don Quichotte de la Manche*, Verviers, Gérard, Marabout Géant illustré (s.d.), p. 497; Denis Diderot, *De la poésie dramatique, Oeuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1966, p. 217; Henry Fielding, *The History of the Adventures of Joseph Andrews and His Friend Mr Abraham Adams*, New York, Norton, 1958, p. XIX-XX; Armand-Pierre Jacquin, *Entretien sur les romans*, Genève, Slatkine, Reprints, 1970, pp. 8 à 10; M. Marmontel, *Poétique française*, Paris, Lesclapart, 1763, pp. 51 à 53; Guy Michaud, *L'oeuvre et ses techniques*, Paris, Nizet, 1968, p. 26 n. 2; Philip Sidney, *An Apologie for Poetrie*, London, Constable, 1909, pp. 28-29 et 49-50; Robert Louis Stevenson, *A Humble Remonstrance*, in *Realism and Romanticism in Fiction* (Current-Garcia et Patrick éd.), Chicago, Scott, Foresman and Co, 1962, pp. 110-111.

⁷⁰ Définition que l'on rencontre, entres autres, chez Alain, *Système des Beaux-Arts*, Paris Gallimard, Coll. Idées, 1963, p. 313; Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746, pp. 50-51; Henri Coulet, *Le roman jusqu'à la révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, pp. 7-8; E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, London, Edward Arnold, 1949, p. 4; W. R. Fraser, *Aesthetic Reflections on the Modern Novel*, in *Philosophy and Phenomenological Research*, t. XIX, June 1959, p. 519; P. D. Huet, *Traité de l'origine des romans*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 3; J. Ortega y Gasset, *Notes on the Novel*, Grent, E. *The Dehumanization of Art*, New York, Anchor Books, 1956, p. 84; Jacques Souvage, *An Introduction to the Study of the Novel*, Ghent, E. Story—Scientia, P.V.B.A., 1965, p. 3; Lionel Stevenson, *The English Novel*, Cambridge, The Riverside Press, 1960, p. 6; M. Shroder, *The Novel as a Genre, The Theory of the Novel* (Stewick éd.), New York, The Free Press, 1967, p. 13.

Par rapport aux « images », la situation est analogue. Dans son étude sur le langage des philosophes⁷¹, Yvon Belaval montre en effet que les philosophes se partagent en deux groupes : ceux qui pensent par images, et ceux qui pensent par mots ou signes arbitraires : « la philosophie apparaît divisée entre deux tendances qui répondent à — ou auxquelles répondent — deux traitements du langage : l'un va vers les choses et use des mots comme signes; l'autre, dans la perspective d'autrui ou, si l'on aime mieux, de la dialectique, se sert des mots comme d'expressions de pensées (;) l'une tend vers l'ingénieur, l'autre vers l'artiste ».

Par rapport, enfin, aux formes globales, Julian Marias⁷², après avoir rappelé que la philosophie a rarement inventé ses propres formes, se contentant le plus souvent des formes littéraires en usage et qui s'adaptent tant bien que mal à son besoin intérieur, — en énumère quatorze : « 1) Poème présocratique. 2) Prose présocratique. 3) *Logos* ou discours sophistique. 4) Dialogue socratique-platonicien. 5) *Pragmateia* ou *akroasis* aristotélicienne. 6) Dissertation stoïcienne. 7) Méditation chrétienne (saint Augustin, saint Bernard). 8) Commentaire scolastique (musulman, juif ou chrétien). 9) *Quaestio*. 10) *Summa*. 11) Autobiographie (Descartes). 12) Traité. 13) *Essay*. 14) Système comme genre littéraire (idéalisme allemand) ». Marias souligne ensuite qu'avec l'idéalisme allemand s'ouvre une crise des genres littéraires dans la communication de la philosophie, crise qui correspond à l'histoire d'une série de tentations : tentation de l'enseignement, tentation de la science, tentation de la littérature. Attardons nous à cette dernière :

