

# Histoire des idées et comparatisme

CAMILLE DUMOULIÉ  
UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

Toute l'histoire de la philosophie, de Platon à Kant et Hegel, a consisté à pousser de plus en plus loin la distinction entre mythos et logos, à détacher le concept de son ancrage dans des discours fictifs ou poétiques. Détacher, puisque les Présocratiques, lesquels, justement, n'étaient pas encore des *philosophes*, ou les Sophistes, sont les représentants d'une sagesse qui s'exprimait à travers un discours où le philosophique et le poétique ne se distinguaient pas. Qu'il y ait là un effort, et même que dans cet effort puisse se résumer l'histoire de la philosophie et, parallèlement, celle des genres littéraires, montre que la distinction ne va pas de soi, et laisse présager qu'il n'y ait pas de discours philosophique qui ne soit contaminé par le littéraire et les effets d'écriture, pas de texte littéraire qui ne mette en jeu une philosophie ou une idéologie.

Si, du moins, l'on prend acte de cette division, de l'hétérogénéité des discours, on comprend que les rapports entre la philosophie et la littérature relèvent de la littérature générale et comparée, et ce, d'abord à un double titre: celui de l'histoire des idées, puis celui de l'étude strictement comparatiste.

Que l'étude de ces rapports appartienne à l'histoire des idées est une évidence, mais pourquoi ne pas la rappeler? La littérature générale ne peut faire à moins que de prendre en compte le mouvement des idées, et les grands mouvements littéraires ne peuvent se comprendre hors du débat

philosophique de l'époque. Assez récemment, Didier Souiller, dans son ouvrage sur *La littérature baroque en Europe* (1988) ou dans celui qu'il a consacré à Calderón (1992), a particulièrement insisté sur les enjeux philosophiques qui sous-tendent les oeuvres et montré comment, après Frutos (1981), Calderón, *dont la problématique est philosophique, mais la méthode syncrétique*, utilise telle pensée en fonction de l'efficacité dramatique, faisant de tel ou tel philosophe, Aristote, Platon ou Thomas d'Aquin, quasiment un protagoniste du drame. D'autres ouvrages, qui, en France, sont des classiques du genre, peuvent être évoqués, comme *L'âme romantique et le rêve* (1947), d'Albert Béguin, ou *Le romantisme dans la littérature européenne* (1948), de Paul Van Thieghem, lesquels montrent combien l'illumination ou la philosophie de la nature sont essentiels pour la compréhension des textes romantiques. Mais il s'agit d'une évidence et je n'insisterai pas.

Dans une perspective plus strictement comparatiste, les rapports littérature/philosophie s'inscrivent dans le cadre des études de réception, et dans celui de la stricte comparaison, permettant de dégager l'influence de tel philosophe sur tel écrivain, ou l'inverse. Réception: citons, par exemple, l'ouvrage de Geneviève Bianquis, *Nietzsche en France* (1929), ou deux études sur la réception de Schopenhauer: *Schopenhauer et la création littéraire en Europe* (1989) et, de René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France: un mythe naturaliste* (1979). Quant aux études de stricte comparaison ou d'influence, j'indiquerai simplement deux ouvrages: *Nietzsche et Valéry* (1962) d'Edouard Gaède, et *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté* (Dumoulié, 1992). Entre ces deux ouvrages, la méthode et l'objet sont différents, car, dans le second cas, il ne s'agit pas d'une étude d'influence à proprement parler, mais d'analyser les points de convergence entre deux oeuvres qui appartiennent justement à cette époque où la distinction entre le philosophique et le littéraire devient de plus en plus problématique, deux auteurs pour lesquels une même question, celle de la cruauté, met en jeu aussi bien la structure de l'existence, la dynamique de la pensée, que l'oeuvre elle-même, dans laquelle les enjeux poétiques et conceptuels ne peuvent être séparés et sont constamment soumis au travail d'une cruauté qui informe et anime la pensée.

