

DUMOULIÉ, Camille  
Université de Paris X-Nanterre

## Littérature comparée, philosophie et psychanalyse

### ARTICLE

Malgré la généralité du titre, cet article se veut moins exhaustif que suggestif, et il s'attachera surtout aux rapports qu'entretient la littérature, et plus particulièrement la littérature comparée, avec la philosophie. La littérature comparée, en effet, comme discipline, s'est développée à partir de cette période de crise de la pensée qui a correspondu à la promotion de l'idée de Littérature. De ce fait, sa théorie s'élabore à la croisée du discours "philosophique" et du discours "littéraire", de même que, dans sa pratique, le questionnement éthique ne cesse de croiser la réflexion esthétique. C'est pourquoi l'étude des rapports entre littérature et philosophie constitue un champ d'investigation proprement comparatiste encore largement ouvert et qui donne lieu, depuis quelques années, à des publications toujours plus nombreuses <sup>[1]</sup>.

### Histoire des idées et comparatisme

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 le 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. Ainsi, Didier Souiller, dans son ouvrage sur *La Littérature baroque en Europe* <sup>[2]</sup>, ou dans celui qu'il a consacré à Calderón <sup>[3]</sup>, a particulièrement insisté sur les questions philosophiques et montré comment 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. On peut aussi rappeler des ouvrages qui sont des classiques du genre, comme *L'Âme romantique et le rêve*, d'Albert Béguin ou *Le Romantisme dans la littérature européenne* de Paul Van Tieghem, lesquels montrent combien l'illuminisme ou la philosophie de la Nature sont essentiels pour la compréhension des textes romantiques.

Suivant une perspective plus spécifiquement 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. L'influence de Nietzsche sur la pensée française*<sup>[4]</sup>, auquel ont fait suite le livre de L. Pinto, *Les Neveux de Zarathoustra. La réception de Nietzsche en France*<sup>[5]</sup>, et l'étude de Jacques Le Rider, *Nietzsche en France. De la fin du XIXe siècle au temps présent*<sup>[6]</sup>; ou encore deux études sur la réception de Schopenhauer : *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*<sup>[7]</sup>, et, de René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France : un mythe naturaliste*<sup>[8]</sup>. Quant aux études de stricte comparaison ou d'influence, on peut mentionner quatre ouvrages qui concernent le même philosophe : *Nietzsche et Valéry* d'Edouard Gaède<sup>[9]</sup>, *Jean Cocteau et Nietzsche ou la philosophie du matin*, de M. Mezunier<sup>[10]</sup>, *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*<sup>[11]</sup>, et *Nietzsche et Bataille. La parodie à l'infini*, de François Warin<sup>[12]</sup>. Que le penseur allemand soit devenu un sujet privilégié des études comparatistes se comprend, certes, par l'influence qu'il eut sur de nombreux écrivains, mais aussi parce que son nom est attaché à une crise du discours philosophique et que son œuvre témoigne d'une volonté de briser les barrières qui séparent le conceptuel du poétique et du mythique.

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 et 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, ainsi que la montré Pierre Macherey, dans son ouvrage intitulé *A quoi pense la littérature?*<sup>[13]</sup>, 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 susceptible d'être soumis à une certaine "flexibilité" pour reprendre le terme proposé par Pierre Brunel. Ainsi, par exemple, 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 passait 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 suggérer 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 texte, 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. Voici deux exemples. Le premier est repris à 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. Bien que 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 <sup>[14]</sup>.

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 expliquant 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 les protagonistes, au long du récit, redoutent l'explosion, désigne la réalité profonde du dionysiaque, comme point de jouissance et de mort vers quoi tendent les personnages fascinés, et qui provoque l'éclatement des formes narratives elles-mêmes.