On essaye alors des genres nouveaux : journaux intimes, divers modes d'exhibition de l'intimité, aphorismes. On voit surgir les titres frappants, vraiment littéraires : *Ou — ou, bien ou bien* (plus littéralement et plus énergiquement : *Ou — ou, Enten — Eller*), *Le Concept d'angoisse, Traité du désespoir, L'instant, Miettes philosophiques, Post-scriptum final non scientifique* (notons-le bien : *non scientifique*) *aux miettes philosophiques, Le monde comme volonté et représentation, Humain, trop humain, Ainsi parlait Zarathoustra, Par-delà le bien et le mal*,...

⁷¹ *Les philosophes et leur langage*, Paris, Gallimard, Coll. Les Essais, 1952, pp. 75 à 78 et 193.

⁷² *Les genres littéraires en philosophie*, pp. 495 à 508.

On ne saurait mettre en doute que cette influence littéraire ait rendu à la philosophie une forme propice à l'expression de l'intériorité : inadéquate, en définitive inauthentique sans doute, mais en fin de compte une forme. (p. 505)

Ainsi donc, aux trois niveaux retenus, il serait difficile de soutenir que l'expression philosophique s'identifie à l'hypothétique prose scientifique. Le discours philosophique se situerait-il donc du côté du pôle poétique ? Mais que certains textes philosophiques soient versifiés, ou truffés d'images, ou moulés dans une forme plus littéraire, cela n'empêche pas que d'autres textes philosophiques soient aussi non versifiés, peu imagés et d'une facture plus orthodoxe. Si l'on suppose que ces derniers textes sont plus nombreux que les précédents, on concluera peut-être, dans la perspective de Jean Cohen, qu'ils constituent des écarts par rapport à une norme. De tels écarts pourraient alors se définir par l'emploi, en des textes philosophiques, de procédés et de formes propres à la littérature et, en ce sens, la littérature pénètre effectivement, sur le plan de l'expression, le discours philosophique. Mais elle l'envahit également sur le plan du contenu.

3.2. Sur le plan du contenu

3.2.1. Nous avons mentionné, sur le plan de l'expression, la fonction ornementale de certaines citations prélevées dans le corpus littéraire. Or des citations issues du même corpus peuvent aussi être importées à cause de leur contenu, discutées au même titre que des idées philosophiques, et donc devenir partie intégrante du contenu du texte philosophique. Rappelons seulement, pour illustrer ce point, ce passage de la *République* (377 b- 383 c) où Socrate déclare qu'il faut veiller sur les faiseurs de fables, choisir leurs bonnes compositions et rejeter les mauvaises; or, ajoute-t-il, Hésiode, Homère et les autres poètes ont composé des fables menteuses, par exemple à propos des dieux et des héros; suivent alors de nombreuses citations d'Homère et d'Eschyle, qui sont jugées mensongères par rapport à la vérité sur ces sujets.

Dans le cas que nous venons de mentionner, le greffon littéraire ne constitue qu'une partie du contenu du texte philosophique. Mais il arrive aussi qu'une ou plusieurs idées

« littéraires » soient à la source d'un texte philosophique, lequel, sans la référence à ces idées, ne pourrait pas exister. C'est ainsi que, dans *Rilke, témoin du spirituel*⁷³, Gabriel Marcel commente divers passages de poèmes du philosophe allemand; de même, dans « . . . *L'homme habite en poète. . .* »⁷⁴ Heidegger s'interroge sur le sens de cette parole empruntée à un poème tardif de Hölderlin; de même encore, dans la première partie de *La philosophie de la tragédie*, Chestov expose la transformation des convictions de Dostoïevsky qui, de l'idée que l'homme le plus disgracié est « tout de même un homme et ton frère », donc d'une philosophie de l'espoir, serait passé à une philosophie du désespoir se complaisant en ce qu'il y a de monstrueux et d'ignominieux dans la vie; de même, enfin, dans *Dante et la philosophie*⁷⁵, Etienne Gilson s'efforce de « définir l'attitude, ou, s'il y a lieu, les attitudes successives de Dante à l'égard de la philosophie ».

