

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
TABLE DES MATIÈRES	ii
REMERCIEMENTS.....	iii
LISTE ALPHABÉTIQUE DES SIGLES	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I – PHILOSOPHIE ET LITTÉRATURE : UN COMPARATIF	5
1.1. La philosophie	6
1.1.1. Les champs de la philosophie	6
1.1.2. La philosophie en tant que méthode	9
1.1.3. Quelques autres définitions de la philosophie	11
1.2. La littérature.....	13
1.2.1. Différentes théories de la littérature.....	13
1.2.2. La spécificité du littéraire	18
1.3. Retour sur le comparatif	22
CHAPITRE II – L’HERMÉNEUTE	26
2.1. Le travail de l’herméneute	26
2.2. Deux attitudes de l’interprète.....	35
CHAPITRE III – DU PHILOSOPHIQUE DANS LE LITTÉRAIRE.....	45
3.1. Quelques façons pour un contenu philosophique de se manifester dans le littéraire.....	45
3.1.1. Relation entre le fond et la forme	48
3.1.2. Les trois fonctions philosophiques du littéraire selon Macherey	56
3.1.3. La philosophie dans les œuvres de quelques écrivains.....	63
3.2. La littérature dirait plus et mieux que la philosophie	72
CHAPITRE IV – LA RÉCEPTION	85
4.1. Le contexte socio-historique d’une œuvre.....	85
4.2. Théorie de la réception	87
4.2.1. L’horizon d’attente	89
4.2.2. Quelques concrétisations d’ <i>Iphigénie</i>	94
4.2.3. Potentiel de signification des œuvres.....	96
4.2.3.1. Sélection	102
4.2.3.2. Rétention et protention	107
4.2.3.3. Synthèse.....	111
4.3. En quoi la réception s’avère pertinente dans le cadre de notre problématique?	113
CONCLUSION.....	119
BIBLIOGRAPHIE.....	124

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur, Claude Thérien, pour son ouverture, son soutien, ses lumières et sa disponibilité lorsque j'en avais besoin.

Je veux ensuite remercier les membres du jury – les professeurs Suzanne Foisy, Mélissa Thériault et, une seconde fois, Claude Thérien – pour leur lecture minutieuse de mon mémoire et leurs commentaires constructifs à son égard : ils m'ont permis de parachever la réflexion que j'y ai menée.

Je ne peux passer sous silence le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et l'Université du Québec à Trois-Rivières pour m'avoir octroyé trois bourses de deuxième cycle. Elles m'ont permis de consacrer plus de temps et d'énergie à l'élaboration de ce mémoire, notamment en diminuant mes préoccupations financières. Je suis d'ailleurs très reconnaissant envers les professeurs Jimmy Plourde, Pierre-Yves Bonin et Claude Thérien pour m'avoir appuyé lors de mes demandes de bourses.

J'aimerais également faire un clin d'œil à Klezmer, mon chat. Bien malgré lui, il m'a aidé à me changer les idées dans les moments moins évidents. En tant qu'exemple paradigmatique d'un *carpe diem* teinté d'insouciance, sa simple présence me fut souvent thérapeutique.

Par ailleurs, les discussions que j'ai eues avec mes colocataires m'ont parfois aidé à mettre en évidence certains passages ou idées de mon mémoire qui demandaient à être précisés ou reformulés. Je les en remercie.

En outre, je suis très reconnaissant envers ma famille et mes parents : ils m'ont toujours encouragé et soutenu dans ce que j'ai fait, et ce, quelle que soit la nature de mes projets.

Enfin, en plus des jurys, je remercie chaleureusement tous ceux qui se sont présentés à ma soutenance de maîtrise : Sébastien Guertin, Samuel Cloutier, Jean-François Veilleux, Missira Touré, Manuel Bélanger, Claudine Lacroix et Oberto Marrama.

LISTE ALPHABÉTIQUE DES SIGLES

AS : SAUDAN, Alain et VILLANUEVA, Claire, *Littérature et philosophie. Écrire, penser, vivre*, Paris, Bréal, 2004.

CD : DUMOULIÉ, Camille, *Littérature et philosophie. Le gai savoir de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002.

EP : PINTO, Éveline (dir.), *L'écrivain, le savant et le philosophe. La littérature entre philosophie et sciences sociales*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003.

FT : THUMEREL, Fabrice, « Philosophie et critique du roman : *La Nausée* », dans TOMICHE, Anne et ZARD, Philippe, *Littérature et philosophie*, Arras, Artois Presses Université, 2002.

HRJ : JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

JB : BESSIÈRE, Jean, *Dire le littéraire : points de vue théoriques*, Liège-Bruxelles, Mardaga, 1990.

JF : FOLLON, Jacques, *L'oiseau de Minerve*, Louvain, Peeters, 2002.

JLD : DUFAYS, Jean-Louis et al., *Théorie de la littérature. Une introduction*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, coll. « Intellection 9 », 2009.

JR : RUSS, Jacqueline et BADAL-LEGUIL, Clotilde, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Bordas, 2004.

LH : HÉBERT, Louis, *Dictionnaire de sémiotique générale* [document pdf], version 13.6, *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com>, 2016.

MB : BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

PB : BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

PC : CASANOVA, Pascale, « Littérature et philosophie : malentendu structural et double instrumentalisation. Le cas de Samuel Beckett », dans PINTO, Éveline (dir.), *L'écrivain, le savant et le philosophe. La littérature entre philosophie et sciences sociales*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003.

PM : MACHEREY, Pierre, *À quoi pense la littérature? Exercices de philosophie littéraire*, Paris, PUF, « Pratiques théoriques », 1990.

PS : SABOT, Philippe, *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*, Paris, PUF, « Philosophies », 2002.

RB : BARSKY, Robert F., *Introduction à la théorie littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1997.

RS : SMADJA, Robert, *Introduction à la philosophie de la littérature*, Paris, Honoré Champion, 2009.

VD : DESCOMBES, Vincent, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987.

WI : ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985.

YM : MICHAUD, Yves, « Les ressources conceptuelles de la littérature : quelques hypothèses (à propos du *Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley) », dans PINTO, Éveline (dir.), *L'écrivain, le savant et le philosophe. La littérature entre philosophie et sciences sociales*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003.

INTRODUCTION

Que reste-t-il après la lecture d'une œuvre littéraire? Certainement pas rien, quoiqu'il ne soit pas toujours aisé de savoir exactement ce que c'est. Par exemple, après avoir lu un roman, bon ou mauvais, le lecteur peut retenir une idée morale aussi commune que « ce n'est pas bien de tuer ». Pourtant, cette idée n'y sera pas nécessairement énoncée explicitement ou textuellement. Pourquoi alors restera-t-il avec cette connaissance? Autre exemple : l'idée de l'absurdité de la condition humaine mise en forme dans *L'Étranger* de Camus. Bien que la connaissance d'une idée de ce genre tirée d'une œuvre littéraire puisse parfois demeurer vague dans l'esprit du lecteur, toujours est-il que ce dernier aura tiré une connaissance de cette œuvre. S'il suit ensuite un cours sur Camus par exemple, le jour où il sera question de cette absurdité, peut-être ce lecteur prendra-t-il conscience qu'il en a une idée déjà plus complète que s'il ne l'avait jamais lue. Comment est-ce possible?

Plus précisément, ce qui nous intéresse n'est ni un auteur, ni un courant, ni une approche, ni une théorie philosophique en particulier; c'est plutôt une problématique. Nous affirmons qu'il y a des contenus, des idées ou des pensées que l'on pourrait qualifier de philosophiques dans les textes littéraires¹. Nous désirons faire une synthèse de ce que des auteurs dignes de mention ont dit à ce propos. Ce qui nous permettra de thématiser les modes de leur présence, c'est-à-dire les façons dont ils peuvent s'y manifester, et ce, dans le but d'en dresser un portrait le plus complet possible dans la mesure d'un mémoire. Cela implique plusieurs questions : Comment un contenu philosophique peut-il s'incarner dans

¹ Lorsque nous parlerons d'œuvres ou de textes littéraires, ces expressions renverront à la prose littéraire et non à la poésie : il s'agit d'un cas très différent des autres types d'œuvres littéraires. Nous ne croyons pas que la plupart des choses que nous aborderons s'appliquent également à la poésie. Nous désirons aussi souligner que nous utiliserons la notation latine pour les ouvrages auxquels nous nous référerons trois fois et moins; le système de référence par sigles intégrés à même le texte pour ceux auxquels nous nous référerons quatre fois et plus.

des œuvres dites littéraires? Comment s'y manifeste-il? Qu'est-ce qui, dans le littéraire, est susceptible de contribuer à sa saisie ou de susciter des réflexions à caractère philosophique? À la lecture d'une œuvre littéraire, qu'est-ce qui est impliqué dans la formation d'une signification philosophique? « Comment l'œuvre peut-elle faire place [...] à la pensée philosophique² »? Comment des penseurs dignes de mention ont-ils tenté de répondre à ces questions? Ce qui a initialement motivé notre recherche, ce sont les trois fonctions philosophiques à l'œuvre dans le littéraire que décrit Pierre Macherey dans *À quoi pense la littérature?* Nous y avons trouvé quelques éléments de réponse à nos questions quoiqu'ils nous aient paru insuffisants.

C'est à ces questions que nous tenterons de répondre le mieux possible, et ce, en essayant de ne pas défendre quelque supériorité que ce soit entre la littérature et la philosophie. Soulignons d'emblée que l'une des difficultés à laquelle se bute l'entreprise d'étudier les modalités de la présence d'un contenu philosophique dans les œuvres littéraires est que ce contenu constitue souvent une des formes que revêt la signification prise dans son acception générale. En bout de ligne, étudier cette présence peut revenir à l'étude de la façon dont la signification prend forme dans et par le langage. Ainsi, dans le cadre d'un travail plus exhaustif au sujet de notre problématique, tel qu'une thèse, nous devrions probablement considérer toutes les théories du langage qui se sont intéressées à la formation de la signification. Dans un cadre plus restreint cependant, il s'agit, comme nous le ferons, de préciser ce que nous entendrons par contenu ou signification philosophique.

² Philippe Zard, « Avant-propos : Littérature et philosophie : un " vieux différend " », dans Anne Tomiche et Philippe Zard, *Littérature et philosophie*, Arras, Artois Presses Université, 2002, p. 14.

Pour cette raison, et parce que notre problématique de recherche se trouve à la jonction entre littérature et philosophie, le premier chapitre consistera en une comparaison entre la philosophie et la littérature. Ce qui nous permettra d'exposer les manières dont on les entend généralement et de clarifier ce à quoi renverront certains des termes que nous utiliserons. Nous en profiterons alors pour présenter les trois principaux champs philosophiques dans lesquels s'inscrit notre recherche : la philosophie de la littérature, l'herméneutique et la phénoménologie. Dans le deuxième chapitre, nous nous intéresserons à l'herméneute du fait qu'il essaie aussi de répondre à certaines des questions que nous nous posons. Or, l'interprétation philosophique d'un texte littéraire peut se faire à partir d'au moins deux attitudes opposées : l'interpréter à partir d'un cadre théorique ou de concepts philosophiques bien précis pour tenter de les y retrouver ou ne pas se laisser influencer par ces idées préalables pour être « à l'écoute » de l'œuvre, pour être attentif aux pensées qu'elle peut susciter. Cela annoncera le troisième chapitre dans lequel nous examinerons davantage de moyens par lesquels un contenu philosophique peut se présenter dans des œuvres littéraires. Dans un premier temps, nous y aborderons la distinction fond-forme, les trois fonctions philosophiques de Macherey, la philosophie dans les œuvres de certains écrivains (tels que Beckett, Roussel, Kafka et Proust). Dans un deuxième temps, nous verrons que ces moyens par lesquels un contenu philosophique réussit à prendre place dans une œuvre littéraire constituent, au moins partiellement, des raisons pour lesquelles certains penseurs et écrivains affirment que la littérature dit plus et mieux que la philosophie. La question des modes de présence d'un contenu philosophique dans un texte littéraire ne doit toutefois pas être thématifiée uniquement en fonction d'une perspective interne ou immanentiste du texte, mais également selon une perspective externe qui

considère aussi le rôle du lecteur : cette « question doit recevoir des réponses circonstanciées selon qu'on se place du point de vue de la production des œuvres ou de leur réception³ », réception qui peut varier selon les contextes. C'est pourquoi nous consacrerons le quatrième et dernier chapitre à la théorie de la réception et à l'influence que peut avoir le contexte socio-historique dans lequel une œuvre est lue sur les interprétations et les significations qu'elle se verra attribuer. En fin de parcours, nous devrions avoir une meilleure idée des façons dont un contenu philosophique peut se présenter dans des œuvres littéraires.

³ *Ibid.*, p. 13.