Le philosophique comme "opérateur formel", ce peut être aussi un thème philosophique qui travaille le texte littéraire et détermine des motifs ou des problématiques, voire, met en jeu la pratique même de l'écriture. Ainsi, tout roman moderne de la ville ne peut éviter de mettre la représentation littéraire en perspective avec la question philosophique du statut de la représentation (politique, artistique, etc.), avec celle de la légitimité de la fiction et de l'art au sein de la cité, et avec d'autres encore qui trouvent leur origine dans les textes platoniciens. Le sentiment de culpabilité du narrateur (dans *Voyage au bout de la nuit* de Céline ou *L'Emploi du temps* de Butor), le motif victimaire du bouc émissaire (omniprésent), le danger de l'écriture pour la ville (dans *Pétersbourg* de Biély ou chez Butor), tout cela prend son sens à partir de ce thème de fond qu'est l'opprobre jeté par Platon sur les poètes qui, selon *La République*, n'ont pas droit de cité, ainsi que sur l'écriture, dans *Le Phèdre*.

La troisième 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 on peut aussi penser 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 déraiper et le romanesque céder le pas devant le discours du moraliste que se veut Céline. Il s'agit moins, alors, d'une interrelation productive 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 se doit d'être attentif aux implications philosophiques des notions qu'il utilise ou élabore. Et tout particulièrement en littérature comparée, discipline qui tente de subsumer le divers, le singulier, voire l'incomparable - 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 <sup>[15]</sup>. Un exemple tout à fait caractéristique est 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. À 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. Sans revenir sur le très important débat qu'a suscité la théorie de la réception, on relèvera simplement 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" <sup>[16]</sup>.

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 <sup>[17]</sup>.

Finalement, la production du sens et, pour ce qui nous concerne, la détermination de la notion de genre, trouvent leur origine 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 <sup>[18]</sup>.

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 transcendante? 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* (L. 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 écrit :

je voudrais proposer que l'on distingue désormais l'horizon d'attente littéraire impliqué par l'œuvre nouvelle et l'horizon d'attente *social* : la disposition d'esprit ou le code esthétique des lecteurs, qui conditionnent la réception. <sup>[19]</sup>

Qu'entend Jauss par "horizon d'attente de l'œuvre nouvelle"? Peut-être la nécessité de maintenir, conformément à ce que répète Husserl, une détermination réellement transcendante 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* <sup>[20]</sup>, 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". On ne peut, 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 résonance 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 et, enfin, suppose l'univocité de la voix narrative. A partir de ces critères, il devient possible de 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 Bocacce, de Thékchov, de Beckett, et même le Haïku <sup>[21]</sup>.

## L'absolu littéraire

Cette première approche est la plus traditionnelle, classique. Elle suppose une prévalence 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 des 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* 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 d'innombrables textes <sup>[22]</sup>,

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 œuvres 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. En fait, il s'agit de la question même de la littérature telle qu'elle fut ouverte par les romantiques d'Iéna. A la faveur d'une sorte de renversement, alors que la séparation littérature/philosophie est affirmée le plus fortement par les philosophes qui vont même jusqu'à annoncer 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 § 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 § 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 relève du philosophique.

Dans un essai de définition du terme "littérature", Robert Escarpit <sup>[23]</sup> note qu'il apparaît, dans son sens moderne, en Allemagne, vers la moitié du XVIIIe 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.

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 œuvres 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 <sup>[24]</sup>.

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 <sup>[25]</sup>.

De ces définitions, nous pouvons tirer 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 rédacteurs 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 de la philosophie; tout art doit devenir science, et toute science devenir art, poésie et philosophie doivent être réunies. <sup>[26]</sup>

Pour faire bref, 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'œuvre, comme effet d'une *poiesis*, que le sujet se présentera à lui-même dans l'acte de production qui aussi autoproduction de soi et présentation de l'idée, certes infinie, mais saisissable dans les déterminations singulières de l'œuvre. 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'œuvre, 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 de cette jointure énigmatique où, au lieu même de l'interminable autoconception du Sujet, littérature et philosophie ne cessent malgré tout de faire «système». <sup>[27]</sup>

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'œuvre 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» <sup>[28]</sup>.

On comprend pourquoi lire Mallarmé avec Hegel <sup>[29]</sup>, Nietzsche avec Valéry ou 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 œuvres 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.