La littérature, donc, peut s'intégrer au tissu sémantique d'un texte philosophique. Mais ne pourrait-elle pas, également, avoir une valeur philosophique en elle-même ?

3.2.2. La littérature a une certaine valeur philosophique, et telle que certains auteurs n'hésitent pas à identifier les deux types de discours.

3.2.2.1. Commençons par l'affirmation d'une simple valeur philosophique de la littérature.

On la rencontre chez les littérateurs eux-mêmes. Rabelais, par exemple, avertissait son lecteur de « sucer la substantifique moelle » de son oeuvre : or cette moelle consiste, entre autres, en une adaptation des théories platoniciennes de l'éducation et du philosophe-roi. Montesquieu prévenait le public qu'il s'était « donné l'avantage de pouvoir joindre de la philosophie, de la politique et de la morale à un roman et de lier le tout par une chaîne secrète et, en quelque façon, inconnue ». L'abbé Prévost décrivait *Manon Lescaut* comme un « traité de morale réduit agréablement en exercice » : l'exemple de Des Grieux devait suffire à persuader le lecteur inexpérimenté de sacrifier la passion à la vertu, tout en se

⁷³ *Homo Viator*, Paris, Aubier, 1963, pp. 283 à 344.

⁷⁴ *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, Les essais, 1958, pp. 224 à 245.

⁷⁵ Paris, Vrin, 1953.

divertissant il apprendrait à se bien conduire. Selon Chateaubriand, *Atala* et *René* se haussent au niveau d'une argumentation qui doit pallier aux insuffisances du *Génie du christianisme*. Bernardin de Saint-Pierre prétendait lui aussi que son roman avait une valeur démonstrative. Balzac, de son côté, se demandait « comment plaire au poète, au philosophe et aux masses, qui veulent poésie et philosophie sous de saisissantes images », et il constatait que Walter Scott avait élevé le roman à la valeur philosophique de l'histoire. Enfin, selon Paul Valéry, l'opposition entre poésie et pensée abstraite est trop facile : le poète a lui aussi sa pensée abstraite, sa philosophie⁷⁶.

Cette affirmation d'une certaine valeur philosophique de la littérature, que nous venons de rencontrer chez les littérateurs, nous pouvons la retrouver chez leurs critiques, qu'ils soient ou non philosophes, et chez des théoriciens de la littérature. Aristote déjà déclarait que la poésie est plus philosophique que l'histoire. Pour Claude-Edmonde Magny, la littérature comporte une métaphysique implicite qu'il appartient au critique de mettre en lumière, quitte à en manifester les contradictions. Selon Pierre de Boisdeffre, les écrivains d'aujourd'hui veulent atteindre par leur art les fondements de l'Être : Malraux traduit en dialogues Spengler et Frobénus, Sartre fonde le roman sur l'enseignement de la phénoménologie, Camus retrouve les grandes interrogations de la philosophie grecque antique : « tous nous offrent une littérature métaphysique ». Roger Caillois, à propos de *Candide*, du *Procès*, de *Gargantua* et de la *Montagne magique*, déclare que « c'est seulement faute d'un meilleur titre qu'on appelle romans de telles compositions » ; qu'on « ne nomme pas volontiers leurs auteurs romanciers, mais philosophes » ; et que « ce sont les idées de Voltaire ou de Kafka, de Rabelais