Chapitre I – Philosophie et littérature : un comparatif

Le but de ce comparatif est de mieux cerner ce que nous entendrons par philosophie et par littérature. Pour les comparer, nous devons tout d'abord tenter de les définir. Il est cependant difficile de circonscrire la philosophie, et l'entreprise de la définir pose parfois quelques problèmes. Il faut admettre que « la philosophie est toujours fuyante, et que sous une dénomination unique se cachent en fait de multiples formes de *philosophie*, qui rendent impossible toute tentative de définition unitaire⁴. » Ce qui ne signifie pas qu'il faille pour autant s'en abstenir puisqu'elle donne tout de même une meilleure idée de ce en quoi elle consiste et de l'étendue de ses extensions. Définir la littérature est voué au même sort. Plusieurs théoriciens en ont donné différentes définitions afin de formuler la spécificité du littéraire (ou la littérarité), ce qui le caractérise essentiellement. Or, essayer de dire l'essence de la littérature, c'est « inévitablement constater que cette inconditionnalité reste inséparable, dans sa notation, du constat que le littéraire échappe à tout jugement d'identification⁵ ». Dans ce cas-ci également, la difficulté de définir le littéraire ne signifie pas qu'il soit préférable de cesser toute tentative définitoire puisqu'elle a tout de même le mérite de circonscrire un tant soit peu ce à quoi renvoie la littérature, ce qui la caractérise, même si les caractéristiques qu'on lui attribue ne lui paraissent pas toujours essentielles. Nous élaborerons cette section dans cette optique et sans prétendre dresser un portrait exhaustif de ce en quoi peuvent consister la philosophie et la littérature.

⁴ Michel Blay, *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, CRNS, 2005, p. 799.

⁵ Jean Bessière, *Dire le littéraire : points de vue théoriques*, Liège-Bruxelles, Mardaga, 1990, p. 55. Pour référer à ce texte, nous utiliserons dorénavant le sigle *JB*, suivi du paragraphe et placé entre parenthèses dans le corps du texte.

1.1. La philosophie

1.1.1. Les champs de la philosophie

La philosophie couvre plusieurs champs, mais, pour les besoins de la présente recherche, nous ne présenterons que brièvement les principaux⁶. La philosophie de la connaissance s'intéresse aux conditions de possibilité, aux limites et à la nature de la connaissance. En anglais, *epistemology* correspond à la philosophie de la connaissance française alors qu'en français, l'épistémologie est l'étude et la critique des méthodes, des présupposés et des résultats scientifiques. L'équivalent anglais de cette épistémologie est *philosophy of science*. Il y a aussi la métaphysique qui constitue notamment un discours sur les causes premières et les premiers principes; l'ontologie fait partie de la métaphysique et s'interroge particulièrement sur l'être, sur les diverses formes qu'il peut prendre, sur ce qui est et sur ce qui existe. Quant à elle, la philosophie de la nature se questionne entre autres sur la place de l'homme dans la nature, sur la relation entre les deux qui peut parfois prendre la forme de questionnements éthiques sur l'environnement. L'éthique représente d'ailleurs une autre branche de la philosophie qui étudie les principes qui guident les actions, la morale, le bien et le juste. Un autre des champs philosophiques couvre la politique et réfléchit sur le pouvoir ainsi que sur les différentes formes qu'il peut ou devrait prendre dans les sociétés, il s'agit de la philosophie politique. Parmi ces champs, pointons également l'esthétique (étude du beau, du jugement sur le beau; la philosophie de l'art en fait partie), la philosophie de l'esprit (étude de la relation entre le corps et l'esprit, et de la nature de cette relation) ainsi que la logique (étude portant souvent sur les raisonnements valides et l'argumentation). La logique sert parfois d'outil à la philosophie du langage

⁶ On peut retrouver le contenu de la plupart de cette partie à la troisième page de l'ouvrage *Philosopher à partir des textes* de Pierre Després.

lorsqu'elle procède à l'analyse logique des énoncés linguistiques ou lorsqu'elle s'interroge sur leur signification, et ce, afin de clarifier ces énoncés et d'identifier ceux qui sont douteux ou vides de sens.

Terminons avec les trois principaux champs philosophiques dans lesquels notre recherche s'inscrit. En ordre croissant d'importance, quoique les deux derniers soient presque également présents, la phénoménologie, l'herméneutique et la philosophie de la littérature. Pour Husserl, la phénoménologie doit aller directement aux choses mêmes par une pratique descriptive fondamentale dont le but est notamment de renouveler notre accès à la réalité en nous libérant de nos préjugés; elle étudie les phénomènes, ce qui apparaît à notre conscience et ce que la conscience vise (intentionnalité). En phénoménologie, la conscience est toujours conscience *de quelque chose*. En ce qui concerne l'herméneutique, Ricœur nous dit qu'elle représente une méthode héritée de l'interprétation des textes religieux (exégèse), de la philologie (interprétation des textes anciens ou des textes littéraires classiques) et de la jurisprudence (interprétation des textes juridiques)⁷. En herméneutique, l'accent « est mis sur la pluralité des interprétations liées à ce que l'on peut appeler la lecture de l'expérience humaine. Sous cette [...] forme, la philosophie met en question la prétention de toute autre philosophie à être dénuée de présuppositions⁸. » Bien qu'elle mette l'accent sur la pluralité des interprétations, elle n'affirme pas que ce sont toutes les interprétations qui se valent : il y a des critères pour évaluer la qualité des interprétations, nous y reviendrons plus loin. Plus globalement, l'herméneutique s'intéresse à l'interprétation et à son rôle dans la compréhension d'un texte. La vérité herméneutique

⁷ Jean-Pierre Changeux et Paul Ricœur, *Ce qui nous fait penser. La nature et la règle*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998, p. 12-13.

⁸ *Ibid.*

n'est pas à entendre dans le sens objectif des sciences naturelles, mais dans celui subjectif de notre expérience au monde et de notre compréhension. Quant à la philosophie de la littérature, elle fait partie de la philosophie de l'art (qui elle correspond à l'un des champs d'investigation de l'esthétique). Il s'agit, comme son nom l'indique, de la branche de la philosophie qui fait de la littérature son sujet de réflexion au même titre que les autres champs philosophiques le font avec l'esprit, le langage, la connaissance, la science, la morale, la politique, etc. Ses interrogations portent sur divers objets : les façons d'interpréter philosophiquement une œuvre littéraire; les manières par lesquelles un contenu philosophique peut s'y présenter en tenant compte tant de sa production que de sa réception; le savoir que contiendrait un texte littéraire; la référentialité de la fiction; les distinctions et les points communs entre la philosophie et la littérature; l'usage du langage; la temporalité, les valeurs et la subjectivité dans les œuvres; le rapport de ces œuvres à la société; l'existence ou l'inexistence d'une claire distinction entre le littéraire et le non-littéraire, entre la fiction et la non-fiction, etc. Comme vous l'aurez peut-être deviné, ce sont les deux premiers objets qui retiendront particulièrement notre attention et qui guideront notre recherche. Nous ne pourrions toutefois pas ignorer constamment les autres éléments qui intéressent la philosophie de la littérature puisqu'ils s'avèreront parfois nécessaires à la compréhension et à un meilleur enchaînement du discours.

De ce que nous venons de dire au sujet de la philosophie, on remarque entre autres que ses intérêts sont très variés. De plus, le fait qu'elle s'applique à diverses facettes de la réalité indique qu'il s'agit peut-être plus d'une méthode de recherche qu'un domaine produisant des connaissances comme les sciences expérimentales.

1.1.2. La philosophie en tant que méthode

Pour certains philosophes grecs, la philosophie s'exerce à travers la méthode dialectique, c'est-à-dire l'art du dialogue et de la discussion, ou « l'art de diviser les choses en genres et en espèces⁹. » Par exemple, Socrate pratiquait l'art d'accoucher les esprits (la maïeutique) lorsqu'il dialoguait. Il posait des questions à son interlocuteur, feignant parfois l'ignorance, notamment dans le but de remettre en cause le savoir ou les vérités que ce dernier défendait et de lui montrer qu'ils correspondaient peut-être plus à l'opinion qu'à quelque vérité que ce soit. C'est d'ailleurs en ce sens qu'Alain Badiou entend l'expression « montrer les vérités » : « Les montrer veut essentiellement dire : les distinguer de l'opinion¹⁰. » Pour lui, la philosophie est « l'élaboration d'une catégorie de vérité. Elle ne produit par elle-même aucune vérité effective. Elle saisit les vérités, les montre, les expose, énonce qu'il y en a¹¹. » Par exemple, la philosophie de l'art s'intéresse entre autres aux vérités qu'indiqueraient les œuvres artistiques telles qu'une vérité morale rendue présente dans une œuvre littéraire à l'aide de la relation entre l'individu et la société.

La philosophie en tant que méthode peut s'entendre de deux autres manières encore. La première consiste en une réflexion critique sur différents sujets. On pourrait « dire de la philosophie qu'elle est une réflexion sur les diverses sortes d'expériences humaines, ou bien qu'elle est l'étude rationnelle, méthodique et systématique des questions fondamentales que se pose l'homme » (*JF*, p. 2). Selon Follon, c'est donc une activité réflexive qui ne porte sur aucun objet précis, mais qui forme plutôt « une méthode ou un type de démarche intellectuelle, qui, comme la science ou l'histoire, peut prendre pour

⁹ Jacques Follon, *L'oiseau de Minerve*, Louvain, Peeters, 2002, p. 53. Le sigle *JF* renverra dorénavant à ce texte.

¹⁰ Alain Badiou, *Petit manuel d'esthétique*, Paris, Seuil, 1998, p. 29.

¹¹ *Ibid.*, p. 28.

objet n'importe quelle sorte d'expérience humaine » (*JF*, p. 2). La philosophie représente ici un outil parmi d'autres servant à étudier et à questionner l'expérience humaine.

La seconde façon de l'envisager comme méthode provient de Valéry selon qui la philosophie est « un art de penser [...] en rattachant chaque pensée particulière à une pensée plus générale c'est-à-dire plus simple mais non moins individuelle¹². » Selon lui, que le philosophe prétende atteindre l'universel grâce au général constitue un problème puisqu'il confondrait alors l'universalité avec la généralité : il faudrait que la philosophie mette de côté « l'idée d'atteindre une quelconque universalité qu'elle confond avec le niveau de généralité où elle se situe¹³ ». Si la philosophie se départit de cette prétention et qu'elle se contente de remplir la tâche que Valéry lui reconnaît – c'est-à-dire de « cultiver les forces ou les organisations qui servent à chercher ou à faire la vérité¹⁴ » –, elle pourrait alors jouer un rôle non négligeable : celui de « poser et [de] préciser les problèmes sans s'occuper de les résoudre. Science des énoncés et donc une épuration des questions » (*AS*, p. 71). Science des énoncés et épuration des questions paraissent renvoyer à la clarification logique et conceptuelle des énoncés à partir de laquelle Wittgenstein a, quant à lui, défini la philosophie. En effet, à l'aphorisme 4.112 du *Tractatus logico-philosophicus*, il avance que la « philosophie n'est pas une théorie mais une activité¹⁵ », c'est-à-dire qu'elle doit rendre claires les propositions par la clarification conceptuelle et logique de la pensée. Sans quoi, bien des propositions demeureraient obscures ou vides de sens. Définir la philosophie à partir de l'idée qu'elle est une méthode constitue une voie parmi d'autres qu'ont

¹² Paul Valéry, *Cahiers I*, Paris, Gallimard, 1983, p. 579.

¹³ Alain Saudan et Claire Villanueva, *Littérature et philosophie. Écrire, penser, vivre*, Paris, Bréal, 2004, p. 70. Le sigle *AS* renverra dorénavant à ce texte.

¹⁴ Paul Valéry, *op. cit.*, p. 330.

¹⁵ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1993 [1922], p. 57.

empruntées, chacun à leur façon, certains penseurs tels que ceux dont nous nous sommes servi ici.

1.1.3. Quelques autres définitions de la philosophie

Dans son sens ancien, le mot philosophie désigne certes l'ami (*philos*) de la sagesse (*sophos*), mais aussi la « connaissance, [le] savoir rationnel, [la] science, [le] système de la connaissance¹⁶. » La philosophie a conservé ce sens large jusqu'au XVIII^e siècle où elle incluait la totalité des savoirs. Étaient donc philosophes le mathématicien, le physicien, le biologiste, le géomètre, le politicien, l'écrivain, etc. Avec le temps, ces domaines se sont précisés et ont évolué de telle sorte qu'ils sont devenus des domaines du savoir à part entière. Plus particulièrement, la philosophie peut aussi être entendue en tant que doctrine de tel ou de tel philosophe. Par exemple, la philosophie de Descartes, de Nietzsche, de Platon, etc. Évidemment, une « philosophie particulière n'est pas toute la philosophie¹⁷. »

À partir du XVIII^e, on voit apparaître l'idée selon laquelle il y a philosophie lorsqu'il y a usage de la raison : selon D'Alembert, la « philosophie n'est autre chose que l'application de la raison aux différents objets sur lesquels elle peut s'exercer » (*JR*, p. 312). Dans l'« Introduction III » de sa *Logique*, Kant avancerait que la « philosophie [...] est [...] la science du rapport de toute connaissance et de tout usage de la raison à la fin ultime de la raison humaine, fin à laquelle, en tant que suprême, toutes les autres fins sont subordonnées et dans laquelle elles doivent être toutes unifiées » (*JR*, p. 312). Autrement dit, la raison doit s'exercer dans toute connaissance. Hegel accorderait également une place prépondérante à la raison en philosophie dans la préface de ses *Principes de la philosophie*

¹⁶ Jacqueline Russ et Clotilde Badal-Leguill, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Bordas, 2004, p. 311. Le sigle *JR* renverra dorénavant à ce texte.