A vrai dire, il faudrait revenir au siècle des Lumières, aux œuvres de Rousseau, de Voltaire et de Sade, dont l'écriture double annonce l'idée et la pratique de la "littérature". Mais il n'est pas évident que ces deux sources se confondent. On peut penser, au contraire, qu'en contrepoint à l'origine idéaliste et allemande de la littérature, dont Madame de Staël fut le porte-parole en France, existe une origine empiriste et française, elle-même déterminée par la théorie sensualiste du signe élaborée par Condillac. Comme l'a montré Anne Miehe-Léon, suivant cette conception, le langage emprisonne l'homme dans une clôture sémiotique. On ne peut donc imaginer retrouver quelque langage premier inscrit dans les choses. En revanche, on peut orienter la pratique des signes soit vers la singularité de l'expérience personnelle, sensible et corporelle, et c'est l'écriture littéraire; soit vers une activité universalisante et cognitive — et c'est l'écriture philosophique. Mais comme chaque



pratique bute contre une limite : l'incommunicable et l'inexprimable pour la première, l'abstraction vide pour la seconde, il faut passer successivement d'une écriture à l'autre, sans que l'une puisse pallier les insuffisances de l'autre et sans qu'il soit jamais possible de les assimiler <sup>[30]</sup> . Au contraire, l'idée des romantiques permet de franchir la barrière des signes, de faire que l'universel touche au réel. Ainsi a pu naître le rêve de la Littérature comme synthèse des deux formes d'écriture.

## La question de la fin

Sorte de "relève" de la philosophie, au moment où son histoire s'achève, la littérature moderne semble avoir hérité de cette question de la fin comme de 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 cherché 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. <sup>[31]</sup>

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 le 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, 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 <sup>[32]</sup> .

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 XVIIIe siècle : "en suivant les chemins de l'histoire, on parvient au fond des choses, jusqu'au point où tout doit disparaître" <sup>[33]</sup> .

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 révélation 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 et nos peurs? Dans *Temps et récit* <sup>[34]</sup>, Paul Ricœur, après Franck Kermode, montre que le paradigme apocalyptique est déterminant pour la configuration de l'œuvre 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 cœur de la pensée de Blanchot, comme des œuvres de Kafka ou de Beckett. Or, l'évocation de ces deux auteurs semble 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 Ricœur :

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.

Cette tonalité, ce registre, où il convient de se situer pour saisir la réponse que la littérature apporte à la question de la fin, c'est, selon 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 est essentiel à la philosophie de la littérature et engage, 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. Il convient, ici, de reprendre un point laissé en suspens et de revenir sur cette idée que la littérature, dans son sens moderne, est liée à une prosaïsation du monde, à un devenir prose du langage. Il est, en effet, remarquable que, dans sa manière de trouver une 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 le débat 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*, tire cette conclusion de la double valorisation du roman et de la critique par les romantiques : "L'idée de la poésie est la prose" <sup>[35]</sup>.

Peut-être la destinée commune de la philosophie et de la littérature modernes est-elle d'avoir rendu le monde prosaïque? Nous en resterons à cette question dont les implications, voire les paradoxes, sont multiples. Mais le paradoxe est au cœur même de l'idée de la littérature, pratique "absolue" vouée à un infini désœuvrement, fondée sur une sacralisation du

langage qui la destine à s'accomplir dans la splendeur d'une "parole muette" <sup>[36]</sup> .

## Littérature et psychanalyse

Les rapports de la littérature et de la psychanalyse ne constituent pas, en eux-mêmes, une question comparatiste <sup>[37]</sup> . Mais le recours aux notions ou schémas psychanalytiques sont particulièrement opératoires en littérature comparée.

Certes, le discours psychanalytique peut occuper dans le texte littéraire les mêmes fonctions que le discours philosophique. Cela est plus rare, on s'en doute. Voici, pour illustration, un exemple de la référence psychanalytique comme "opérateur formel" du texte littéraire : il s'agit d'un extrait de *Chêne et chien* de Raymond Queneau (1952) :

Je reconnais l'affreuse odeur  
de la haine qui terrifie  
je reconnais l'affreux soleil  
féminin qui se putréfie  
tête coupée, femme méchante,  
Méduse qui tire la langue,  
c'est donc toi qui m'aurais châtré?