⁷⁶ Rabelais, *Gargantua* (Préface), Verviers, Gérard, Marabout Géant illustré, (s.d.), p. 19. Montesquieu, *Lettres persanes* (Préface), Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 21. Abbé Prévost, *Manon Lescaut*, Paris, Le livre de poche n. 460, 1965, p. 18. Chateaubriand, *Atala* (Préface), Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 65. Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* (Avant-propos), Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 177 ; Balzac, *La comédie humaine*, (Avant-propos), Lausanne, Rencontre, 1960, pp. 39-40. Valéry, *Variété, Oeuvres* t. 1, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1957, pp. 1314 à 1337.

ou de Thomas Mann, qu'on s'attache à découvrir sous le récit qui n'est récit que juste autant qu'il fut indispensable »⁷⁷. Cette chasse aux idées de certains littérateurs a d'ailleurs donné lieu à nombre d'ouvrages qui mettent l'accent sur cet aspect des oeuvres littéraires; ne mentionnons ici que ceux de Pierre-Henri Simon : *L'Homme en procès*, consacré à Malraux, Sartre, Camus, Saint-Exupéry, et *Témoins de l'homme*, où il est question de Proust, Gide, Valéry, Claudel, Montherlant, Bernanos, Malraux, Sartre et Camus⁷⁸.

Pour tous ces auteurs cependant, la littérature, même si elle a une valeur philosophique, ne s'identifie pas à la philosophie. Se pose alors la question de la différence entre les deux types de discours. Cette différence, Heidegger, dans le cas de la poésie, la formule d'une façon tout à fait particulière, comme on le verra dans le texte de Fernand Couturier intitulé *Poésie et pensée*. Pour les suisses Bodmer et Breitinger, « la poésie est soeur de la philosophie; tous les objets dont s'occupe le philosophe peuvent aussi devenir ceux de l'artiste qui emploie seulement d'autres moyens pour rendre immédiatement sensible à l'âme ce que le premier propose à l'analyse de l'entendement »; Breitinger précise que le poète a les mêmes

⁷⁷ Aristote, *Poétique*, 1451 b 5-10. Claude-Emonde Magny, *Les sandales d'Empédocle*. Seuil, 1945, p. 25. Pierre de Boisdette, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, Paris, Perrin, 1962, p. 751. Roger Caillois, *Puissances du roman*, Paris, Le Sagittaire, 1942, p. 53.

⁷⁸ *L'homme en procès*, Paris, Petite Bibl. Payot, 1973; *Témoins de l'homme*, Paris, Petite Bibl. Payot, 1968. Dans le premier ouvrage, l'auteur déclare qu'« on ne voit pas, en vérité, comment une littérature, surtout romanesque ou dramatique, ne serait pas existentialiste en quelque façon »; car même le romancier le plus préoccupé d'idées et de valeurs universelles ne peut toucher la vérité générale qu'à travers des destins particuliers : il doit faire vivre des individus, inventer des « existences », exploiter des situations (p. 15). — Une telle référence à l'existentialisme manque cependant de rigueur; on se rappellera que Sartre a cru bon de préciser que l'existentialisme est une doctrine « austère », « strictement destinée aux techniciens et aux philosophes », doctrine de ceux qui « estiment que l'existence précède l'essence, ou, si vous voulez, qu'il faut partir de la subjectivité » (*L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1962, pp. 16-17); on se rappellera aussi que Léo Spitzer déplorait cette prolifération de travaux d'histoire littéraire prenant pour objet les idées en elles-mêmes (qui intéressent l'histoire de la philosophie) ou comme modes d'information (elles concernent alors l'histoire et les sciences sociales) : cf. *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 72, n. 8.

grandes pensées que le philosophe mais que, au lieu de les exposer théoriquement, il leur donne une apparence sensible, les revêt d'éléments concrets et imagés propres à frapper l'imagination⁷⁹. Selon Louis Lavelle, le poète parvient à réaliser et à nous faire sentir cette rencontre entre l'infini et le fini, entre l'univers et nous, qui est l'objet même de la réflexion philosophique; la philosophie cherche seulement à l'expliquer et en cela elle s'apparente, du moins pour la méthode, à la science ou à la critique; mais elle ne peut réussir sans produire en notre âme une émotion poétique, car philosophes et poètes poursuivent un même objet : l'exercice désintéressé de l'activité de l'esprit⁸⁰. Karl Jaspers⁸¹, de son côté, déclare :