On pourrait croire que ce genre d'études, aussi bien de réception que d'influence dût occuper une place importante dans les recherches comparatistes. Or, il n'en est rien, et le champ est donc largement ouvert. En effet, la consultation du fichier des thèses de littérature comparée en France dans les vingt dernières années ne fait apparaître que très peu d'études de ce type. Elles concernent essentiellement la période contemporaine, ainsi telle

comparaison entre Camus et Dostoïevski, ou bien l'époque des Lumières ou le romantisme. Deux études comme une comparaison entre Montaigne et Machiavel ou la postérité du Phédon dans la littérature française restent choses rares. Que des comparaisons de cette sorte semblent plus pertinentes à l'époque moderne ne relève pas du hasard. Cela tient certainement à l'émergence du concept moderne de littérature et à ce qu'il engage dans les rapports du littéraire et du philosophique, ouvrant sur une problématique tout à fait différente de la simple histoire des idées. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

### TROIS FONCTIONS DU PHILOSOPHIQUE DANS LE TEXTE LITTÉRAIRE

De manière plus générale, les rapports du philosophique et du littéraire posent des questions de méthodologie et de lecture comparatiste des textes. Considéré comme un discours étranger au sein du texte littéraire, l'élément philosophique constitue un fait comparatiste auquel on peut attribuer trois fonctions essentielles. Je reprendrai ici les analyses de Pierre Macherey, dans un ouvrage intitulé *A quoi pense la littérature?* (1990), dont il présente les divers chapitres comme autant d'*exercices de philosophie littéraire*. En premier lieu, le philosophique émerge dans le texte littéraire comme une référence culturelle, qu'il s'agisse d'un concept, d'une allusion, voire du nom d'un philosophe; éléments susceptibles d'être soumis à une certaine *flexibilité*, pour reprendre le terme proposé par Pierre Brunel. Je choisirai un exemple qui pourra sembler un peu bizarre: dans le *Dom Juan* de Molière, Sganarelle présente son maître comme un *pourceau d'Epicure*. Voilà bien, apparemment, un usage populaire du nom d'un philosophe, qui semble n'engager en rien une véritable question philosophique. Or, si l'on se souvient que Molière occupait ses loisirs à traduire le *De rerum natura* de Lucrèce, et que son *Dom Juan* contient bon nombre de discours philosophiques, même s'ils sont introduits sur un mode paradoxal ou ironique, on peut donner un sens plus profond à cette référence au philosophe antique, et se suggérer, par exemple, que, si Dom Juan (et Molière) était philosophe, il serait épicurien; non dans le sens populaire, mais conformément à la stricte doctrine.

Suivant le degré d'*irradiation* du philosophique dans le littéraire, il aura deux autres fonctions: l'une, d'être *véritable opérateur formel*, l'autre, par une sorte d'hégémonie de l'idée, de faire du texte *le support d'un message spéculatif*. Dans le premier cas, la thèse philosophique a une réelle

fonction poétique, aussi bien de caractérisation des personnages que de structuration du récit. Deux exemples: l'un proposé par Pierre Macherey. Il s'agit du *Dimanche de la vie* (1951) de Raymond Queneau. Le personnage, un petit commerçant anodin, désireux de visiter le champ de bataille d'Iéna, part en Allemagne d'où il ramène des souvenirs hégéliens, tout empreint d'un savoir acquis par la lecture du petit Larousse, il lui vient le don de prophétiser, entre autres la seconde guerre mondiale, et il termine sa vie sous le nom et l'habit de Madame Saphir, voyante. Il réussit d'autant mieux dans ce rôle qu'il prédit aux consultants leur passé dont il s'est préalablement informé. Dans cette histoire et à travers ce personnage, ce que décrit humoristiquement Queneau, n'est autre que le sage hégélien, tel que le présentait Kojève, dans ses cours des années 30 que suivirent de nombreux intellectuels et écrivains français. A la fois séduit par la lecture kojévienne de Hegel, Queneau montre, dans une sorte de parodie désenchantée, les limites de cette idée d'une fin de l'histoire dont l'individu ne peut vivre que le ressassement.

Un autre exemple: le roman de Biély, *Pétersbourg* (1906-1912). On y voit apparaître, à la faveur d'une conversation entre personnages, le nom de Nietzsche. Cela n'est, dans cette séquence, qu'une référence culturelle. Mais on découvre qu'elle représente un véritable point d'irradiation qui explique le nom du sénateur qui domine cette ville: Apollon Apollonovitch, par quoi Biély dénonce l'excès de l'état et de la culture apollinienne, suivant les thèses de la *Naissance de la tragédie*, mais aussi le nihilisme de la culture moderne décadente. Dans ce contexte, l'évocation de Dionysos, liée à la figure du Christ, prend toute sa signification nietzschéenne, et la bombe, dont tous les protagonistes, au long du récit, attendent l'explosion, désigne la réalité profonde du dionysiaque, comme point de jouissance et de mort vers quoi tendent les personnages fascinés, et dont l'évocation provoque l'éclatement des formes narratives elles-mêmes.