Ici, bien sûr, le motif de la castration renvoie au texte que Freud rédigea en 1922 sur *La Tête de Méduse*. Et cet exemple témoigne, parmi tant d'autres, de ce que l'élucidation psychanalytique des mythes devient un élément productif de leur évolution littéraire. L'approche psychanalytique est d'ailleurs particulièrement éclairante dans le champ des études de mythocritique. Certes, il ne s'agit que d'une perspective de lecture, mais souvent nécessaire, dans la mesure où elle permet de dégager des configurations du désir, des structures et une logique inconscientes qui travaillent les récits et déterminent les thèmes ou la poétique du texte, mais aussi expliquent l'évolution des mythes littéraires.

Nous donnerons trois exemples de l'intérêt que présente l'approche psychanalytique pour la lecture comparatiste des textes. Et afin de montrer que cela concerne aussi bien la recherche que l'enseignement, nous prendrons en exemples trois programmes d'agrégation.

Le premier est l'étude du mythe de Don Juan. Au regard de la littérature critique (Giovanni Macchia, Jean Rousset, Micheline Sauvage, etc.), on ne peut qu'être frappé par le refus de la psychanalyse, plus ou moins agressif d'ailleurs, qu'affichent les

commentateurs. Après les analyses de Kierkegaard, au moins, si l'évidence ne sautait pas aux yeux, il faut une sacrée résistance pour ne pas voir dans l'histoire de Don Juan un mythe du désir, et pour croire devoir se priver des instruments théoriques capables de donner une intelligence de la force qui anime les structures et les formes. La conséquence ne se fait pas attendre : soit on dégage des structures figées sans mettre au jour la dynamique qui sous-tend le personnage et l'évolution même du mythe, soit on se contente d'une approche historique et descriptive. Au bout du compte, les traits majeurs du personnage : sa volonté de jouissance, son innocence dans le crime, le défi à la statue, etc., restent inexplicables, en eux-mêmes, comme dans les liens qui les unissent. En revanche, si l'on accorde quelque crédit aux psychanalystes qui ont montré que l'histoire de Don Juan met en jeu une structure dite perverse, elle-même fondée sur un déni ou un désaveu de la loi, on se donne les moyens de dégager une dynamique et une logique qui servent la lecture "littéraire" des textes. Ainsi, la rhétorique perverse dont use le séducteur, de Tirso à Lenau, par exemple, peut alors se comprendre et s'analyser rigoureusement. De même, la nécessité du défi sur quoi repose le désir pervers explique l'évolution du mythe et pourquoi, lorsque le Commandeur disparaît, le désir de Don Juan ne tient plus.

Le second exemple, toujours traité allusivement, sera fourni par l'ensemble de nouvelles réunies sous l'intitulé : "Les amours fantastiques". Todorov, Max Milner, Jean Bellemin-Noël, parmi tant d'autres, ont montré que, pour reprendre la formule de ce dernier, "le fantastique est structuré comme le fantasme". Cela met en cause le genre, la poétique et les motifs du fantastique. En suivant l'idée de Jean Bellemin-Noël, on peut apporter un éclairage spécifique sur les textes de Poe, Gautier ou Rodenbach, dans lesquels les scénarios œdipiens, les motifs du double, du corps morcelé ou du fétichisme sont obsédants.

Et si l'on comprend le fantasme au sens strict, à savoir comme organisé autour de ce que Lacan appelait l'objet *a*, qui tient lieu du véritable mais inexistant objet du désir et qui, donc, à peine apparu risque de révéler l'ombre de la mort derrière l'objet, on peut expliquer une bonne part de la logique morbide qui sous-tend les récits fantastiques et l'agressivité des personnages à l'égard des femmes aimées. La prévalence de l'objet dans le fantasme et dans le fantastique explique encore pourquoi, dans de nombreux récits, comme dans *Le Vase d'Or* de Hoffmann, le sujet s'évanouisse devant l'objet qui lui renvoie son image et auquel il s'identifie.

Une fois de plus, ces analyses conduisent à des considérations d'ordre poétique, aussi bien pour ce qui concerne la fameuse indécision propre au fantastique, que pour ce qui regarde le style. Elles permettent, par exemple, de dégager l'idée d'une sorte d'écriture "fétichiste" pratiquée, selon des modes différents, par Gautier et Rodenbach. Elles éclairent aussi les raisons pour lesquelles, lorsque l'objet se solidifie en fétiche, on quitte le fantastique pour le merveilleux (Gautier) ou l'histoire pathologique (Rodenbach).