Tout au commencement, comme au cours des siècles, je vois la philosophie naître du mythe, de la religion, de la poésie, du langage. L'origine propre de la philosophie est comme cachée dans autre chose dont elle se nourrit ou à quoi elle s'oppose. (p. 2)

Ce qu'il y a de commun aux philosophes, aux poètes, aux artistes, aux héros, aux saints et aux prophètes, c'est, ajoute Jaspers, le rapport au Tout du monde, l'éclairement du mystère de l'être et de l'existence, la vérité supra-temporelle sous un vêtement historique, le détachement à l'égard des intérêts mondains particuliers. Qu'est-ce donc, alors, qui caractérise les philosophes ?

Ils sont des penseurs qui, sans recours à l'action, à l'image ou à la poésie, mais au moyen des concepts et de l'opération conceptuelle, parviennent à ce qui est le propre de toute grandeur. En eux la pensée réussit à se penser aussi elle-même et entend ainsi faire l'expérience de ce qu'est l'être en sa totalité. Ce qui ailleurs se présente à travers un symbole, soit dans une intuition visuelle ou auditive, soit dans la signification d'un acte, doit être saisi dans la pensée qui se dit philosophique. (pp. 15-16)

Mais cette spécificité n'isole pas le philosophe, car :

La philosophie s'est élaborée à partir du tout originel de l'activité spirituelle dans laquelle pensée et poésie ne font qu'un avec religion et mythe, et avec vivre et agir. Toutes ces impulsions ne forment à l'origine qu'une unité qui, après leur séparation, demeure comme une Idée, qui maintient ensemble les activités spécifiées. Le philosophe subsiste en ceux qui se séparent de lui et il est encore vivant en eux. Plus d'un philosophe conçoit l'allure prophétique, avec les gestes de la proclamation et le ton d'un homme

⁷⁹ Pierre Grappin, *La théorie du génie dans le préclassicisme allemand*, Paris, PUF, 1952, pp. 24 et 35.

⁸⁰ *Science, Esthétique, Métaphysique*, Paris, Albin Michel, 1967, pp. 170-171.

⁸¹ *Les grands philosophes*, Paris, Plon, 1973.

divinement inspiré (comme Empédocle). Plus d'un conserve la forme de la poésie (même un des plus vigoureux penseurs parmi les Anciens, Parménide). Plus d'un se réfère aux mythes, tout en combattant la pensée mythique; ils énoncent eux-mêmes des sortes de mythes (Platon). Pour certains, l'art et la poésie sont indispensables à la présentation de leur vérité rationnelle; ils parlent de l'art et de la poésie comme de l'organon de la philosophie (Schelling). Il y en a qui sont poètes autant que philosophes (Dante, Goethe), d'autres qui sont artistes autant que philosophes (Léonard). Plutôt que de frontières limitant des domaines distincts, il faut parler de formes différentes de l'unique vérité. Dans la mesure où la pensée est dominante — elle ne peut jamais régner seule — nous parlons de philosophie; dans la mesure où prédomine l'image et la figure, de poésie. Mais dès que le poète présente des idées, il devient philosophe. Dès que le philosophe trouve pour ses pensées une forme imagée, des symboles et des mythes, il devient poète. (pp. 17-18)

Peut-on, cependant, aller plus loin encore ? Peut-on soutenir que le poète et le romancier sont, en tant que tels, philosophes ?