¹⁷ Hervé Boillot, *Le Petit Larousse de la philosophie*, Paris, Larousse, 2011, p. 885.

du droit : « La philosophie est le fondement du rationnel, elle est l'intelligence du présent et du réel et non la construction d'un au-delà qui se trouverait Dieu sait où » (*JR*, p. 312). Force est de constater que l'exercice de la raison a souvent été envisagé comme ce qui caractérise l'activité philosophique. Plus près de nous, Deleuze définit la philosophie en tant qu'activité de création conceptuelle : « La philosophie, plus rigoureusement, est la discipline qui consiste à *créer* des concepts¹⁸. » Par cette création, elle propose différentes interprétations du monde qui ne doivent cependant pas « prétendre se hisser aux plus hautes des causes¹⁹. »

Comme nous venons de le voir, la philosophie couvre différents champs et s'est vu attribuer différentes définitions. Or, elle s'est aussi pratiquée sous différentes formes, et ce, contrairement à une idée répandue selon laquelle on fait de la philosophie uniquement sous la forme de traité aride, obscur et abstrait. En effet, jusqu'à aujourd'hui, la philosophie a pris des formes aussi diverses que le recueil d'aphorismes, le poème, le dialogue, la lettre, le commentaire, l'essai, le journal intime et le théâtre (*JF*, p. 129). Toutes ces formes ont leur équivalent en littérature de telle sorte qu'il serait légitime de se demander si le texte philosophique n'est qu'une forme supplémentaire que prennent les textes littéraires. Valéry va dans ce sens lorsqu'il avance que la philosophie est un genre littéraire, il tente ainsi de « dépasser les oppositions habituelles. La philosophie est une partie d'un genre plus vaste, la littérature, qui inclut le sens traditionnel du mot » (*AS*, p. 66). De ce point de vue, les écrits philosophiques ne seraient donc qu'une forme littéraire parmi d'autres.

¹⁸ Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991, p. 10.

¹⁹ Michel Blay, *op. cit.*, p. 800.

1.2. La littérature

Comme nous l'avons souligné, définir la littérature n'est pas plus aisé que définir la philosophie. Malgré cette difficulté, différentes théories ont tenté de la définir de façon plus précise. Étant donné que nous désirons circonscrire davantage la notion de littérature, nous avons choisi de ne présenter que les théories qui ont tenté de caractériser les œuvres littéraires et qui paraissent les plus représentatives de l'étendue des extensions de la notion de littérature. Nous passerons donc sous silence des approches telles que le marxisme, la psychanalyse, le féminisme, la mythocritique, l'onomastique, etc. Insistons sur le fait que le but de cette partie n'est pas de faire la critique ou l'inventaire exhaustif des théories, des approches et des différentes définitions que littérature et littérarité se sont fait donner, mais simplement de nous doter des outils susceptibles de thématiser et de circonscrire plus précisément ce qu'on entend généralement lorsqu'on parle de littérature et de sa spécificité. D'un point de vue très général, le texte littéraire demeure avant tout un médium utilisant le langage et c'est « dans le milieu de la langue que doit se chercher la spécificité de l'œuvre littéraire²⁰ ».

1.2.1. Différentes théories de la littérature

Roman Jakobson est l'un des pères du formalisme. La littérature y serait caractérisée par l'usage particulier qu'elle fait de la fonction poétique du langage, et ce, bien qu'il la « considère non pas comme le propre de la littérature, mais comme son activité privilégiée²¹. » On remarquerait cette fonction par un traitement spécifique réservé au langage, au « lexique, à la syntaxe, aux rythmes, aux structures narratives, aux figures »

²⁰ Robert Smadja, *Introduction à la philosophie de la littérature*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 125. Le sigle *RS* renverra dorénavant à ce texte.

²¹ Jean-Louis Dufays et al., *Théorie de la littérature. Une introduction*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2009, p. 24. Le sigle *JLD* renverra dorénavant à ce texte.

(*JLD*, p. 24). D'autres formalistes font de la transtextualité un trait typique de l'œuvre littéraire, c'est-à-dire les relations qu'elle entretient avec d'autres textes, qu'ils lui soient antérieurs ou non, qu'ils fassent partie du même genre ou non. Les formalistes s'intéressent à la façon dont une œuvre littéraire utilise ces autres textes, les manipule, les actualise, les imite et les transforme (*JLD*, p. 24). Pour un formaliste, tous les aspects formels de ce genre d'œuvre sont signifiants et ne sont jamais gratuits. Ces aspects « produiraient toujours des effets sémantiques et thématiques hautement signifiants, et des éléments thématiques hétérogènes pourraient toujours être reliés à un principe compositionnel dominant » (*JLD*, p. 25), c'est-à-dire à un principe unifiant ces aspects, effets et éléments. Une des difficultés qu'aurait cependant le formalisme serait la trop grande attention qu'il accorde aux aspects formels et aux traits qui caractérisent certes la littérature, mais qui ne lui sont pas nécessairement exclusifs. En effet, les « jeux transtextuels et les corrélations entre les éléments textuels de différents niveaux se retrouvent, parfois massivement, dans quantité de textes qui ne sont pas pour autant perçus comme littéraires » (*JLD*, p. 25).

En ce qui concerne la sémiotique, elle représente la science qui étudie les signes²² et les systèmes de signes. Elle s'intéresse à tout ce qui peut être signifiant. Par exemple, le langage, les œuvres littéraires, la musique, le code routier, le code vestimentaire, les codes sociaux, etc. La sémiotique est donc une science générale qui peut s'appliquer différemment selon le système de signes étudié. Le structuralisme représente l'une de ses applications : il « se consacre plus spécifiquement à l'analyse des signes présents dans les artefacts culturels » (*RB*, p. 105). Les textes font partie de ces artefacts et se définissent comme des systèmes de signes dans lesquels le structuraliste « considère tous les éléments

²² Robert F. Barsky, *Introduction à la théorie littéraire*, Québec. Presses de l'Université du Québec, 1997, p. 101. Le sigle *RB* renverra dorénavant à ce texte.

textuels et tente de les mettre en relation avec une structure profonde » (*RB*, p. 120). Son but est de comprendre la façon par laquelle la signification advient dans tel ou tel système. Cependant, à la différence du structuralisme, le poststructuralisme reconnaît « l'impossibilité de décrire un système signifiant de façon complète et cohérente puisque ces systèmes de signes se modifient constamment²³ » avec ceux qui les utilisent : les « structures de signes n'existent pas indépendamment des sujets²⁴. »

Selon Barsky, le structuralisme constitue une des pratiques de la sémiotique, et la narratologie, une de celles du structuralisme. Développée par Gérard Genette, elle « se consacre essentiellement à l'étude des structures narratives » (*RB*, p. 120). Autrement dit, elle décrit les textes comme des lieux narratifs et s'intéresse à la façon dont la narration structure le récit, aux types de narrateur et de narrataire. Par exemple, un narrateur peut être omniscient ou non; il peut participer à l'histoire (narrateur homodiégétique) ou être complètement absent de l'histoire qu'il raconte (narrateur hétérodiégétique). S'il se trouve dans l'histoire et qu'il commence à en raconter une autre dont il ne fait pas partie, il s'agit d'un narrateur intradiégétique. En ce qui concerne le narrataire, il représente celui à qui le narrateur s'adresse. Ce peut être le lecteur, d'autres personnages, etc.

La sixième théorie est le dialogisme élaboré par Mikhaïl Bakhtine. Selon lui, ce qui caractérise la littérature, c'est l'intertextualité – c'est-à-dire le dialogue qu'un texte entretient avec d'autres textes en intégrant des citations, des allusions, des parodies, etc. (*JLD*, p. 26) – et la polyphonie, soit « l'entrelacement des voix de divers personnages » (*JLD*, p. 26). Selon le dialogisme, la littérarité d'un texte tient dans la richesse de

²³ Jonathan Culler, *Literary theory. A very short introduction*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 125. Il s'agit de notre traduction.

²⁴ *Ibid.*

l'intertextualité et de la polyphonie. Cette théorie affirme aussi que l'acte de lire s'apparente à une conversation, à un dialogue ayant le « pouvoir de donner naissance à des énoncés imprévus, à des idées et à des opinions n'appartenant en propre à aucun des deux locuteurs, mais qui sont essentiellement le fruit de leur interaction » (RB, p. 55). Appliqué à la littérature, le dialogisme s'intéressera au dialogue qui s'instaure entre l'auteur, l'œuvre et le lecteur. Leur rencontre à travers la lecture produit des énoncés, des idées et des opinions qui n'auraient pas émergé sans cette interaction. Ainsi, la lecture d'une même œuvre par un autre lecteur (voire plusieurs lectures de cette œuvre par le même lecteur) donnera probablement un résultat différent.

Une septième théorie envisage le texte littéraire comme un tout cohérent. Le *New Criticism* s'intéresse particulièrement à ce qui fait l'unité d'une œuvre littéraire. Il y « examine les interactions entre ses différents signes et les difficultés relatives à la signification qui s'ensuivent²⁵. » Son but est de montrer de quelle manière ces éléments s'organisent pour structurer l'unité de l'œuvre.

D'autres théories tentent d'en combiner plusieurs à la fois afin de considérer tant l'aspect formel que référentiel. Ce serait le cas de Barthes qui, dans sa *Leçon inaugurale au Collège de France (1978)*, définirait la littérature selon « trois " forces ", la *mathésis*, qui concerne le rapport aux savoirs (la littérature " fait tourner les savoirs "), la *mimésis*, qui concerne le rapport au monde (la littérature serait une entreprise utopique de représenter le réel), et la *sémiosis*, qui concerne le rapport au sens (la littérature serait une mise en jeu continuelle des signes et du langage) » (JLD, p. 27). En bref, on trouverait dans la littérature

²⁵ *Ibid.*, p. 122.

du savoir, un travail de représentation du réel ainsi qu'un travail sur les signes et sur le langage.

La neuvième théorie définit la littérature par rapport au « cadre socio-économique de la lecture, [aux] valeurs symboliques liées au nom de l'auteur, à l'éditeur, à la collection, au type de couverture, au prix du livre, au discours critique le concernant, bref, [à] un ensemble de données qui relèvent de ce que Bourdieu a appelé l'*institution littéraire* » (*JLD*, p. 29). À ces composantes de l'institution littéraire s'ajoutent les professeurs qui ont également une influence non négligeable sur la perception qu'auront leurs étudiants de certains auteurs et du statut littéraire de leurs œuvres « en les promouvant dans leurs programmes, leurs manuels, leurs cours ou leurs recherches » (*JLD*, p. 30). De ce point de vue, qu'un statut littéraire soit attribué à une œuvre dépend de ceux qui sont légitimés à prendre position sur ce statut à une époque donnée : « c'est-à-dire, pour notre époque, les critiques, les grands éditeurs, les membres des académies et des jurys littéraires et les auteurs reconnus » (*JLD*, p. 30). Cette théorie montre que la notion de littérarité trouve des acceptions différentes selon le contexte socio-historique.

Les deux dernières théories que nous aborderons sont celles que Dufays qualifie de ségrégationniste et d'intégrationniste. La première considèrerait que les œuvres littéraires appartiennent à un « ensemble homogène et limité d'œuvres bien identifiées, qui correspond en gros au corpus des œuvres " reconnues ", et donne lieu à une pratique de lecture savante, centrée sur la distanciation et sur la relecture » (*JLD*, p. 37). À l'inverse, la seconde théorie envisage la littérature comme un ensemble hétérogène d'œuvres recouvrant presque tous les types d'écrits : « aussi bien les genres dits mineurs (écrits journalistiques, science-fiction, romans policiers, sentimentaux, érotiques...) ou non

proprement textuels (chanson, bande dessinée, cinéma...) que les genres traditionnellement reconnus » (*JLD*, p. 37). D'une certaine façon, défendre cette position revient à élargir considérablement la notion de littérature de telle sorte que les tenants de l'intégrationnisme préféreront « parler de " textes " ou de " discours " » (*JLD*, p. 37) plutôt que de littérature. Notons au passage que Valéry serait peut-être intégrationniste lorsqu'il place la philosophie parmi les autres genres littéraires. Ces deux positions se trouvent à deux pôles opposés dont le point central constituerait peut-être une perspective plus nuancée selon laquelle ce ne sont pas tous les écrits et tous les discours qui font partie de la littérature, et ce, bien qu'elle soit composée d'une variété d'œuvres. La question demeurerait cependant la même : Qu'est-ce qui distingue la littérature parmi les autres types de discours? Nous avons donné un bref aperçu des réponses possibles à cette question, aperçu que nous préciserons avec la prochaine section.

1.2.2. La spécificité du littéraire

Searle a tenté de dire ce qui caractérise la littérature. Selon lui, sa spécificité tient dans la feinte que l'on trouverait dans ce genre de discours. Tout est feint en ce sens où les énoncés sont non sérieux : ils ne prétendent généralement pas renvoyer à la réalité actuelle ou décrire un quelconque état actuel des choses. Lorsqu'on comprend cela, on comprend qu'il s'agit d'un discours de fiction. Searle n'a cependant pas la prétention de promouvoir la feinte au rang de critère absolu définissant le littéraire. D'une part, on ne peut pas croire que la feinte constitue la caractéristique essentielle de la littérature puisqu'on la retrouve dans d'autres formes de discours (ne serait-ce que dans le cinéma ou dans certaines blagues de pince-sans-rire). D'autre part, certains des énoncés d'une œuvre littéraire renvoient à la réalité ne serait-ce qu'en raison des éléments qu'on peut y reconnaître et qui font partie du

monde actuel. Cela constitue une raison de dire que le littéraire forme plutôt un mélange, voire une organisation, du réel et du fictif : « le littéraire [...] est une dissonance, l'organisation du multiple par la mise en scène d'intervalles – ceux du fictif et du réel, du propre et du figuré, de l'ordre premier et de l'ordre second, de l'auteur et du lecteur » (*JB*, p. 88). Selon Bessière, on retrouverait toutes ces dualités qui cohabiteraient et se superposeraient dans une œuvre littéraire de telle sorte que l'on pourrait parler de la littérature en termes de formation polystratique, pour reprendre les mots de Roman Ingarden. Smadja note que cette expression invite à penser l'œuvre littéraire et sa littéarité davantage en tant que fusion ou jonction de plusieurs caractéristiques qu'en tant que lieu où un seul trait suffirait à les caractériser : « Il [Ingarden] distingue les strates suivantes : 1/ La couche des vocables et des formations phoniques supérieures. 2/ La couche des unités de signification de différents niveaux. 3/ La couche de divers aspects. 4/ La couche des objets représentés et de leur histoire » (*RS*, p. 74)²⁶. Selon Smadja, cette façon de définir la littérature pourrait se faire reprocher qu'elle exclut l'auteur, sa vie, ses expériences, ses états psychiques, ceux du lecteur, etc.