Le dernier exemple sera fourni par les textes qui illustraient la question "Formes théâtrales du délire" et qui, tous, mettaient en scène des figures de pères furieux. Une telle question supposait de n'être pas totalement ignorant des diverses théories du délire ou de la paranoïa, ni d'une certaine histoire de la folie. De plus, il est certain que le recours aux notions de père symbolique, de père imaginaire et de père réel permettait de dégager, par delà les siècles et les cultures, une problématique centrale et une logique rigoureuse du délire paternel. On pouvait s'en passer. On s'en est d'ailleurs plutôt passé. Pourtant, analyser un peu plus, ajouter une perspective de lecture nouvelle, cela, contrairement à ce que beaucoup pensent, ne nuit pas.

La psychanalyse, c'est bien normal, suscite des résistances. Et l'on entend parfois dire que les "littéraires" ne sont pas formés pour utiliser judicieusement cette discipline. Remarque qui laisse supposer que nous maîtrisons la stylistique, la sémiotique, la génétique des textes ou que, lorsque nous faisons des études de réception, nous sachions vraiment quels enjeux philosophiques et épistémologiques sous-tendent la démarche et les notions utilisées, ou bien que, lorsque nous nous livrons à des études d'imagologie, nous possédions les instruments d'analyse appropriés et préalablement passés au crible d'une méthode critique dont nous saurons rendre compte. Le terrorisme de la "spécialité" a ses revers et ses effets en retour. De même chez certains psychanalystes qui jettent leur foudre à la tête de ceux qui utilisent leur discipline sans avoir été initiés aux secrets d'alcôve de la cure ou aux rituels des écoles et des associations, mais qui ne se gênent pas, eux, pour parler de littérature sans toujours savoir ce qu'ils disent.

Certes, il ne nous appartient pas de "psychanalyser" les œuvres ou les auteurs <sup>[38]</sup>. Mais, comme toujours en littérature comparée, il s'agit de se donner des instruments de lecture pour des textes différents quant à la langue, l'époque, la culture, ce qui suppose de faire apparaître des structures d'ensemble, des économies spécifiques à un genre, un motif mythique ou un groupement thématique de textes. La psychanalyse peut être l'un de ces instruments. Puisque l'époque le veut, soyons libéraux plutôt que sectaires. Mais restons aussi "philosophes", c'est-à-dire critiques à l'égard des instruments théoriques utilisés, ainsi que des valeurs épistémologiques et éthiques sur lesquelles repose un savoir comme la psychanalyse. Gilles Deleuze, à cet égard, montre la voie: sa critique de la psychanalyse a pour contrepartie l'affirmation de la littérature comme "grande santé" qui libère des intensités de vie et de devenir <sup>[39]</sup>. De cette manière, nous aurons la meilleure chance de devenir "littéraires", car la mise à distance réciproque des méthodes, des théories, des discours dans lesquels le comparatiste trouve néanmoins une ressource indispensable, permet de relancer la question qui est la nôtre, celle de la littérature, de son énigmatique <sup>[40]</sup>, fuyante et pourtant essentielle spécificité.

## NOTES

[1]

Citons, parmi les ouvrages les plus récents: C. Dumoulié, *Littérature et philosophie. Le gai savoir de la littérature, "U"*, Armand Colin, 2002, qui développe les principaux points présentés ici; *Manières de critiquer 2. Littérature et philosophie*, A. Tomiche et Ph. Zard (éd.), "Etudes littéraires et linguistiques", Artois Presses Université, 2002; *Poésie et philosophie*, J.-C. Pinson et P. Thibaud (éd.), Ferrago, 2000.

[2]

PUF, 1988.

[3]

*Calderón et le grand théâtre du monde*, PUF, "Ecrivains", 1992.

[4]

Alcan, 1929.

[5]

Le Seuil, 1995.

[6]

“Perspectives germaniques”, PUF, 1999. On peut citer aussi deux thèses, l’une soutenue à l’Université de Nantes en 1999: L. Verbaere, *La réception française de Nietzsche, 1890-1910*, l’autre à l’Université de Paris X-Nanterre en 1990: A. Schober: *Nietzsche et la France. Cent ans de réception française de Nietzsche*.