3.2.2.2. La littérature, selon certains penseurs, est philosophie. Indirectement ou directement.

Indirectement, pour ceux que situent cette identité au niveau générique de l'art lui-même. « . . . Je tiens l'art pour la plus haute tâche et l'activité métaphysique par excellence de cette vie », disait Nietzsche⁸², « On ne saurait trop insister sur l'arbitraire de l'ancienne opposition entre art et philosophie », proclamait Camus⁸³. Et Bergson :

La philosophie(. . .) se rapproche davantage de l'art que de la science. On a trop longtemps considéré la philosophie comme une science; la plus élevée hiérarchiquement. Mais la science ne donne du réel qu'un tableau incomplet, ou plutôt fragmentaire; elle ne le saisit qu'au moyen de symboles forcément arbitraires. L'art et la philosophie se rejoignent, au contraire, dans l'intuition qui leur est commune. Je dirai même : la philosophie est un genre dont les différents arts sont les espèces (p. 354).⁸⁴

⁸² *La naissance de la tragédie*, Paris, Gonthier, Médiations, 1964, p. 14.

⁸³ *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1961, p. 131.

⁸⁴ *Écrits et paroles* t. 2, Paris, PUF, 1958, p. 354. On trouvera une position inverse chez Nicolas Berdiaev, où c'est la philosophie qui est une espèce de l'art : « L'acte créateur de l'esprit humain consacre sa libération dans la philosophie. Et c'est cet acte créateur qui fait de la philosophie un art, art particulier, différent en son principe de la poésie ou de la musique, mais qui suppose un don venu de haut, — l'art de la connaissance ». (*Le sens de la création*, Paris, Desclée de Brouwer, 1955, pp. 52-53).

Illustrons, maintenant, les identifications directes, et par rapport à la poésie en premier lieu. « La poésie, dit Gaston Bachelard, est une métaphysique instantanée (:) en un court poème, elle doit donner une vision de l'univers et le secret d'une âme, un être et des objets, tout à la fois ». ⁸⁵ Quant à R.G. Collingwood, après avoir vainement tenté de trouver une opposition valable entre la poésie et la philosophie, il conclut :

The distinction between philosophical writing (and what I say applies equally to historical and scientific writing) and poetical or artistic writing is either wholly illusory, or else it applies only to a distinction between bad philosophical writing and good poetic, or bad poetic and good philosophical, or bad philosophical and bad poetic. Good philosophy and good poetry are not two different kinds of writing, but one: each is simply good writing. ⁸⁶

Par rapport, maintenant, au roman et au théâtre, rappelons quelques propos d'Albert Camus et de Maurice Merleau-Ponty. Après avoir déclaré que le philosophe est créateur, qu'il a ses personnages, ses symboles, son action secrète et ses dénouements, tandis que le roman a sa logique, ses raisonnements, son intuition, ses postulats et ses exigences de clarté, Camus ajoute :

On ne raconte plus « d'histoires », on crée son univers. Les grands romanciers sont des romanciers philosophes, c'est-à-dire le contraire d'écrivains à thèse. Ainsi Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoïevski, Proust, Malraux, Kafka, pour n'en citer quelque-uns ⁸⁷.

Merleau-Ponty, de son côté, proclame que

La tâche de la littérature et celle de la philosophie ne peuvent plus être séparées. Quand il s'agit de faire parler l'expérience du monde et de montrer comment la conscience s'échappe dans le monde, on ne peut plus se flatter de parvenir à une transparence parfaite de l'expression. L'expression philosophique assume les mêmes ambiguïtés que l'expression littéraire, si le monde est fait de telle sorte qu'il ne puisse être exprimé que dans des « histoires » et comme montré du doigt. On ne verra plus seulement paraître des modes d'expression hybrides mais le roman ou le théâtre seront de part en part métaphysiques, même s'ils n'emploient pas un seul mot du vocabulaire philosophique. ⁸⁸

Il faudrait donc, si l'on en croit ces affirmations, souscrire au propos de Pierre de Boisdeffre : « Auguste Comte distinguait

⁸⁵ *Métaphysique et poésie, L'intuition de l'instant*, Paris, Gonthier, Bibl. Médiations, 1966, p. 104.