L'autre fonction du philosophique, lorsque l'irradiation est telle qu'il prend le pas sur le littéraire, trouve son meilleur exemple dans le roman à thèse. Mais je renverrai plutôt au *Voyage au bout de la nuit* de Céline, qui est sous-tendu par les lectures de Schopenhauer, Nietzsche et Freud. Le philosophique y a bien fonction de générateur poétique, produisant l'apparition de scènes et de personnages spécifiques, mais, vers la fin, pendant de nombreuses pages, le texte semble dérapier, et le romanesque céder le pas devant le discours du moraliste que se veut Céline. Il s'agit moins alors d'une interrelation des deux discours, aux effets créateurs quant au sens et

au style, que du surgissement de l'idéologique, comme discours stéréotypé où risque de s'annuler le double travail de la pensée et de l'écriture.

## PHILOSOPHIE ET THÉORIE LITTÉRAIRE

Le rapport philosophie/littérature doit encore s'entendre à un autre niveau, celui de l'élaboration des concepts critiques ou analytiques. En effet, le chercheur ne peut faire à moins d'être attentif aux implications philosophiques des notions qu'il utilise ou élabore. Et tout particulièrement en littérature comparée, discipline qui doit subsumer le divers, le singulier, l'incomparable -je veux dire le style, l'écriture d'auteurs de langues et de cultures différentes- sous des catégories communes, et qui, par la nature de son projet même suppose un degré de conceptualisation, voire une idéologie, au moins implicite, comme l'attestent la théorie de la réception ou de l'imagologie, pour ne prendre que deux exemples.

Les notions les plus propres à l'histoire littéraire, comme celle de genre, sont soumises à des déterminations philosophiques, depuis Platon et Aristote, et ne cessent d'être redevables à cet ancrage premier. Je voudrais, à ce sujet, prendre un exemple tout à fait caractéristique: la notion d' *horizon d'attente*, empruntée par Jauss à la phénoménologie de Husserl, pour être située au centre de sa théorie de la réception, qui implique une détermination nouvelle de l'idée de genre. A côté de la conception substantialiste ou simplement empirique du genre, la philosophie husserlienne a permis à Jauss d'élaborer une définition du genre prenant en compte le mode de production du sens. Je ne reviendrai pas sur cette théorie dont Yves Chevreton a parlé, ni sur le très important débat théorique qu'elle a suscité. Mais j'indiquerai juste une question critique posée par la référence husserlienne.

La théorie de la réception n'est-elle pas tributaire d'une théorie du sens, celle de Husserl, qui détermine l'expressivité en fonction d'un *vouloir dire* dont les effets d'intentionnalité supposent toujours la référence à la conscience et à une psychologie de l'intersubjectivité qui, en fin de compte, renvoie à une forme de doxa comme critère du sens. Jauss dit bien que *le sens se constitue par le jeu d'un dialogue, d'une dialectique intersubjective*.

Dans son analyse de la théorie de Husserl, Gilles Deleuze a montré qu'il pense la genèse du sens

à partir d'une faculté originaire de sens *commun* chargée de rendre compte de l'identité de l'objet quelconque, et même d'une faculté de *bon sens* chargée de rendre compte du processus d'identification de tous les objets sensibles à l'infini. On

le voit bien dans la théorie husserlienne de la *doxa*, où les différents modes de croyance sont engendrés en fonction d'une *Urdoxa*, laquelle agit comme une faculté de sens commun par rapport aux facultés spécifiées. (Deleuze, 1969: 119).

Finalement, la production du sens et, pourrait-on dire, pour ce qui nous concerne, la détermination de la notion de genre, trouve son origine, je cite à nouveau Deleuze,

dans la position d'un sujet transcendantal qui garde la forme de la personne, de la conscience personnelle et de l'identité subjective, et qui se contente de décalquer le transcendantal sur les caractères de l'empirique.