[7]

Anne Henry (Ed.), Méridiens Klincksieck, 1989.

[8]

PUL, 1979.

[9]

Gallimard, 1962.

[10]

Grassin, 1971.

[11]

C. Dumoulié, PUF, “Philosophie d’aujourd’hui”, 1992.

[12]

PUF, “Philosophie d’aujourd’hui”, 1994.

[13]

PUF, 1990. Dans le même esprit, il faut mentionner l’ouvrage de Jean-François Marquet, *Miroirs de l’identité. La littérature hantée par la philosophie*, Hermann éditeurs, 1996.

[14]

Dans une perspective comparable, on peut citer l’étude d’Italo Calvino : “La philosophie de Raymond Queneau”, *Pourquoi lire les classiques*, Seuil, 1993.

[15]

Voir, sur ce point, G. Genette, *Introduction à l’architexte*, “Poétique”, Le Seuil, 1979 et T. Todorov, *Théorie des genres*, “Points”, Le Seuil, 1986.

[16]

*Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll. “Tel”, 1978, p. 246.

[17]

*Logique du sens*, Minuit, 1969, p. 119.

[18]

*Loc. cit.*

[19]

*Op. cit.*, p. 259.

[20]

Minuit, 1980.

[21]

C’est, du moins, une hypothèse que j’ai essayé de développer dans un article de la *Nouvelle Revue Française* (n° 483 et 484, avril et mai 1993) portant le titre “La nouvelle, genre de l’événement”.

[22]

P. Brunel, Cl. Pichois, A.-M. Rousseau, *Qu’est-ce que la littérature comparée?*, Armand Colin, 1983, p. 86.

[23]

“La définition du terme ‘littérature’ ”, *Actes du IIIe Congrès de l’AILC* (Utrecht, 1961), Mouton, 1962, p. 82.

[24]

*Ibid.*, p. 85.

[25]

*Ibid.*, p. 87.

[26]

J.-L. Nancy, Ph. Lacoue-Labarthe, *L'absolu littéraire*, Seuil, p. 95.

[27]

*Ibid.*, p. 184.

[28]

*Ibid.*, p. 27.

[29]

Voir Pierre Champion, *Mallarmé. Poésie et philosophie*, PUF, "Philosophies", 1994, ouvrage qui reprend le parallèle souvent établi entre Hegel et Mallarmé, met aussi en évidence des points de comparaison avec Nietzsche, mais, surtout, montre que la philosophie de Mallarmé se développe, hors de toute influence, à partir de l'expérience proprement littéraire du creusement du vers.

[30]

Sur tous ces points, voir A. Miehe-Léon, *Littérature et philosophie. Les Lumières françaises*, thèse de doctorat en philosophie, Université Lyon III, 1999.

[31]

Raymond Rousset, Gallimard, 1963, p. 87.

[32]

*Op. cit.*, p. 199.

[33]

*Ibid.*, p. 194.

[34]

T. 2, Seuil, 1984, p. 47.

[35]

Flammarion, 1986, p. 150.

[36]

Voir, sur ce point, l'étude remarquable de Jacques Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, "Littératures", Hachette, 1998.

[37]

Sur cette question générale, nous renvoyons à l'ouvrage de Paul-Laurent Assoun, *Littérature et psychanalyse*, Ellipses, 1996 et à la bibliographie qu'il contient.

[38]

On pourrait même, au contraire, se poser cette question qui constitue le titre d'un livre de Pierre Bayard: *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse?* ("Paradoxe", Editions de Minuit, 2004).

[39]

Voir, par exemple, "La littérature et la vie", dans *Critique et clinique*, Editions de Minuit, 1993.

[40]

Voir, sur cette notion, J. Bessière, *Enigmaticité de la littérature*, PUF, 1993.

POUR CITER CET ARTICLE



Camille Dumoulié, "Littérature comparée, philosophie et psychanalyse", *Bibliothèque Comparatiste*, n. 2, 2006., URL : <https://sflgc.org/bibliotheque/dumoulie-camille-litterature-comparee-philosophie-et-psychanalyse/>, page consultée le 27 Juillet 2024.