Une autre tentative de définir les œuvres littéraires a été faite à partir de l'idée qu'elles seraient autonomes. Elles se caractériseraient ainsi en tant qu'« information pour elle-même²⁷. » Selon Smadja, cela signifie qu'une œuvre littéraire serait « dégagée de toute fonction référentielle, réalisant une dissociation de l'information et de l'énonciation par laquelle elle se décontextualise par rapport à l'extérieur de l'œuvre pour produire son propre contexte (autocontextualisation) » (*RS*, p. 117). Cette information pour elle-même lui permettant de se contextualiser fait de l'œuvre « un " lieu complet ", autonome,

²⁶ Voir Roman Ingarden, *L'œuvre d'art littéraire*, Levier, L'âge d'homme, 1983, p. 44.

²⁷ Jean Bessière, *Principes de la théorie littéraire*, Paris, PUF, 2005, p. 42.

autocontextualisé et autotélique [qui a et qui est sa propre fin] » (*RS*, p. 117). Mais Bessière, s'appuyant sur Michel Meyer²⁸, met en évidence la relativité constante de cette autonomie : « Le concept d'autonomie est en lui-même un concept dynamique. Une chose n'est autonome que par rapport à quelque chose d'autre » (*JB*, p. 57). Dans le cas qui nous intéresse, ce serait dire que les traits que l'on attribue au texte littéraire le rendent autonome par rapport aux autres formes de discours.

À travers ces essais pour cerner la spécificité du littéraire, qu'il y en ait qui soient plus ou moins questionnables, on peut observer certaines régularités. D'une part, dire le littéraire, c'est interroger sa nature, interrogation arrivant souvent à « un débat sur le spécifique, sur le rapport entre extrinsèque et intrinsèque » (*JB*, p. 79). Malgré les écueils auxquels peuvent mener ces essais, « [l']hypothèse d'une spécificité du littéraire reste obligée – sans laquelle il n'y aurait pas d'approche du littéraire ni de débat sur son identité et ses limites » (*JB*, p. 79). Or, le questionnement sur sa spécificité renvoie aussi à une idée de Walter Benjamin selon laquelle « il n'y a de spécificité que relative à son autre [...] ». Tout approche du singulier le [le littéraire] définit comme monde puisqu'il n'est définissable que par ses relations » (*JB*, p. 80)²⁹. Plus brièvement, la question de savoir ce qu'est la littérature pointe aussi ce qu'elle n'est pas; ce qui est spécifique au discours littéraire par rapport à ce qui lui est non spécifique, tel que des traits que l'on trouve dans d'autres formes de discours, mais qui permettent malgré cela d'avoir une meilleure idée de ce qui fait la spécificité du littéraire.

D'autre part, force est de constater qu'il n'est effectivement pas aisé de mettre en évidence ce qui caractérise essentiellement le littéraire. Pour Smadja, le principal problème

²⁸ Michel Meyer, *Meaning and reading*, Amsterdam-Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 1983, p. 119.

²⁹ Voir Walter Benjamin, *Sens unique*, Paris, Les Lettres Nouvelles, 1978.

des efforts pour formuler ce qui constitue la spécificité du littéraire « est de trouver des particularités spécifiques des œuvres littéraires qui soient suffisamment générales pour se manifester dans la prose aussi bien que dans la poésie » (RS, p. 69). Or, lorsqu'on pense en avoir trouvé, elles s'avèrent tellement générales qu'il se peut qu'on les observe dans d'autres formes de discours reconnus comme non littéraires. Comment alors distinguer le littéraire du non-littéraire? Quelles sont les traits qui caractérisent chacun d'entre eux et qui permettent de les différencier? Searle répond qu'il n'y a tout simplement pas de « trait ou d'ensemble de traits communs à toutes les œuvres littéraires qui constitueraient les conditions nécessaires et suffisantes pour qu'un texte soit littéraire³⁰ ». Autrement dit, ces traits se retrouvent parfois tant dans des textes littéraires que dans des textes non littéraires de telle sorte qu'on ne pourrait les distinguer définitivement : « le littéraire est en continuité avec le non-littéraire. Il n'y a entre eux ni frontière stricte ni même l'ombre d'une frontière³¹. »

Soulignons au passage que cette affirmation est sujette à controverse. Les débats sur cette frontière se poursuivent de nos jours, mais il ne faut pas les confondre avec ceux sur la frontière entre la fiction et ce qui n'est pas de la fiction. Certes, les œuvres littéraires sont généralement des œuvres de fiction, mais la fiction ne se trouve pas uniquement dans les œuvres littéraires. De plus, certaines œuvres, parfois reconnues comme étant littéraires (des œuvres autobiographiques comme *Les Confessions* de Rousseau), ne relèvent pas, à proprement parlé, de la fiction.

³⁰ John Searle, *Sens et expression*, Paris, Minuit, 1982, p. 102.

³¹ *Ibid.*

1.3. Retour sur le comparatif

En plus de décrire ce en quoi peut consister la philosophie, la section que nous lui avons consacrée visait aussi à préciser certain des termes qu'on retrouvera dans la suite du texte. Par exemple, contenu, idée, pensée, sens philosophique ou philosophème renverront à des idées qui font ou qui pourraient faire l'objet d'intérêts, de réflexions ou d'investigations pour la philosophie telle que nous l'avons présentée. Précisons de plus que toute idée qui pourrait s'apparenter à un philosophème sans nécessairement avoir été d'abord conceptualisée par une réflexion philosophique sera aussi nommée de ces façons. En outre, lorsqu'il sera question de philosophie implicite que l'on retrouverait dans des œuvres littéraires ou de contenu philosophique qui se manifesterait dans de telles œuvres, cela ne signifiera pas nécessairement qu'on y décèlerait des idées philosophiques préexistantes qui se trouveraient inchangées dans le texte littéraire : cela pourra aussi signifier que le texte littéraire est susceptible de produire ou de solliciter une pensée s'apparentant parfois à une pensée philosophique, mais qui ne constitue pas nécessairement une philosophie, une méthode ou un système philosophique. En effet, selon Vincent Descombes, une œuvre littéraire telle que le roman, pour qu'on lui reconnaisse une parenté avec la philosophie, n'a « pas besoin de communiquer quoi que ce soit. Il s'agit plutôt de savoir s'il possède cette force philosophique d'imposer un *travail intellectuel et moral*³² » ayant des similitudes avec la réflexion philosophique.

À ce que nous avons dit sur la philosophie et la littérature, nous pourrions ajouter deux points. Le premier, qu'elles ne sauraient se réduire à chacun des éléments que nous avons utilisés pour les définir. Par exemple, la philosophie ne se résumerait pas à

³² Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987, p. 46. Le sigle *VD* renverra dorénavant à ce texte.

l'argumentation, à la conceptualisation, à l'abstraction ou à la généralisation tout comme la littérature ne se résumerait pas à la figuration, à un travail formel, au concret ou au particulier, et ce, bien que toutes deux puissent être caractérisées par ces traits. Le second point : nous avons tenté de définir la littérature et la philosophie, ce qui nous a permis de les caractériser chacune de leur côté, mais nous n'avons pas directement parlé de certains éléments à partir desquels elles peuvent tantôt se distinguer, tantôt se ressembler.

Plus précisément, et c'est une évidence, elles utilisent le langage, mais elles l'utilisent différemment et à des fins différentes. Pour thématiser davantage la manière dont chacune d'elles l'utilisent, une étude s'attachant à comparer des textes philosophiques et des textes littéraires contenant des idées similaires pourrait s'avérer éclairante. Il serait alors possible de mettre en évidence certaines caractéristiques, communes ou non, propres au traitement qu'elles font subir à ces idées. Selon Smadja, le postulat motivant une telle étude serait le suivant :

Où le premier [l'écrivain] cherchera à rendre la singularité de l'expérience subjective, individuelle ou collective, l'irréductible originalité de l'événement vécu, le second [le philosophe], quand bien même il commencerait ses analyses par des descriptions souvent très proches du style littéraire, visera toujours, à travers elles, à mettre en évidence des structures ou des lois, des formes générales censées être *la structure même de l'expérience vécue*. (RS, p. 254)

Autrement dit, leur visée demande un traitement différent des idées dans la forme qu'ils utilisent pour les transmettre. À ce sujet, la distinction qu'opère Barthes entre écrivain et écrivain ne semble pas dépourvue d'intérêt. L'écrivain est celui qui s'adonne à la littérature et celui pour qui le travail sur les mots fait partie intégrante du processus d'écriture : l'écrivain est « celui qui travaille sa parole³³ ». Selon Saudan, la visée esthétique de ce travail sur les mots et sur la forme implique que l'écrivain consacre une bonne partie de son temps à mettre en forme ses idées, à les littériser : dans le travail de l'écrivain, « le

³³ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 148.

signifié est étroitement dépendant de son mode de formulation » (AS, p. 63). En ce qui a trait au philosophe, il jouerait le rôle de l'écrivain selon Barthes. Sous la perspective de l'écrivain, le langage représente moins une matière à travailler formellement « qu'un instrument plus ou moins adéquat au service d'une pensée³⁴ ». L'écrivain consacrerait donc la plus grande partie du temps qu'il investit dans le processus d'écriture à travailler les idées et le fond plutôt que les mots et la forme. Cette distinction n'apparaît cependant pas aussi nettement en pratique qu'en théorie. C'est-à-dire que la philosophie ne saurait se réduire à un travail sur le fond et que la littérature ne saurait se réduire à un travail formel : « toute œuvre littéraire, en tant qu'œuvre de pensée, est nécessairement habitée par un questionnement susceptible de recevoir une expression philosophique; en retour, les œuvres philosophiques, en tant qu'elles sont nécessairement la mise en forme de la pensée et recherche d'un langage approprié [...], sont justiciables d'un examen littéraire³⁵ ». Plus brièvement, la forme et le fond sont présents et interagissent tant dans les écrits littéraires que philosophiques. Philosophie et littérature se ressembleraient du fait que toutes deux manipulent le fond et la forme, mais l'énergie qu'elles investissent dans l'une ou dans l'autre de ces activités aiderait à les distinguer. L'examen de leurs ressemblances et de leurs dissemblances se confronterait toutefois, à un moment ou à un autre, à la question de la frontière qui distinguerait clairement la philosophie et la littérature. Un des problèmes serait alors de « remettre en scène et en question le partage des rôles, la manière dont se rencontrent et se séparent des énoncés et des arguments épinglés au registre de la philosophie, de la littérature ou de quelque autre discipline³⁶. »

³⁴ Cornélius Crowley, « Le motif philosophique et sa mise à l'épreuve », dans Anne Tomiche et Philippe Zard, *op. cit.*, p. 33.

³⁵ Philippe Zard, *op. cit.*, p. 13.

³⁶ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 205.

Avant de poursuivre, retenons aussi que la philosophie et la littérature partagent un autre point commun : elles constituent deux formes d'appréhension de la réalité du fait que la première s'interroge sur différents aspects de la réalité et que la seconde décrit et met en forme des univers fictifs intégrant des éléments du monde actuel donnant ainsi accès à divers mondes possibles, à diverses manières dont la réalité pourrait être. N'oublions toutefois pas que le travail sur le langage, les « méthodes et les styles des deux démarches les différencient » (*AS*, p. 13). Alors que l'on attribue souvent une visée prescriptive à la philosophie³⁷, on en attribuerait parfois une descriptive à la littérature. Par exemple, lorsque cette dernière dépeint des variations du monde, lorsqu'elle se fait le « reflet des normes plus que législation, [lorsqu'elle] éclaire par l'exploration des possibles plus que par la prescription autoritaire des conduites » (*RS*, p. 239). Les principaux éléments susceptibles de contribuer à une meilleure compréhension de la suite étant exposés, nous aborderons maintenant ce qui concerne plus directement notre recherche en commençant avec le travail que l'on reconnaît parfois à l'herméneute et deux attitudes interprétatives qu'il peut adopter.

³⁷ Par exemple, les philosophies morales qui s'interrogent sur les meilleures façons d'agir que l'humain devrait adopter ou l'épistémologie qui étudie, questionne et critique les méthodes, les présupposés et les résultats scientifiques pour mettre en évidence les lacunes à corriger des théories dans leur accès à la connaissance.