La notion d'horizon d'attente, telle que l'utilise la théorie de la réception ne suppose-t-elle pas, comme le dit Deleuze, d'adopter le point de vue de la *doxa* et d'élever des critères empiriques au niveau d'une détermination transcendantale; et l'on connaît les dérives sociologiques de certaines études de réception, ou psychosociologiques de certaines études d'imagologie. Une autre conséquence de cette référence implicite à la *doxa* est, paradoxalement, puisque Jauss s'oppose à la détermination platonicienne du genre, de retrouver la théorie esthétique-politique de Platon qui, dans la *République* (X: 602a) assigne au citoyen, au consommateur, d'être le gardien de la norme artistique.

Ainsi, prenant un genre comme celui de la nouvelle, on peut dégager un certain nombre de critères empiriques: longueur, ton ironique du récit, réalisme, chute, etc. Mais ces éléments, pour être conformes à l'idée de la nouvelle classique, disparaissent souvent dans la nouvelle moderne qui répugne à ces effets, comme si le télos de la nouvelle n'était pas entièrement déterminé par l'horizon d'attente des lecteurs. Evoquant certaines objections qui ont pu lui être faites, Jauss, dans *Pour une esthétique de la réception* (1978: 246), écrit:

je voudrais proposer que l'on distingue désormais l'horizon d'attente littéraire impliqué par l'oeuvre nouvelle et l'horizon d'attente social: la disposition d'esprit ou le code esthétique des lecteurs qui conditionnent la réception.

Qu'entend Jauss par *horizon d'attente de l'oeuvre nouvelle*? Peut-être la nécessité de maintenir, conformément à ce que répète Husserl, une détermination transcendantale de l'horizon d'attente, distincte des données empiriques, psychologiques et socioculturelles -et qui soit donc liée au mode de production du sens mis en jeu par un certain type de récit. Or, c'est bien ce que semble avoir tenté Gilles Deleuze lorsque, dans *Logique du sens* et

*Mille plateaux* (1980), il propose une définition de la nouvelle comme genre de l'événement, déterminé par la question: *Qu'est-ce qui s'est passé?, Qu'est-ce qui vient de se passer?*, faisant de la nouvelle *la forme du secret*. Je ne peux ici qu'être allusif, et renvoyer aux pages de Deleuze qui dégage certains critères structuraux et économiques, régissant aussi bien la forme que le contenu des nouvelles, selon un après coup de la signification, suivant une ligne de fêlure constitutive de la narration, impliquant un système de résonances entre des points singuliers, ou *touches* qui font communiquer des séries hétérogènes, ce qui maintient toujours ouverte la question du sens, de son caractère énigmatique, enfin, suppose l'univocité de la voix narrative. Et peut-être, c'est une hypothèse que j'ai essayé de développer dans un article de la NRF (1993), portant le titre *La nouvelle, genre de l'événement*, à partir de ces critères, peut-on subsumer sous le genre *nouvelle* des textes qui obéissent à des critères empiriques différents (différence au nom de quoi Etienne niait l'existence d'un genre de la nouvelle) comme ceux de Boccace, de Tchekhov, de Beckett, et même le haïku.

## L'ABSOLU LITTÉRAIRE

Cette approche est la plus traditionnelle, classique. Elle suppose une prévalance du concept capable de déterminer rationnellement un champ ou une pratique.

D'Aristote à Hegel, la philosophie se donnait comme un métadiscours, à la fois descriptif et légiférant, incluant la littérature dans ses catégories conceptuelles et la limitant à une région esthétique. Mais tout comme, avec Hegel, un moment de l'histoire de la philosophie s'achève, les rapports de la littérature et de la philosophie changent au point que, par une sorte de renversement, la philosophie va trouver sa ressource dans la littérature, en même temps que les limites entre ces deux ordres du discours s'effacent, et qu'ils en viennent à se contaminer. *L'Athenaeum*, la revue des premiers romantiques allemands, marque le moment historique de cette transformation. Et bien que les auteurs de *Qu'est-ce que la littérature comparée?* (1983) écrivent:

Assez rares sont les philosophes, comme Bergson, Bachelard ou Sartre qui usent fréquemment de documents littéraires, [...] en revanche, nul comparatiste ne saurait se passer des philosophes pour l'intelligence des innombrables textes (p. 86).

on constate que, jamais comme à l'époque contemporaine, la philosophie n'a autant interrogé la littérature ni emprunté aux textes littéraires ses propres concepts. Les oeuvres de Gilles Deleuze et Jacques Derrida sont, de ce point de vue, les plus significatives.