⁸⁶ *The Principles of Art*, Oxford, Oxford Paperbacks, 1965, p. 298.

⁸⁷ *Le mythe de Sisyphe*, pp. 134-135 et 136.

⁸⁸ *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1963, p. 49.

un âge théologique, un âge scientifique et un âge positif (sic !). De même faudrait-il distinguer dans le roman un âge poétique, un âge réaliste et un âge philosophique ».⁸⁹

Le roman, après une période d'évolution, serait donc parvenu à son âge philosophique. Et, dans le texte de Merleau-Ponty, le caractère métaphysique du roman et du théâtre n'est que prophétisé. Se pourrait-il donc que l'identification de la littérature à la philosophie soit liée à l'état actuel de l'une et de l'autre ? Selon Gabriel Marcel,

la philosophie existentielle telle que nous en venons à la concevoir aujourd'hui tend de plus en plus à se confondre avec une expérience qui non seulement s'élabore elle-même, mais explicite ses propres références, on serait tenté de dire ses adhérences, à une réalité de plus en plus appréhendée comme réseau de présences tutélaires ou maléfiques.⁹⁰

Or, quand l'usage philosophique de la langue naturelle décrit le vécu, il se rapproche de l'usage du poète et du romancier⁹¹. Rien d'étonnant, donc, à ce qu'après avoir fait l'inventaire des procédés qu'utilisent les existentialistes, Yvon Belaval se demande où s'arrête la métaphore et si, « par l'espèce de contrainte imaginative à laquelle il nous soumet, le langage phénoménologique — et, surtout, existentialiste, ne crée pas son objet ».⁹² Mikel Dufrenne va plus loin encore, puisqu'il déclare que « lorsque les philosophes ne peuvent plus être savants, parce que la science est aux mains des spécialistes, ils se font romanciers, dramaturges, ou poètes ».⁹³

Pierre de Boisdeffre nous aurait-il donc induits en erreur ? L'âge philosophique du roman ne serait-il pas un auguste conte, et n'est-ce pas plutôt d'un âge romanesque de la philosophie qu'il faudrait parler ? Telle est l'opinion de Jean-François Revel. Rappelant qu'on entend souvent dire que la philosophie est à la base de la littérature de notre temps,

⁸⁹ *Où va le roman ?* Paris, Del Duca, 1962, p. 44. Rappelons que c'est un âge théologique, un âge métaphysique et un âge positif, c'est-à-dire scientifique, que distingue Auguste Comte cf. par exemple : *Doscoures sur l'esprit positif*, Paris, Union générale d'éditions, Coll. 10/18, 1963, p. 32 et suivantes).

⁹⁰ *Homo Viator*, p. 286.

⁹¹ Gilles-Gaston Granger, *Remarques sur l'usage de la langue en philosophie*, *Langages*, n. 35, p.25.

⁹² *Les philosophes et leur langage*, p. 71.

⁹³ *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 400.

il rétorque que « c'est bien plutôt la littérature qui est à la base de la philosophie de notre temps », que « c'est la littérature moderne qui a été notre philosophie, et qui l'a été pour les philosophes eux-mêmes », et que « la philosophie ne *réfléchit* pas sur la littérature, elle en *imite* les modes, ce qui est tout différent ». ⁹⁴ Non moins sévère est l'opinion de William Gass ⁹⁵, lorsqu'il déclare :

So much of philosophy is fiction. Dreams, doubts, fears, ambitions, ecstasies . . . if philosophy were a stream, they would stock it like fishes. Although fiction, in the manner of its making, is pure philosophy, no novelist has created a more dashing hero than the handsome Absolute, or conceived more dramatic extrications—the soul's escape from the body, for instance, or the will's from cause (. . .)

Novelist and philosopher are both obsessed with language, and make themselves up out of concepts. Both, in a way, create worlds. Worlds? But the worlds of the novelist, I hear you say, do not exist. Indeed. As for that—they exist more often than the philosophers' (. . .)