Chapitre II – L’herméneute

2.1. Le travail de l’herméneute

Pour Philippe Sabot, l’écrivain réussit là où le philosophe échoue, que « la vraie philosophie se fait dans la littérature, dont les œuvres doivent ainsi être tenues pour l’expression de vérités inédites, [...] elle [la littérature] a valeur d’*exemple*, au sens fort du terme³⁸. » En d’autres mots, le philosophe échouerait à énoncer dans leur intégralité ces vérités dont seul l’art serait capable de préserver l’intégralité puisque le langage conceptuel du discours philosophique peinerait à les exprimer sans faire abstraction de leur mise en forme et de la concrétude de la situation dans laquelle elles sont illustrées. En contrepartie, dans *Miroirs de l’identité*³⁹, Marquet avance que les vérités des œuvres littéraires ne se donneraient ni directement ni explicitement, un peu comme si les œuvres littéraires étaient possédées par elles, et qu’il reviendrait à l’herméneute de les dévoiler pour en actualiser les potentialités spéculatives, potentialités à partir desquelles une œuvre acquerrait un sens et auxquelles on pourrait arriver par l’analyse explicite du contenu d’une œuvre (*PS*, p. 56)⁴⁰. Il semblerait donc que « seule une interprétation philosophique de la littérature (au second degré donc) peut néanmoins lui faire énoncer ce que, par elle-même, cette dernière n’est susceptible de penser qu’à *son insu*, sous la forme d’un sens implicite contenu dans

³⁸ Philippe Sabot, *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d’une question*, Paris, PUF, 2002, p. 55. Le sigle *PS* renverra dorénavant à ce texte.

³⁹ Jean-François Marquet, *Miroirs de l’identité. La littérature hantée par la philosophie*, Paris, Hermann, 1996.

⁴⁰ De prime abord, le terme « spéculation » et ses dérivés ont une forte connotation péjorative : spéculer, c’est faire des hypothèses non fondées qui se rapprochent parfois de la pure élucubration métaphysique. Principalement pour cette raison, nous n’utiliserons ce terme presque nulle part ailleurs que dans cette partie simplement parce que ce qu’en disent les auteurs paraît pertinent à notre problématique. De plus, le principe de charité nous invite à penser que ces auteurs ne l’emploient pas selon cette connotation. En effet, l’usage qu’ils en font correspondrait plutôt à une définition que donne *Le Petit Robert* (2016). On y dit que la spéculation a trait à l’étude, à des recherches abstraites et à des considérations théoriques. Cela, appliqué à la littérature, soulignerait qu’elle aussi peut constituer, par l’intermédiaire du langage, un lieu de recherche et de questionnement susceptible de solliciter la réflexion philosophique ou de contribuer à la formation d’idées ou de pensées que l’on pourrait qualifier de philosophiques. En ce sens, le statut spéculatif d’une œuvre littéraire telle que le roman consisterait en son potentiel d’évocation ou de production de ce genre d’idées que l’on pourrait y percevoir.

ses textes » (*PS*, p. 56). Autrement dit, la littérature contiendrait ce sens sans le savoir, comme s'il échappait à sa compréhension et à celle des écrivains; elle dirait dans son langage des choses implicites que seul le philosophe interprète pourrait expliciter dans le sien, comme si une pensée était immanente à sa constitution, mais qu'elle était en attente d'actualisation.

Certains disent que le commentaire philosophique mettrait au jour l'impensé de la littérature qui l'habiterait à son insu⁴¹. Selon Marquet, le commentaire philosophique, qui puise à même la réserve de sens que constituent les textes littéraires, revient à leur faire énoncer les formes de spéculation qui les habitent à leur insu en considérant conjointement le signifiant et le signifié⁴². De plus, seul le philosophe herméneute pourrait « extraire de leurs productions de langage [celles des poètes et des romanciers] la vérité d'ordre philosophique qui les conditionne secrètement et dans laquelle réside leur véritable intérêt spéculatif, variable à l'infini des interprétations⁴³. » Tout comme Sabot, nous entretenons certaines réserves à l'égard de cette idée selon laquelle il revient au seul herméneute de formuler le contenu philosophique qui se trouve dans les productions littéraires et qui constitue leur intérêt spéculatif. Ce type de lecture philosophique des textes littéraires, en tentant de formuler et d'en comprendre la vérité ou le sens implicite, fait penser à un « travail d'exorcisme qui s'applique à isoler, dans les textes littéraires eux-mêmes, cette dimension occulte par où ils s'apparentent aux spéculations des philosophes et échappent

⁴¹ C'est peut-être un peu radical comme position : nous ne sommes pas sûr que ce genre de pensées habitent toujours la littérature à son insu et que l'explicitation du sens philosophique implicite ne revienne qu'au philosophe herméneute. Nous y ferons référence plus loin. En ce qui concerne le fait que la philosophie habiterait la littérature à son insu, cela s'apparente à la position de Schleiermacher selon laquelle le génie créateur créerait sans être conscient de tout ce qu'il dit en créant. Il faudrait donc tenter de comprendre l'auteur mieux qu'il ne s'est lui-même compris en interprétant son texte à la lumière de sa communauté linguistique, de son contexte immédiat et de tous les autres éléments qui imprègnent la subjectivité tels que les facteurs socio-historiques. Or, cette méthode nous paraît difficilement applicable puisqu'on ne peut que très rarement avoir accès à tous ces éléments.

⁴² Jean-François Marquet, *op. cit.*, p. XIV.

⁴³ *Ibid.*

à l'ordre strictement littéraire de leur production » (*PS*, p. 64). On peut légitimement questionner la pertinence d'une telle démarche, c'est-à-dire celle qui se propose d'extraire le contenu philosophique de la forme littéraire. Pourquoi? Parce qu'il se pourrait que ce genre de démarche, en proposant d'explicitier les idées implicites et en ne considérant que le fond ou ces idées, séparerait le fond de la forme, mettant de côté l'impact du travail formel et perdant ainsi un pan non négligeable de la spécificité et de la signification du littéraire. Or, nous le verrons, fond et forme sont peut-être inséparables puisque tous deux sont susceptibles de participer à la production du sens. Ainsi, un changement dans la forme impliquerait un changement dans le fond et vice-versa. Pour l'instant cependant, nous nous en tiendrons au travail de l'herméneute.

Chez Ricœur, lequel s'intéresse au temps et à la fiction notamment dans *Temps et récit*, il n'y a que l'herméneute qui puisse faire le déchiffrement et « rendre compte philosophiquement [...] du sens de l'expérience temporelle que la littérature lui semble receler et offrir à la pensée » (*PS*, p. 74). Ce qui ne signifie pas nécessairement que l'herméneute déchiffrerait un sens présent en attente d'actualisation dans les œuvres littéraires telles qu'un roman, mais plutôt qu'il serait le seul à pouvoir les penser en elles : « Car ce ne sont pas les romans qui pensent par eux-mêmes, en proposant directement des solutions aux apories du temps; c'est plutôt l'interprète qui les pense en eux » (*PS*, p. 75). Chez Ricœur, l'interprétation d'un herméneute qui serait au fait de l'aporétique du temps donnerait un sens et procurerait un statut spéculatif aux variations imaginatives mises en œuvre dans un roman⁴⁴. Selon Sabot, à travers les trois fables sur le temps dans *Temps et récit II*, Ricœur postulerait une vérité immanente aux textes littéraires, postulat s'inscrivant

⁴⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit III*, Paris, Seuil, 1991, p. 229.

dans le projet plus général « de découvrir dans ces textes [...] ce *supplément de sens* que les philosophies du temps échouent à énoncer dans leur langage propre » (PS, p. 71). Avant de poursuivre, arrêtons-nous quelques instants pour préciser à quoi peuvent renvoyer ces variations imaginatives.

Ces dernières évoquent une partie de la pensée phénoménologique de Husserl, pensée reconnaissant un rôle à l'imagination. Cette influence husserlienne chez Sabot et chez Ricœur nous paraît probable et corroborée par la présence de la phénoménologie husserlienne dans leurs champs d'intérêts philosophiques respectifs. Ce détour par Husserl nous aidera donc à thématiser et à expliquer davantage ces variations de l'imagination. L'imagination est impliquée dans le processus de réduction eidétique dont parle Husserl. Cette réduction permettrait d'arriver à l'eidos, à l'idée, à l'essence d'une chose, à l'essence d'un être humain par exemple, aux caractéristiques qui font qu'un humain est un humain et non quelque chose d'autre, aux caractéristiques d'un objet sans lesquelles il ne serait pas cet objet, et ce, peu importe les différences contingentes de plusieurs spécimens de cette chose. Pour arriver à l'essence par ce processus, on utilise l'imagination pour voir les traits possibles d'une chose qui pourraient être différents sans toutefois en modifier l'essence. Pour distinguer l'essentiel du factuel, il faut donc faire varier ces traits, et ce, grâce au travail de l'imagination. On pourrait alors éclairer les variations imaginatives dont Ricœur et Sabot parlent de la manière suivante. Dans la mesure où la vérité d'une œuvre est son essence, on pourrait la découvrir en en faisant varier les éléments d'apparat et factuels qui ne changeraient rien à la nature de cette vérité jusqu'au moment où on arriverait à l'élément inchangeant que constituerait la vérité de l'œuvre, mais ce point de vue nous semble un peu exagéré. En effet, procéder à la réduction eidétique d'une œuvre de cette façon serait

difficilement applicable, voire inapplicable, et ce, en raison du fait que tous les éléments contingents relevant de la forme ou du fond d'une fiction littéraire participent à l'élaboration des idées ou des vérités que l'on peut y trouver. Opérer ainsi des variations imaginatives dans le fond ou dans la forme d'une œuvre mènerait fort probablement à une modification de l'idée de cette œuvre. Autrement dit, procéder à la variation des caractéristiques de l'œuvre produirait simplement une tout autre œuvre. Dans cette perspective, l'œuvre littéraire constituerait donc sa propre essence, sa propre idée. De plus, le rôle de l'imagination n'est pas le même dans la variation eidétique que dans l'œuvre littéraire. Dans le premier cas, il faut recourir à l'imagination pour faire varier les éléments contingents d'une chose réelle de manière à y discerner l'essence de cette chose, son concept. Dans le second, l'imagination est d'ores et déjà impliquée aussitôt que la lecture débute et ne vise pas nécessairement à abstraire un concept de l'œuvre, à discerner son essence à travers ses caractéristiques contingentes.

C'est pourquoi nous croyons plus éclairant d'envisager chaque œuvre comme une variation imaginative d'une idée philosophique, de la réalité ou d'éléments de la réalité plutôt que de nous attarder aux variations possibles d'une œuvre en particulier. Cette idée rejoint la conception de la littérature que défend l'approche référentielle. Selon Dufays, elle la définit en tant « [qu']expérience de réalité fictive, ou plus exactement de réalité *possible* » (*JLD*, p. 26). En d'autres mots, elle met en scène des variations possibles de la réalité telle qu'on pourrait l'imaginer mais qui ne sont pas nécessairement actuelles.

Il faut ajouter que l'univers dépeint dans une œuvre de fiction – bien qu'il soit irréel, virtuel ou inactuel – nous parle si on en reconnaît des parties qui apparaissent parfois comme une forme de représentation et d'imitation du réel : « elle [l'imitation] permet de

caractériser l'objet littéraire comme ce qui donne à *reconnaître* » (*JB*, p. 81). On reconnaît quelque chose dans une œuvre entre autres par sa familiarité, ce qui signifie que cette chose nous est connue, peut-être parce qu'elle fait partie de notre réalité. Pourtant, bien que cette chose réelle, singulière et contingente avec laquelle nous sommes déjà entrés en contact nous permette de reconnaître une de ses variations imaginatives possibles représentée dans l'œuvre littéraire, sa représentation ne lui est pas nécessairement identique. Pourquoi l'y reconnaissons-nous alors? Sans doute parce qu'elle évoque la chose connue par quelque caractéristique que nous connaissons de l'objet réel et que nous reconnaissons dans l'objet fictif : « Là où l'on reconnaît quelque chose, ce quelque chose s'est déjà affranchi du caractère singulier et de la contingence des circonstances dans lesquelles on l'a rencontré⁴⁵. » Ce semble effectivement être le cas : nous rencontrons la chose dans la réalité, nous l'identifions à tel ou à tel trait et, lorsque nous en rencontrons une qui lui ressemble du fait que nous y percevons certains des traits attribués à la chose rencontrée dans la réalité, nous la reconnaissons bien qu'elle ne soit pas en tout point identique à la chose réelle et actuelle. Or, si on reconnaît une chose de cette façon, c'est qu'elle possède ces traits auxquels nous l'avons identifiée, traits que l'auteur a réussi à saisir dans son travail d'écrivain de telle sorte que l'imitation qu'il en donne réussit à faire reconnaître au lecteur la chose représentée : « Dire l'imitation, ce n'est que dire l'effet de la reconnaissance » (*JB*, p. 100). Bessière n'est certes pas le premier à remarquer l'aspect cognitif (le connu reconnu) de la mimesis (en son sens large : la reproduction, la représentation ou l'imitation). Dans sa *Poétique*, Aristote semble effectivement l'avoir entrevue sans toutefois avoir insisté sur elle : « il [l'homme] en est un [animal]

⁴⁵ Hans-Georg Gadamer, *L'actualité du beau*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992, p. 110.

particulièrement doué pour reproduire, et [...] ses connaissances, il les acquiert d'abord en reproduisant)⁴⁶. » Veut-il dire que l'artiste apprend certaines choses ou parvient parfois à mieux les comprendre au cours du processus de création? Que l'imité représenté, voire les variations imaginatives possibles représentées dans l'œuvre, peut apprendre certaines choses au lecteur? Probablement un peu des deux. Une étude plus poussée de la question permettrait peut-être de trancher, mais là n'est pas notre propos : nous voulions simplement souligner que l'idée de l'aspect cognitif de la mimesis a survécu à travers le discours de certains autres philosophes. Gadamer fait partie de l'un d'entre eux et, pour lui, le « sens cognitif de la *mimesis* est la re-connaissance⁴⁷. » Fidèle à l'esprit de l'extrait de *L'actualité du beau* que nous avons cité un peu plus haut, il soutient que ce que nous connaissons dans la reconnaissance d'une chose « se dégage comme en vertu d'une illumination, de toute contingence et variabilité des circonstances qui le conditionnent et il est saisi dans son essence⁴⁸ », dans les traits qui font que cette chose est elle-même plutôt qu'une autre.