L'époque moderne est bien celle pour qui les rapports entre littérature et philosophie représentent une question spécifique, voire historique. Pour tout dire, il s'agit de la question même de la littérature telle qu'elle fut ouverte par les romantiques d'Iéna. Par une sorte de renversement, au moment où la séparation littérature/philosophie est affirmée le plus fortement par les philosophes, et même où les philosophes annoncent la fin de l'art, débute l'époque de la littérature comme ressource de la philosophie et du discours philosophique.

Le moment de la plus grande séparation est atteint avec Kant et Hegel. Le premier, dans le par. 44 de la *Critique de la faculté de juger* note qu'*une science qui devrait être belle, comme telle est un non-sens*. De même qu'il a poussé à son comble l'opposition entre l'impératif moral et le bonheur ou le plaisir, il sépare radicalement le vrai du beau, cela au profit du vrai et du discours philosophique comme pouvant aller au-delà de l'art. Dans le par. 47, il évoque les limites imparties au génie qui font que *l'art s'arrête quelque part* et parle d'une *limite qu'il a d'ailleurs vraisemblablement déjà atteinte depuis longtemps, et qui ne peut plus être reculée*. Cette même idée est reprise par Hegel, pour qui, suivant cette formule de l'*Esthétique*, *l'art porte en lui-même sa limitation*, et selon qui la philosophie constitue un dépassement de l'art et de la religion. Paradoxalement, l'annonce de la fin de l'art correspond à la fin de l'histoire de la philosophie et à la promotion de l'idée de littérature comme absolu, permettant une sorte de relèvement du philosophique.

Dans un essai de définition du terme *littérature*, Robert Escarpit note qu'il apparaît, dans son sens moderne, en Allemagne, vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (cf. la revue de Lessing parue en 1759 sous le titre *Briefe die neueste Literatur betreffend*) et prend toute sa signification à la fin de cette période.

*La littérature* cesse [alors] d'être une qualité, une condition [l'appartenance à une élite, une aristocratie intellectuelle], pour devenir le résultat d'une activité et, plus tard, un objet d'étude.[...] On n'a plus de la littérature, on en fait. (Escarpit, 1962: 82).

Ce sens moderne s'accompagne d'une valorisation de la prose au détriment de la poésie:

Jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, on parle effectivement de *poésie* et rarement de *littérature* quand il s'agit de l'aspect esthétique des oeuvres écrites: Diderot disserte sur la *poésie dramatique*, non sur le théâtre, Samuel Johnson raconte des *vies de poètes*, non d'écrivains. Forme noble de l'expression littéraire, la poésie, fidèle à son étymologie, est la création par excellence. Ce qui n'est pas écrit en vers est considéré comme vulgaire et donc incapable de la dignité artistique (p. 85).

Enfin, dernière caractéristique de la littérature dans son acception moderne:

La littérature [au contraire de la poésie qui se veut art avant tout], prisonnière de sa vocation savante, tente constamment l'impossible synthèse entre les exigences des sens et celles de l'esprit. Derrière toute signification esthétique, l'acte de création littéraire traîne une énorme signification intellectuelle qui tend à l'alourdir, à le systématiser (p. 87).

De ces définitions nous pouvons dégager trois critères essentiels à la littérature: elle est production, elle valorise le prosaïque, elle se présente comme le genre absolu qui unit l'idée et la création esthétique. Or, ce sont bien les trois critères qui caractérisent l'idée de littérature telle qu'elle fut élaborée par les collaborateurs de l'*Athenaeum*. Un fragment de Friedrich Schlegel résume cette idée qui préside à la promotion du terme *littérature*:

L'histoire tout entière de la poésie moderne est un commentaire suivi du bref texte philosophique; tout art doit devenir science, et toute science devenir art, poésie et philosophie doivent être réunies. (Schlegel, 1978: 95).

Pour résumer, la littérature est production, car elle répond à la crise du sujet ouverte par la critique kantienne du *cogito* cartésien et la réduction du sujet à une pure forme d'où est évacué tout substantialisme. Ce sera donc à travers l'oeuvre, comme effet d'une *poiesis*, que le sujet se présentera à lui-même dans l'acte de production, qui est aussi autoproduction de soi et présentation de l'Idée, certes infinie, mais saisissable dans les déterminations singulières de l'oeuvre. La création littéraire est l'expression du sujet dans son identité vivante -et lui pose donc sans cesse la question de son être, de son rapport au réel.