(. . .) fiction is far more important to philosophy than the other way round. However, the novelist can learn more from the philosopher, who has been lying longer (. . .)

The use of philosophical ideas in the construction of fictional works—in a very self-conscious and critical way, I mean—has been hastened by the growing conviction that not only do these ideas often represent conceptual systems of considerable complexity, they have the further advantage of being almost wholly irrelevant as accounts of the real world. They are, that is, to a great degree *fictional* already, and ripe for fun and games.

Gass est plus radical que Revel, dans la mesure où ses propos concernent l'ensemble de la philosophie plutôt que la seule philosophie contemporaine. Mais les textes de Gass portent sur le contenu de la philosophie, tandis que celui de Revel concerne son mode d'expression. « L'expression philosophique assume les mêmes ambiguïtés que l'expression littéraire », disait Merleau-Ponty. Et Marias, on s'en souvient, parlait d'une crise contemporaine des genres littéraires dans la communication philosophique. Mais Marias soutient également que la philosophie n'est pas un contenu qu'on peut verser indifféremment dans un contenant ou dans un autre : elle fait corps avec son mode d'expression ⁹⁶. Dès lors, si le mode d'expression devient littéraire, n'est-il pas inévitable que

⁹⁴ *Pourquoi des philosophes ?* Paris, Pauvert, 1965, pp. 178 à 180.

⁹⁵ *Philosophy and the Form of Fiction*, in *Fiction and the Figures of Life*, New York, Alfred A. Knopf, 1970, pp. 3-4-5-24.

⁹⁶ *Les genres littéraires en philosophie*, p. 495.

le contenu le devienne aussi ? Mais si, comme le prétend Gass « so much of philosophy is fiction », ses modes d'expression ne devraient-ils pas avoir été, partout et toujours, littéraires ? La littérature n'a-t-elle pas toujours déjà entamé le discours philosophique ? Et la philosophie, de son côté, n'a-t-elle pas toujours déjà hanté le discours littéraire ? Merleau-Ponty, après avoir déclaré que l'expression philosophique assume les mêmes ambiguïtés que l'expression littéraire, précise la condition de cette commune ambiguïté, à savoir que le monde soit fait de telle sorte qu'il ne puisse être exprimé que dans des « histoires » et comme montré du doigt. Mais si, comme nous l'avons établi au point de départ, la littérature se définit par la création de structures verbales autonomes, il en résulte qu'elle ne peut montrer le monde du doigt : quand on lui attribue une valeur philosophique, c'est en détournant ses éléments de leur fonction première, en les transposant dans un autre type de discours. Corrélativement, pour qu'une philosophie devienne littérature, il faudrait, même si elle conte des histoires, qu'elle cessât d'être un index du monde, qu'elle se contentât de se désigner elle-même. Alors, mais alors seulement, on pourrait dire : Pourquoi est-ce que les ouvrages des Contemporains ont un si grand intérêt ? C'est qu'ils ont tous fréquenté les écoles des littérateurs.

4. Conclusion

Peut-être n'est-ce pas par pur hasard que notre présentation des principales formes de l'intérêt des philosophes pour la littérature se termine sur une note ambiguë, où la spécificité des discours philosophique et littéraire est remise en question. Peut-être n'est-ce pas non plus par hasard que les philosophes se sont toujours intéressés, et d'autant de façons, à la littérature. Intérêt : fascination. Dans quelle mesure l'objet de cette fascination reste-t-il étranger à ce qu'il fascine ? Contentons-nous d'être parvenus à cette question.

Notre but, en effet, n'était que de présenter l'éventail des diverses formes que prend l'intérêt des philosophes pour la littérature. La multiplicité de ces formes nous a contraint à une présentation schématique : puissent les textes qui suivent fournir un aperçu plus détaillé des multiples facettes de quelques-unes de ces fascinations !