En outre, la reconnaissance fait partie du processus de lecture d'un texte littéraire à un tel point que nous nous risquerions à dire qu'il ne peut y avoir de compréhension sans reconnaissance et que, par conséquent, la théorie de la littérature qui veut que les œuvres soient autonomes et dégagées de toute fonction référentielle se bute à une difficulté. Par exemple, bien qu'un roman décrive des comportements sociaux ayant lieu dans une ville n'existant pas dans la réalité actuelle, cela ne nous empêchera pas de reconnaître qu'il s'agit d'une ville, de nous l'imaginer et de comprendre ces comportements à partir desquels nous pourrions retenir une vérité ou une idée morale. Les différentes œuvres de fiction agissent

⁴⁶ Aristote, *La poétique*, édition préparée par Gérard Lambin, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 33 (4, 1148 b 6-7).

⁴⁷ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, Paris, Seuil, 1976, p. 131.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 132.

en ce sens en tant que variations de la réalité actuelle desquelles peuvent surgir certaines vérités ou idées. L'imagination paraît donc impliquée tant dans le travail philosophique – ne serait-ce que dans la réduction eidétique ou dans l'activité de création de concepts qui caractérise la philosophie selon Deleuze – que dans le travail littéraire où l'imagination joue un rôle presque axiomatique dans le processus de création d'œuvres littéraires. Fin de la parenthèse sur les variations imaginatives. Poursuivons.

Sabot rapproche la démarche de Ricœur de celle de Marquet du fait qu'ils veulent tous deux expliquer et expliciter le sens philosophique contenu dans les œuvres littéraires : « la libération de ce noyau spéculatif, à partir duquel l'œuvre elle-même prend véritablement sens, est précisément le travail de l'interprétation » (*PS*, p. 75). Sabot se demande s'il est possible que la littérature ne pense pas par elle-même en ce sens « où elle exprimerait non philosophiquement des vérités d'ordre philosophique, mais qu'elle *met en œuvre*, sous la forme d'une pratique d'écriture différenciée [...], une véritable pensée, d'un autre ordre sans doute que celle qui régit les constructions philosophiques des professionnels du concept, mais non sans rapport avec elle » (*PS*, p. 79). En d'autres mots, il se demande ce qui distingue l'écriture philosophique de l'écriture littéraire dans leur façon d'exprimer une pensée philosophique, et si cette pensée se modifie selon le type d'écriture qui la met en forme. Dans cette mesure où la littérature contient en latence une idée ou un sens philosophique constituant son intérêt spéculatif et demandant à être dévoilés par l'interprétation philosophique, laquelle l'expliciterait dans son langage conceptuel, nous conjecturons, avec Descombes, que la spéculation littéraire prend une forme différente de la spéculation philosophique : la pensée « du roman réside [...] dans le roman lui-même, en tant qu'il produit sa propre philosophie, indépendamment ou, du

moins, *dans un certain écart* par rapport à tout présupposé théorique qui semblait d'abord en déterminer le sens » (VD, p. 292). Cette hypothèse ne serait pas compatible avec le point de vue de Marquet, mais peut-être le serait-elle avec celui de Macherey selon lequel la philosophie littéraire se trouve dans les formes littéraires et non derrière elles : « C'est [...] dans les formes littéraires qu'il faut chercher une philosophie littéraire, qui est la pensée que produit la littérature, et non celle qui, plus ou moins à son insu, la produit⁴⁹. » La philosophie littéraire dont parle ici Macherey consiste en une expérience de pensée provoquée par la lecture d'une œuvre dont le contenu ou les idées qui y figurent sont susceptibles de solliciter une réflexion philosophique. L'expression « philosophie littéraire » ne renvoie donc pas au fait que la littérature formulerait ou exposerait tels quels des concepts ou des problèmes philosophiques, mais renverrait plutôt à « une pensée sans concepts, dont la communication ne passe pas par la construction de systèmes spéculatifs assimilant la recherche de la vérité à une démarche démonstrative » (PM, p. 198). En se fiant à ces propos de Macherey, et comme nous l'avons indiqué plus tôt, la spéculation de la littérature pourrait se définir en termes de pensée que produisent ou sollicitent les œuvres littéraires. Pour lui, cela implique que la pensée littéraire n'a pas à être extraite de l'œuvre sous forme d'énoncés théoriques philosophiques et abstraits ni à être élucidée à partir d'idées ou de concepts philosophiques que l'interprète n'aurait qu'à plaquer sur cette œuvre : la pensée ou les idées littéraires ne peuvent généralement être établies qu'à partir de l'œuvre, bien qu'il semble légitime d'interpréter une œuvre à la lumière d'un arrière-plan conceptuel lui préexistant dans certains autres cas.

⁴⁹ Pierre Macherey, *À quoi pense la littérature? Exercices de philosophie littéraire*, Paris, PUF, 1990, p. 197. Le sigle PM renverra dorénavant à ce texte.

2.2. Deux attitudes de l'interprète

« [P]rojetter [r] [d]es présupposés philosophiques sur le texte et s'émerveiller ensuite de les y découvrir comme les traces de cette " philosophie " littéraire anonyme⁵⁰ », sertir une philosophie dans une œuvre pour en dégager des idées qui y correspondraient mais qui lui seraient extérieures; voilà quelque chose qui, dans certains cas, peut diluer l'originalité de sa philosophie littéraire. Effectivement, le contenu philosophique d'un texte littéraire peut être irréductible à un concept, à une idée ou à une théorie philosophiques puisqu'il ne tiendrait pas compte de certains éléments de la spécificité du littéraire. Plus précisément, une œuvre littéraire dans laquelle on remarquerait la figuration ou la littérisation d'une idée ou d'un concept philosophique pourrait ne pas être réductible à cette idée puisque cette réduction ferait abstraction de tout le travail qui a été fait pour mettre en forme ce concept, forme qui, nous le verrons plus loin, peut aussi être porteuse de signification. Pour l'instant, disons seulement que la mise en forme d'un concept philosophique pourrait présenter des réalisations particulières de ce concept de telle sorte que cela permettrait au lecteur de voir une des applications possibles d'un concept abstrait à travers la concrétude de sa mise en forme détaillée. Il se peut aussi qu'une œuvre littéraire n'intègre aucun contenu philosophique précis bien qu'elle soit susceptible de contenir des thèmes à caractère philosophique qui pourraient solliciter ou faire l'objet de réflexions philosophiques. Ainsi, réduire l'œuvre à un concept ou à une idée philosophiques reviendrait à trouver une constante à laquelle on identifierait cette œuvre et qui, en quelque sorte, la transcenderait. Cette constante perçue par l'herméneute lui permettrait d'extraire un concept de l'œuvre. Ce faisant, il risquerait cependant de négliger le particulier qui y est représenté et les détails

⁵⁰ Camille Dumoulié, *Littérature et philosophie. Le gai savoir de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 35. Le sigle CD renverra dorénavant à ce texte.

qui y sont décrits; éléments participant néanmoins à la caractérisation de la spécificité de l'écriture littéraire. Le plus souvent, le concept ne tolère pas les détails particuliers ou contingents : il aspire plutôt à la généralité et à l'universalité de manière à pouvoir être reconnu à travers les situations concrètes et particulières à partir desquelles il a été abstrait et dans lesquelles on pourrait l'observer malgré les différences contingentes des situations qui l'actualisent. Ce que l'on cherche alors en abstrayant un concept, c'est quelque chose qui est identique, qui s'observe et qui est toujours le même malgré ces différentes situations. Dans le cas d'une œuvre littéraire, cela revient à en extraire un concept, à tenter de voir ce qui demeure le même derrière et à travers la situation concrète qu'elle décrit, à tenter de trouver l'idée philosophique à laquelle on pourrait la résumer. Le risque alors encouru est de réduire l'œuvre à un concept et de faire fi du non-identique, des contingences de la situation et du travail sur l'écriture qui sont aussi signifiants. En tentant d'abstraire une idée, un sens ou un concept général du texte, le non-identique disparaît. Pourtant, ce en quoi consiste ce non-identique se trouve entre autres dans la spécificité du texte littéraire, dans le style, le potentiel d'idées ou de sens que l'on peut y trouver, et dans les détails dont fait abstraction le concept ou l'interprétation désireuse de tendre vers le général et l'universel. En outre, il se peut fort bien que l'on trouve des philosophèmes dans une œuvre littéraire ou qu'elle sollicite des réflexions philosophiques. Seulement, elle ne s'y réduit peut-être pas toujours. Le cas échéant, il paraît préférable de « laisser parler » l'œuvre. Tel est le cas des textes que Gadamer qualifie d'éminents : « lorsqu'on en détache un fil par une interprétation quelconque, [ces textes] exigent que ce dernier soit réintégré à nouveau dans le tissu textuel. Un tel retour au texte correspond en fait à laisser parler le

texte⁵¹. » Cela n'empêcherait toutefois pas que des idées philosophiques préexistant à l'œuvre pourraient y être présentes : un genre tel que le roman « échappe à tout système philosophique, et ne saurait lui être réductible. Ce qui ne signifie pas pour autant que des idées ou un sens philosophique en soient tout à fait exempts, que le roman soit aussi informé par une pensée philosophique, une vision du monde, qui habitent [entre autres] les œuvres de Dostoïevski comme de Kafka » (AS, p. 145).

Avant d'utiliser Sartre comme exemple à l'appui, il nous incombe de préciser en quoi peut consister une vision du monde. Selon Hébert, il faut d'emblée « distinguer la vision du monde réelle, empirique (celle qui se trouve " dans la tête " d'un producteur), et la vision du monde construite, celle que l'analyste dégage à partir des produits du producteur⁵². » En d'autres mots, il s'agit de façons de percevoir, de voir et de concevoir la vie, lesquelles s'expriment notamment à travers les propos des personnages, du narrateur ou de l'auteur. Lorsque l'œuvre offre plus d'une vision, par exemple celle de l'auteur et celle des personnages, la « vision thématifiée peut être congruente avec celle du producteur (le journaliste, le romancier) ou alors différente voire opposée⁵³. » Par exemple, dans le cas où le lecteur remarquerait une convergence entre les propos du narrateur et ceux de certains personnages, convergence dénotant une vision leur étant commune, au moins partiellement, peut-être « reli[er]ait-il] entre elles [les visions] par des relations particulières et donc constituées en structures plus ou moins complexes (jusqu'à former une idéologie élaborée)⁵⁴. » Autrement dit, les bribes de points de vue disséminées dans le texte finiraient

⁵¹ Hans-Georg Gadamer cité dans Carsten Dutt, *Herméneutique. Esthétique. Philosophie pratique. Dialogue avec Hans-Georg Gadamer*, Anjou (Québec), Fides, 1998 [1995], p. 96.

⁵² Louis Hébert, *Dictionnaire de sémiotique générale* [document pdf], version 13.6, *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.sigosemio.com>, 2016, p. 251. Le sigle LH renverra dorénavant à ce texte.

⁵³ *Id.*, *L'Analyse des textes littéraires. Une méthodologie complète*, Paris, Garnier, 2014, p. 71.

⁵⁴ *Ibid.*

parfois par former une vision du monde plus globale et par signifier « l'image, la représentation, la conception ou la vision que se fait l'auteur : de lui-même, de la littérature, d'une culture, d'une classe ou d'un groupe social, de la langue, d'un genre, de l'amour » (*LH*, p. 251). De plus, les perspectives de tous ces actants de l'œuvre donnent parfois des visions du monde tantôt absurdes, tantôt tragiques, optimistes, pessimistes, cyniques, etc. Certaines œuvres de Woolf s'avèrent pertinentes pour illustrer à quoi peuvent correspondre ces visions du monde. On y trouverait plusieurs perspectives prenant place dans un « espace romanesque, fait de morceaux juxtaposés et sans points de vue privilégiés. Ce perspectivisme traduit sa " vision de l'époque moderne ", " époque riche en échecs et en fragments " [...]. Elle rejette donc la construction unifiée pour " des groupements en apparence fortuits de choses disparates " ⁵⁵. » Il est parfois possible de saisir des philosophèmes à travers ces visions du monde, qu'il s'agisse du sentiment de l'absurde, de l'optimisme philosophique leibnizien (tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles) ou de la contingence des choses et de l'existence comme c'est particulièrement le cas dans *La Nausée*.