De cette époque romantique, la modernité a hérité deux traits qui lui sont essentiels: l'obstination fragmentaire et l'obsession de l'oeuvre, du Livre; ou encore, le sentiment du caractère absolu de la littérature et celui du fatal *désœuvrement* auquel se confronte le projet de l'absolu littéraire, pour reprendre un motif longuement développé par Maurice Blanchot. Ainsi, J.-L. Nancy et Ph. Lacoue-Labarthe écrivent:

L'obstination fragmentaire représente un pas franchi en direction du Sujet, littérature et philosophie ne cessent malgré tout de faire *ystème*. (1978: 184).

Genre absolu, la littérature, comme notion, est toujours en excès par rapport à elle-même, à sa propre fin; comme expérience, elle est épreuve de l'excès du sujet par rapport à lui-même, à savoir de son absence et de son extravagance. C'est à un tel manque, lié à l'infini littéraire, comme à la nécessité de l'autoréflexion du sujet et de l'oeuvre même, que répond ce genre nouveau, essentiel à la littérature et, dans l'esprit des romantiques, la parachevant, qu'est la critique.

La conception romantique de la littérature

détermine l'âge où nous sommes comme l'âge *critique* par excellence -c'est-à-dire l'âge dans lequel la littérature se voue à la recherche exclusive de sa propre identité entraînant même avec elle tout ou partie de la philosophie et de quelques sciences humaines, et dégageant l'espace de ce que nous appelons aujourd'hui, d'un mot que les Romantiques affectionnaient tout particulièrement, la *théorie* (*Ibid.*: 27).

On comprend donc pourquoi lire Mallarmé avec Hegel, Nietzsche avec Artaud, Char avec Heidegger, engage une perspective et une problématique nouvelles par rapport à l'histoire des idées ou à la question de l'influence. Tout se passe comme si, entre littérature et philosophie, discours qui ne sont pas réductibles, malgré le vœu des romantiques, un espace neutre demeurerait ouvert, où tenterait de s'écrire en permanence un texte commun, collectif, qui, pour être toujours différé, n'en est pas moins ressenti comme le lieu d'une commune ressource. En témoignent les oeuvres modernes les plus caractéristiques. Ainsi celle de Joyce, sorte de somme philosophique autant que littéraire; ainsi celle de Bataille, mais aussi les textes critiques d'auteurs comme Roland Barthes ou Maurice Blanchot, qui tendent à devenir eux-mêmes littérature.

## LA QUESTION DE LA FIN

Sorte de *relève* de la philosophie, au moment où son histoire s'achève, la littérature moderne semble avoir hérité cette question de la fin comme sa question la plus propre: fin de l'histoire, fin de l'art, fin du sujet, fin des genres, voilà ce qu'elle ne cesse de rejouer. La question de la fin doit s'entendre en deux sens au moins: celui de l'achèvement, et c'est un problème historique, celui de sa finalité, et c'est un problème éthique; mais les

deux sont intimement liés, et trouvent leur unité, entre autres, dans les enjeux poétiques et esthétiques.

Parce que la philosophie a trouvé dans le langage, voire, comme Jacques Derrida, dans l'écriture, le secret de la question de l'Être et du sujet, on comprend que l'expérience d'écrire soit au cœur de tout ce que la philosophie a pensé en termes d'origine, de fin, de rapport au réel. Aussi est-ce vers un écrivain, Raymond Roussel, que se tourne Michel Foucault pour rendre sensible et concevable le fond sur lequel le langage est possible, et il écrit:

Ce langage d'en dessous..., le langage caché dans la révélation révèle seulement qu'au-delà il n'y a plus de langage, et que ce qui parle silencieusement en elle c'est déjà le silence: la mort tapie dans ce langage dernier. (1963: 87).

Ce point de non-sens originaire, cet innommable du *sujet de la conversation*, pour reprendre la formule de Beckett, que le philosophe recouvre de concepts, la littérature en serait la manifestation et n'aurait d'autre fin que de la révéler, et donc de révéler au philosophe le non-sens sur lequel se fonde toute volonté de vérité. A côté de la philosophie des philosophes, il y aurait une philosophie littéraire, sans philosophes, qui traverse l'ensemble des textes littéraires, indépendamment des auteurs ou des systèmes, qui n'aurait qu'un rapport ironique à la vérité, et qui révélerait un impensé de la philosophie.

En dernière instance [écrit Pierre Macherey dans l'ouvrage déjà cité], tous les textes littéraires auraient pour objet, et là serait véritablement leur *philosophie*, la non-adhésion du langage à soi, l'écart qui sépare toujours ce qu'on dit de ce qu'on en dit et de ce qu'on en pense: ils font apparaître ce vide, cette lacune fondamentale sur laquelle se construit toute spéculation, qui conduit à en relativiser les manifestations particulières (p. 199).

Et il résume ainsi ce qu'il appelle la philosophie de la littérature ou, du moins, les trois étapes de cette histoire de la philosophie littéraire qui s'ouvre à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle:

en suivant les chemins de l'histoire, on parvient au fond des choses, jusqu'au point où tout doit disparaître (p. 194).

La question de la fin, selon lui, nous conduirait donc moins vers la manifestation d'un sens que vers une révélation réellement apocalyptique, et la littérature serait la relance perpétuellement temporisée de cette révéla-

tion dernière. Mais comment l'entendre? D'un point de vue à la fois historique et éthique, est-ce une injonction nihiliste et pessimiste à finir, est-ce complaisance prise à un ressassement interminable de la fin, ou bien encore une manière d'exorciser nos démons ou nos peurs? Dans *Temps et récit* (1984, t. 2: 47), Paul Ricoeur, après Frank Kermode, montre que le paradigme apocalyptique est déterminant pour la configuration de l'oeuvre littéraire et qu'à partir de cette *congruence entre monde et livre* que représente la Bible,

chaque intrigue littéraire est une sorte de miniature de la grande intrigue qui joint l'Apocalypse à la Genèse.

Mais l'époque moderne et, déjà, le drame élisabéthain, correspondent à un moment où, d'imminente, l'Apocalypse est devenue immanente, sous forme d'une crise caractérisée par l'impossibilité de finir. Cette fin impossible de la littérature, qui pourtant ne cesse de répéter son achèvement, est au coeur de la pensée de Blanchot, comme de l'oeuvre de Kafka ou celle de Beckett. Si j'évoque ces deux auteurs, c'est qu'ils me semblent indiquer la juste tonalité avec laquelle entendre la formule de Macherey, reprise à la pratique commerciale de la liquidation des soldes: *tout doit disparaître*, et entendre aussi cette analyse de Ricoeur:

Notons d'abord le remarquable pouvoir, longtemps attesté par l'apocalyptique, de survivre à tout démenti par l'événement: l'Apocalypse, à cet égard, offre le modèle d'une prédiction sans cesse infirmée et pourtant jamais discréditée, et donc d'une fin elle-même sans cesse ajournée (1983-84: 47).

Cette tonalité, ce registre, où il convient de se situer pour saisir la réponse que la littérature apporte à cette question de la fin, c'est, pour reprendre le mot de Bakhtine, celui du carnivalesque. L'humour en réponse à la volonté de vérité, le dialogisme en face du logocentrisme, le carnaval en guise d'Apocalypse, voilà qui me paraît essentiel à la philosophie de la littérature et engager, avec une esthétique, une forme d'éthique.

Le problème de la fin et la question éthique ne peuvent, en littérature, être exclusifs des questions de forme ou de genre du discours. C'est ici que je reprends un point laissé plus haut en suspens: cette idée que la littérature, dans son sens moderne, est liée à une prosaïsation du monde, à un devenir prose du langage. C'est bien une question que je pose, et je ne saurais y apporter une réponse. Mais il est remarquable que, dans sa manière de trouver sa ressource dans la littérature, la philosophie cherche,

pour elle-même, pour ses enjeux théoriques et idéologiques, un critère à travers la grande distinction du littéraire en prosaïque et poétique. Pour résumer cet enjeu par deux noms, c'est celui qui oppose un philosophe comme Heidegger, qui valorise, presque à la manière antique, le poète et le discours poétique, comme étant *en avant*, et nous ouvrant la voie de la pensée et de l'expérience, et un autre philosophe, Walter Benjamin, qui, dans son étude du *Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* (1986: 150), tire cette conclusion de la double valorisation du roman et de la critique par les romantiques:

L'idée de la poésie est la prose.