Sartre y met en forme sa philosophie. Ce roman montre qu'il est parfois légitime, voire approprié, de lire cette œuvre en gardant en tête les principales idées philosophiques que Sartre a théorisées dans *L'Être et le Néant* pour tenter de les y déceler. Dans ce cas-ci, plaquer ce cadre conceptuel sur *La Nausée* serait justifiable puisqu'ils sont intimement liés. Par contre, nous pourrions questionner la légitimité d'une tentative d'analyse de cette œuvre à partir de la philosophie platonicienne : l'essentialisme est à l'opposé de

⁵⁵ Éveline Pinto (dir.), *L'écrivain, le savant et le philosophe. La littérature entre philosophie et sciences sociales*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 72. Les citations entre guillemets anglais proviennent de Woolf, *L'Art du roman*, Paris, Seuil, 1962, p. 32, 42 et 62. Le sigle *EP* renverra dorénavant à ce texte de Pinto.

l'existentialisme, leurs interrogations et leurs réflexions ne concernent pas les mêmes objets. Dès lors, nous constatons que l'on ne peut pas interpréter n'importe quelle œuvre à partir de n'importe quelle philosophie : bien que le choix d'analyser une œuvre à la lumière d'un cadre philosophique plutôt qu'un autre peut relever d'un choix subjectif, il s'avère que « certaines œuvres littéraires, par leurs formes ou thématiques, semblent entretenir des affinités particulières avec telle ou telle pensée philosophique qui paraît alors la plus susceptible de les éclairer en profondeur » (RS, p. 212). Évidemment, il y a une panoplie de méthodes que l'on peut utiliser pour faire l'analyse ou la critique d'une œuvre. Par exemple, l'analyse des figures féminines, de la forme, de la narration, de la psychologie des personnages ou l'analyse sociologique représentent toutes des cadres à partir desquels il serait possible d'analyser *La Nausée*. Cependant, à chaque type d'analyse correspondraient des interprétations ou des résultats différents : « On sait très bien qu'il n'y pas *une* signification d'un texte. Que la signification d'un texte est étroitement dépendante des méthodes critiques mises en œuvre, comme de la conception générale que l'on se fait de la littérature elle-même » (RS, p. 152). Toutefois, en ce qui concerne l'analyse philosophique de cette œuvre, peu s'avèreraient aussi appropriées que celle s'appuyant sur la philosophie existentielle. C'est pourquoi il ne faudrait pas candidement tenter de l'analyser à partir d'un système philosophique que nous aimerions simplement y retrouver. Or, même s'il est légitime d'interpréter *La Nausée* à partir de la grille existentialiste, cela n'implique pas que les idées de *L'Être et le Néant* s'y trouvent telles quelles.

Sabot donne une autre raison de soutenir qu'il serait préférable de laisser parler l'œuvre plutôt que d'y plaquer un contenu philosophique préexistant : « Une proposition

philosophique ne peut être simplement transposée de l'univers philosophique dans l'univers romanesque; elle peut seulement se trouver transformée, voire déformée ou corrigée par le travail du romancier – irréductible à celui du théoricien » (*PS*, p. 90). Selon lui, la *Recherche* n'y fait pas exception : elle ne peut être vue comme « la simple *transposition* romanesque, ou même pour la *traduction* des idées dont Proust serait initialement parti et qui en aurait conditionné l'écriture » (*PS*, p. 89). Bien que « la plupart des idées développées par le romancier so[ie]nt déjà présentes dans son essai *Contre Sainte-Beuve* » (*AS*, p. 117), Sabot est plutôt d'avis qu'elles apparaissent sous des formes différentes selon qu'elles se trouvent dans le roman ou dans l'essai. Il l'illustre en s'appuyant sur Descombes et en utilisant l'exemple du solipsisme qu'incarne le personnage principal de la *Recherche* :

Le romancier, par définition, raconte ce qui se passe entre quelqu'un et quelqu'un d'autre. [...] Tandis que les philosophes traitent du solipsiste ou de la " clôture des consciences ", le romancier ne peut s'intéresser qu'au solitaire, à l'individu isolé. S'il présente un personnage solitaire, il fait par là de l'absence d'autrui un événement dans l'histoire des rapports entre son personnage et les autres. (*VD*, p. 17)

Qu'est-ce que Descombes semble vouloir dire ici? Que le romancier aborde le solipsisme de façon concrète par l'intermédiaire de ses personnages, de leurs actions et de leurs interactions? Que le philosophe en parle de façon abstraite à l'aide de concepts tels que la « clôture des consciences »? Que le romancier utilise la concrétude d'un personnage solitaire et solipsiste pour transmettre et mettre en forme l'idée du solipsisme alors que le philosophe en parle directement (sans passer par la figuration) dans un langage conceptuel et abstrait? Peut-être pourrions-nous répondre par l'affirmative à toutes ces questions. Mais alors, pourquoi les romanciers ne pourraient pas directement parler du solipsisme, mais seulement de l'individu solitaire? Une des raisons possibles est que, s'ils le faisaient, le contenu philosophique serait explicitement dit de telle sorte que le philosophique prendrait

le pas sur le littéraire, le roman acquérant ainsi davantage la forme d'un texte philosophique que celle d'un texte romanesque.

Dans le cas de Proust, il n'aurait effectivement pas pu transposer textuellement les idées de son essai *Contre Sainte-Beuve* dans son roman puisqu'il aurait simplement écrit un autre essai. Il a plutôt dû en travailler la forme : « Pour faire un roman, il fallait donc en un sens que Proust *corrige* ses propres théories, qu'il amende son travail de théoricien pour donner une cohérence propre à sa fiction narrative » (*PS*, p. 90). Cette idée de correction dont parle Sabot provient de Descombes. Dans *Proust. Philosophie du roman*, ce dernier semble soutenir que Proust n'aurait pas pu transposer textuellement ses idées dans son roman. Parlant du solipsisme, Descombes avance que, pour « traduire aux autres le monde tel qu'il se reflète en lui (ou *s'imprime* en lui) de façon unique, l'écrivain doit dire des choses inédites dans une forme nouvelle » (*VD*, p. 52)⁵⁶. Le simple fait d'utiliser un personnage solipsiste plutôt que de parler directement du solipsisme montre que les personnages constituent certainement un outil parmi d'autres dont le romancier peut se servir pour faire la mise en forme littéraire d'un philosophème tel que celui du solipsisme, pour le littériser, pour lui donner une forme concrète, voire un aspect familier. Les procédés de transformation qu'utilise un romancier tel que Proust pour littériser une idée philosophique plaident en faveur du fait qu'on ne peut pas simplement plaquer une idée ou une théorie philosophiques sur une œuvre littéraire : on ne les y retrouvera pas telles quelles. C'est l'une des raisons pour lesquelles il paraît parfois préférable de laisser parler

⁵⁶ À la page 90 de *Philosophie et littérature*, Sabot dit que Descombes parle davantage de la correction littéraire apportée par Proust aux idées qu'il met en forme dans son roman. Nous sommes allés lire le quatrième chapitre de Descombes auquel Sabot renvoie le lecteur pour que ce dernier puisse avoir une meilleure idée de ce en quoi consiste cette correction littéraire, et le seul passage que nous avons trouvé qui semble aborder la question est celui que nous venons de citer. Nous n'avons rien trouvé concernant de potentiels moyens de mettre en forme l'idée du solipsisme, quoiqu'un personnage solipsiste suffise peut-être à thématiser la correction dont il est ici question.

l'œuvre dans ce qu'elle a à dire sans la lire sous le joug de présupposés conceptuels, théoriques ou philosophiques que l'on tenterait d'y découvrir. Ne pas en être conscient et ne se concentrer que sur l'idée, comme si elle n'avait pas été transformée, peuvent faire en sorte qu'on mettra de côté certains aspects de la spécificité du texte littéraire tels que le travail formel qu'a subi cette idée, travail qui est, comme nous le verrons dans la prochaine partie, lui aussi susceptible d'être vecteur de signification.

Descombes n'est cependant pas le seul à avoir étudié *La Recherche* de Proust : plusieurs autres s'y sont intéressés notamment en raison de sa richesse tant littéraire que philosophique. Ils auraient remarqué que Proust s'inspirerait parfois des idées de certains philosophes qui l'auraient marqué. Elles se manifesteraient sous la forme de spéculations sur l'amour, sur le temps, sur l'art, sur les essences, sur la mémoire, etc. Pour le Deleuze de *Proust et les signes*⁵⁷, il y aurait des traces de la philosophie de Platon dans la *Recherche*. On pourrait par exemple penser à la réminiscence platonicienne et à celle occasionnée par la madeleine. Ou encore : « dans l'évocation de la " petite phrase " de la sonate de Vinteuil que Swann reconnaît lors de la soirée musicale de Madame de Saint-Euverte, on retrouve un vocabulaire que l'on pourrait dire platonicien » (*AS*, p. 113)⁵⁸. Il ne faudrait cependant pas croire que cette œuvre de Proust ou que Proust lui-même soient en parfait accord avec la philosophie de Platon : « malgré ces traces de platonisme dans l'œuvre de Proust, son entreprise à des présupposés et des conséquences toutes différentes de celles de Platon » (*AS*, p. 113). Pourquoi les conséquences et les présupposés du platonisme ne sauraient pas être les mêmes? Plusieurs raisons pourraient l'expliquer, ne serait-ce que la grande

⁵⁷ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964, p. 122-123.

⁵⁸ Cette petite phrase : « Swann tenait les motifs musicaux pour de véritables idées. d'un autre monde. d'un autre ordre, idées voilées de ténèbres, inconnues, impénétrables à l'intelligence, mais qui n'en sont pas moins distinctes les unes des autres, inégales entre elles de valeur et de signification » (Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*, tome I, Paris, Gallimard, 1954, p. 349).

différence entre les deux démarches, le travail sur la langue qui n'est pas fait dans la même visée ni de la même façon et l'effet créé par leurs écrits. Selon Deleuze, les divers signes que l'on rencontre dans *La Recherche* (mondains, amoureux, sensibles) permettent certes d'établir des liens avec d'autres philosophes, mais elle s'en distingue du fait que ces signes font quelque chose de plus que solliciter l'intellect : ils « ébranlent la sensibilité, appellent à une interprétation et mettent en mouvement l'intelligence afin de mieux les élucider : madeleine, clochers de Martinville, aubépine, pavés de la cour de l'hôtel de Guermantes, serviette, bruit d'une cuiller » (*AS*, p. 113). Ce serait entre autres à travers des images et des événements de ce genre qu'il serait possible de déceler un philosophème tel que celui de la réminiscence qui intéresse notamment la phénoménologie. En outre, Descombes signifierait que les idées philosophiques de Proust vaudraient moins par leur nouveauté que par le fait d'être « l'écho des grandes théories philosophiques de son temps » (*VD*, p. 16). Dans son œuvre, on aperçoit des concepts de ces théories tels que le langage privé, le solipsisme, le mythe de l'intériorité, la subjectivité des visions du monde, la difficulté à communiquer de façon tout à fait transparente, l'art comme expression de soi, etc. Selon Sabot, René Girard abonderait en ce sens lorsqu'il affirme que « l'intérêt et l'originalité de la *Recherche* réside [...] moins dans les théories mises en œuvre que dans leur mise en forme romanesque » (*AS*, p. 117). Il y a fort probablement d'autres raisons de croire que les conséquences et les présupposés philosophiques que l'on trouve dans l'œuvre de Proust se distinguent de ceux des philosophies dont il se serait inspiré. Plus globalement, même si un auteur s'inspire de certains philosophes ou de certaines philosophies lors de l'élaboration de ses œuvres, nous aurions tendance à soutenir, comme nous l'avons fait plus tôt, qu'aucune de ces œuvres ne saurait en être le calque parfait, que ce soit parce que

les idées y auront pris une autre forme en étant littérisées ou bien parce que l'auteur les y utilise à une autre fin.

Pascale Casanova⁵⁹ paraît aussi d'accord avec Sabot lorsque ce dernier affirme qu'il est préférable de « se laisser instruire par la philosophie du roman » (*PS*, p. 99). Ce que certains philosophes⁶⁰ auraient auparavant fait, dit-elle, et ce envers quoi certains autres – tels que Sabot, Macherey ou Dumoulié – auraient pris leur distance, c'est annexer les œuvres littéraires à des problématiques philosophiques, ce qui les aurait parfois menés à les y réduire. Ce faisant, ils auraient mis de côté plusieurs des aspects de la spécificité du littéraire. Certaines lectures philosophiques de Beckett, en mettant de côté cette spécificité, auraient engendré des malentendus et en auraient empêché une lecture qui aurait plutôt considéré cette spécificité. La pensée de Sabot s'apparente ainsi à celle de Macherey qui, dans *À quoi pense la littérature?*, ne propose pas une interprétation philosophique de chacune des œuvres qu'il présente : il en suggère plutôt des lectures qui montrent la façon particulière dont le philosophique peut être présent dans le littéraire (*PM*, p. 12-13). Comme nous le disions cependant, cela ne veut pas dire que les œuvres littéraires sont absolument exemptes de contenu philosophique, mais seulement qu'il s'y manifesterait d'autres manières.

⁵⁹ Pascale Casanova, « Littérature et philosophie : malentendu structural et double instrumentalisation. Le cas de Samuel Beckett », dans Éveline Pinto, *op. cit.*, p. 143. Le sigle *PC* renverra dorénavant à ce texte de Casanova.

⁶⁰ Entre autres les interprétations philosophiques des textes de Beckett faites par Blanchot et Deleuze. Selon Casanova, elles auraient « non seulement engendré d'innombrables malentendus et contresens mais aussi [...] ces " lunettes " conceptuelles ou ontologiques ont interdit, pour très longtemps, toute lecture proprement littéraire de l'œuvre de Beckett » (*PC*, p. 144).