Peut-être la destinée commune de la philosophie et de la littérature moderne est-elle d'avoir rendu le monde prosaïque? J'en resterai à cette question dont les implications, voire les paradoxes, sont multiples.

Mais pour finir, je voudrais faire état d'une expérience d'enseignement que nous menons à l'Université de Strasbourg. Il s'agit d'un séminaire intitulé *Littérature et philosophie mêlées*, selon le titre d'un ouvrage de Victor Hugo, qui est ouvert aux étudiants de maîtrise et de DEA, aux littéraires et aux philosophes, et auquel participent des enseignants de Lettres et de philosophie, comme Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe. L'intitulé choisi signifie une volonté de dépasser les clivages conceptuels et catégoriques, mais le but est aussi de montrer aux étudiants comment, sur un même objet, solliciter des notions ou adopter des perspectives inaccoutumées. Le thème de cette année, *Écriture et mensonge*, nous a conduit, afin de conserver une unité dans la diversité, à traiter de l'écriture autobiographique, des *Confessions* de Saint Augustin à *Ecce Homo* de Nietzsche, en passant par Montaigne et Rousseau. Ce contact avec des textes nouveaux et ce dialogue avec des enseignants et des étudiants de philosophie sont apparus très bénéfiques pour les étudiants de Lettres. Il ressort aussi que, dans ce dialogue interdisciplinaire, les comparatistes occupent une place centrale.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

\* BAKHTINE, M. (1970: *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Gallimard.

- \* BAKHTINE, M. (1975): *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- \* BÉGUIN, A. (1947): *L'âme romantique et le rêve*. Paris.
- \* BENJAMIN, W. (1986): *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Paris: Flammarion.
- \* BIANQUIS, G. (1929): *Nietzsche en France*. Paris: Alcan.
- \* BLANCHOT, M. (1955): *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- \* BLANCHOT, M. (1969): *L'entretien infini*. Paris: Gallimard.
- \* BRUNEL, P., PICHOS CI., ROUSSEAU A.M. (1983): *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Paris: Armand Colin.
- \* BRUNEL, P., CHEVREL, Y. (éd.) (1989): *Précis de littérature comparée*. Paris: PUF.
- \* COLIN, R.P. (1979): *Schopenhauer en France*. PUL.
- \* DELEUZE, G. (1964): *Proust et les signes*. Paris: PUF.
- \* DELEUZE, G. (1969): *Logique du sens*. Paris: Minuit.
- \* DELEUZE, G. (1975): *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.
- \* DELEUZE, G. (1980): *Mille plateaux*. Paris: Minuit.
- \* DERRIDA, J. (1967): *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- \* DERRIDA, J. (1967): *De la grammatologie*. Paris: Minuit.
- \* DUMOULIÉ, C. (1992): *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*. Paris: PUF.

- \* DUMOULIÉ, C. (1993): "La Nouvelle: genre de l'événement", *NRF*. Paris: Gallimard.
- \* ESCARPIT, R. (1962): "La définition du terme littérature", *Actes du III<sup>e</sup> Congrès de l'AILC (Utrecht, 1961)*. Mouton.
- \* FOUCAULT, M. (1966): *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- \* GAËDE, E. (1962): *Nietzsche et Valéry*. Paris: Gallimard.
- \* HEIDEGGER, M. (1971): *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris: Gallimard.
- \* HEIDEGGER, M. (1973): *Approche de Hölderlin*. Paris: Gallimard.
- \* HENRY, A. (éd.) (1989): *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- \* JAUSS, H.R. (1978): *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- \* KERMODE, F. (1966): *The sens of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. Oxford Univ. Press.
- \* MACHEREY, P. (1990): *A quoi pense la littérature?* Paris: PUF.
- \* NANCY, J.L., LACOUÉ-LABARTHE, Ph. (1978): *L'absolu littéraire*. Paris: Seuil.
- \* RICOEUR, P. (1983-84): *Temps et récit*. Paris: Seuil.
- \* SOUILLER, D. (1988): *La littérature baroque en Europe*. Paris: PUF.
- \* SOUILLER, D. (1992): *Calderón et le grand théâtre du monde*. Paris: PUF.
- \* VAN THIEGEM, P. (1948/1969): *Le romantisme dans la littérature européenne*. Paris: Albin Michel.