Chapitre III – Du philosophique dans le littéraire

3.1. Quelques façons pour un contenu philosophique de se manifester dans le littéraire

Une des choses qu'on peut difficilement ignorer lorsqu'on s'intéresse à cette question, ce sont les relations forme-fond, signifiant-signifié, contenant-contenu. On a coutume de dire que le philosophe travaille le fond, le signifié, le contenu ou le concept, c'est-à-dire ce qui est dit, ce qu'il veut dire; alors que l'écrivain travaille plutôt la forme, le signifiant ou le contenant, autrement dit, la façon de dire ce qui est dit. Sabot nous le rappelle lorsqu'il dit la chose suivante :

le poète (ici tenu pour l'emblème de tout écrivain, ou encore pour sa figure la plus essentielle) travaille au niveau du *signifiant*, [...] il cherche à élaborer dans ses textes une sorte d'équivalent symbolique du monde, tandis que le philosophe poursuit pour sa part le *même* projet mais avec des moyens *différents*, puisque son effort de systématisation s'opère au niveau du *signifié* (du concept). (*PS*, p. 60)

La littérature et la philosophie semblent donc moins travailler un matériau différent que le travailler de façon différente : elles utilisent le langage d'une manière qui leur est propre. Lorsqu'on s'interroge sur la façon dont le philosophique se manifeste dans le littéraire, on peut spontanément être porté à isoler le contenu philosophique de cette matière littéraire. L'interprétation permettrait alors d'actualiser « son sens [celui qu'on peut trouver dans la littérature] en produisant l'articulation explicitante des deux versants de la signification du texte » (*PS*, p. 64), soit le signifiant, la forme ou le contenant, et le signifié, le fond ou le concept. Cependant, comme nous l'avons vu, quelques raisons laissent croire qu'il serait parfois préférable de se méfier de ce genre d'interprétation : « la vérité de la littérature, c'est qu'il n'y a pas de Vérité ni d'Idée en soi. Certes, un écrivain, un poète, par idéologie ou croyance, peut être amené à trahir cette vérité. Mais dans la mesure où il est vraiment écrivain, il ne peut réduire l'œuvre à l'exposition d'une idée » (*CD*, p. 102). L'y réduire, ce serait faire fi d'une bonne partie de la spécificité du littéraire, dont le travail formel qui

est, lui aussi, susceptible de faire émerger du sens ou un contenu philosophique. Bakhtine met également en garde contre ce genre de tentative de lecture philosophique des textes littéraires, car, pour lui, la « plus grande erreur consisterait à se représenter le contenu comme un tout théorique connaissable, comme une pensée, comme une idée⁶¹. » Il est peut-être alors préférable de ne pas tenter d'extraire uniquement le contenu philosophique dans ce genre de lecture puisqu'elle mettrait de côté tout un pan de la signification des textes littéraires. Par conséquent, les interprétations qui en isolent ce contenu pourraient ne pas être en mesure de bien rendre compte de cette signification : « comme le dit justement Bakhtine [...], la vérité " dialogique " du roman contredit le désir de détacher un point de vue comme la Vérité » (*CD*, p. 104). En quel sens le contredit-il? Ce que nous avons dit du dialogisme peut aider à répondre. Bakhtine compare la lecture à une conversation entre auteur, œuvre et lecteur. Le résultat du dialogue occasionné par la lecture peut varier si un autre lecteur lit la même œuvre ou si un même lecteur la lit plusieurs fois. Dans la perspective du dialogisme, la vérité du roman n'est donc jamais définitive puisqu'elle a des chances de changer selon le lecteur et le nombre de lectures.

Néanmoins, selon le dialogisme, qu'il « n'y ait, dans le roman, aucune place pour une vérité dernière » (*CD*, p. 103) n'implique pas qu'aucune vérité ne puisse s'y trouver. Par exemple, il peut y avoir un personnage qui tient des propos qui sont avérés dans le monde réel et actuel, des propos qu'il tient pour vrais, que le lecteur trouve lui-même vrais, ou encore des propos qu'un personnage, voire le narrateur, croit vrais. Or, qu'on trouve ce genre de propos dans un roman ne change rien au principe dialogique dont il vient d'être question : « C'est dire que la Vérité en personne, serait-elle exposée dans un roman,

⁶¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 50. Le sigle *MB* renverra dorénavant à ce texte.

perdrait son visage pour entrer dans le jeu dialogique et perspectiviste du monde romanesque. Elle ne serait rien de plus qu'un point de vue parmi d'autres » (*CD*, p. 104), qu'une voix romanesque parmi d'autres dans le jeu polyphonique des perspectives.

Avant de parler davantage de ces relations signifiant-signifié, forme-fond ou contenant-contenu, nous aimerions souligner qu'on a parfois tendance à les assimiler l'une à l'autre de telle sorte qu'on les emploie alors comme des synonymes, ce qui peut ne pas aller tout à fait de soi selon Hébert : « L'opposition fond / forme ne recouvre pas celle de signifié (contenu) / signifiant (véhicule du contenu) » (*LH*, p. 105). Bien que la distinction entre le fond – ce dont on parle (thèmes, contenus ou signifiés) – et la forme – façon dont on transmet le fond (signifiant, contenant, versification, genres, styles, procédés rhétoriques, tons, registres, figures de style, syntaxe, ponctuation, points de vue de narration, etc.) – semble apporter une certaine lumière sur la façon dont le signe est constitué et dont la signification émerge, cette distinction n'est pas aussi claire qu'il n'y paraît :

si le fond correspond grosso modo au signifié (même si des signifiés ne sont pas nécessairement des thèmes au sens habituel : par exemple, les signifiés grammaticaux) et que certains éléments de forme ressortissent exclusivement du signifiant (par exemple, plusieurs aspects de la versification), d'autres éléments de la forme font intervenir des éléments du signifié (par exemple, les tons : comique, sérieux, etc.) voire sont composés uniquement de signifiés. (*LH*, p. 106)

Autrement dit, certains éléments de la forme semblent intervenir dans la formation du fond et vice-versa. En mentionnant cette nuance sur la portée différente des distinctions fond-forme et signifiant-signifié, nous désirions simplement souligner en quoi elles ne sont pas nécessairement équivalentes et que nous sommes conscients de cette possible non-équivalence. Les auteurs que nous citons ne semblent toutefois pas trop s'en préoccuper, nous ne nous y attarderons donc pas et poursuivrons en considérant que ces distinctions sont à peu près équivalentes.

3.1.1. Relation entre le fond et la forme

Le fond semble parfois susceptible de conditionner la forme. Par exemple, selon Casanova, la philosophie aurait inspiré à Beckett certaines formes littéraires, et, pour elle, il aurait été un des rares écrivains qui aient « su utiliser à leur tour la philosophie et [...] [qui] l'[aie]nt fait servir à leur dessein esthétique et narratif » (*PC*, p. 144). Il se serait par exemple inspiré de l'idée de Geulincx (un des élèves de Descartes) selon laquelle la liberté ataraxique proviendrait de la séparation radicale et définitive entre l'âme et le corps. Cette idée lui aurait servi « de matrice ou d'"opérateur" littéraire » (*PC*, p. 150) dans des œuvres telles que *Le Dépeupleur* et *Murphy*. Il serait arrivé à y littériser cette idée en n'en faisant ni l'explication ni l'explicitation, mais en en faisant entre autres la figuration : « la pensée et les concepts de Geulincx [...] lui servent de répertoire qu'il parvient peu à peu à figurer, c'est-à-dire à la fois à mettre en forme et à organiser selon le procédé de la figuration » (*PC*, p. 150). Nous reviendrons à la façon dont il y arrive plus loin : pour l'instant, il s'agit plutôt de souligner que Beckett utiliserait la philosophie à des fins littéraires et que le fond, le signifié ou le contenu philosophique peuvent motiver ou conditionner la forme. Or, la réciproque semble aussi envisageable.

En effet, les choix formels de certains auteurs peuvent participer à la libération d'un contenu. Par exemple, en lisant *Ulysse* de Joyce et en constatant les diverses formes qu'il utilise dans les différentes parties de ce roman, on se rend compte que la « forme seule assume et signale le changement de poétique, soit la transformation de la vision du monde (langage soutenu, populaire, dialogue, langage théâtral, etc.) » (*CD*, p. 69). Des aspects formels tels que les registres de langage et les formes variées de narration (dialogue, monologue, narration indirecte) dénotent différentes visions du monde. Dans le quatrième

chapitre, les énoncés émis par le personnage de Léopold Bloom montrent qu'il est avare de mots, qu'il a une vision du monde pragmatique et terre à terre. Cela revient à dire que la forme serait également productrice de contenu, que les « écrits littéraires exsudent de la pensée comme le foie fabrique la bile : c'est comme une sécrétion, un suintement, un écoulement, une émanation. Tous ces termes évoquent un processus continu et progressif, qui s'élabore [...] dans les parties subtiles de l'organisation textuelle » (*PM*, p. 197). Dumoulié et Macherey ne sont pas les seuls à avancer une idée de ce genre : certains iraient même jusqu'à dire que la « forme n'est pas l'expression du contenu, [mais qu']elle est son stimulant, [...] la porte et le chemin du contenu. S'il agit, on voit se révéler l'arrière-plan caché⁶² ». Autrement dit, selon Janouch, le forme semble être ce par quoi le contenu pourrait se manifester, la condition du contenu, ce qui en *permet* l'expression, et non ce qui en *est* l'expression. Un lecteur peut remarquer l'importance de la forme lorsqu'il lit une phrase qu'il ne comprend pas et une autre qu'il comprend. Dans le premier cas, il doit entre autres revenir sur cette phrase, chercher la signification des mots inconnus ou dont l'emploi ne lui est pas familier, examiner avec plus d'attention ses éléments et la relation qu'ils entretiennent entre eux. Autrement dit, il se bute sur la forme des mots et de la phrase pour tenter d'accéder à leur sens. Dans le second cas, il constate un des rôles de la forme au fait qu'il ne s'y arrête justement pas lorsque le sens lui paraît immédiatement accessible, entre autres en raison de la qualité du choix et de l'agencement des mots. Lorsqu'un écrivain réussit à choisir un mot ou une expression avec justesse; autrement dit, lorsqu'il réussit à faire en sorte que le lecteur comprenne sans entrave ce à quoi ils renvoient ou lorsque ce lecteur constate qu'une « paraphrase de style et de forme très différents ne p[eut] [...] pas

⁶² Gustav Janouch, *Conversations avec Kafka*, Paris, Éditions Maurice Nadeau, 1988, p. 255.

exprimer la même conception⁶³ », il y a alors adéquation entre la forme et le contenu du mot ou de l'expression. Ce lecteur peut alors remarquer cette réussite « à cette impressionnante certitude sensible qu'aucune autre expression ne pourrait produire une pareille adéquation⁶⁴. »

Les deux points de vue que nous venons de voir – celui selon lequel le fond conditionne la forme et celui selon lequel ce serait la forme qui conditionnerait le fond – nous laissent en entrevoir un troisième qui considérerait que fond et forme s'influencent réciproquement. Comme le souligne Merleau-Ponty dans *Signes*⁶⁵, la forme joue un rôle déterminant dans la formation de la pensée et des idées, mais tous deux sont inséparables de telle sorte qu'il est envisageable que le fond conditionne la forme tout comme la forme peut le faire avec le fond. En d'autres mots, le fond a une influence sur la forme et la forme en a aussi une sur le fond. À ce titre, il y aurait une union étroite entre le fond et la forme, voire une indissociabilité entre les deux : « l'un des principes les plus significatifs et pertinents de la démarche structurale et l'un de ses enseignements les plus riches [...] est celui de l'union étroite forme-fond, expression-contenu indissociables les uns des autres. Le sens implique une organisation de la forme. La forme est déjà riche de contenu » (*AS*, p. 96). Saudan et Villanueva réunissent ici les deux relations que nous venons de présenter et indiquent qu'elles ne sont pas du tout incompatibles. Nous nous demandons seulement en quel sens la forme est déjà riche de contenu. Voici deux hypothèses dont la seconde nous paraît toutefois plus plausible. a) Si la forme est riche de contenu, c'est qu'elle en contient un et que le sens peut organiser cette forme. Autrement dit, la forme en serait riche

⁶³ Martha C. Nussbaum, *La connaissance de l'amour. Essai sur la philosophie et la littérature*, trad. Solange Chavel, Paris, Cerf, 2010, p. 17.

⁶⁴ Claude Thérien, « Significabilité de la nature et recherche de langage dans l'expérience esthétique chez Kant », *Les Études philosophiques*, n° 1, 2000, p. 18.

⁶⁵ Maurice Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », dans *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.

du fait qu'elle en contiendrait. Cette hypothèse reviendrait cependant à dire que c'est le fond qui conditionne le contenu. b) Une partie de la citation de Hébert se trouvant au dernier point nous fournit une autre piste de réponse : « d'autres éléments de la forme font intervenir des éléments du signifié (par exemple, les tons : comique, sérieux, etc.) » (*LH*, p. 106). Les tons peuvent effectivement nous faire voir des éléments de contenu tels que l'humeur des personnages ou leur personnalité. Un élément de la forme peut aussi modifier le fond ou le sens de ce qu'on veut dire. Par exemple : « Les députés incompetents ne seront pas réélus. » et « Les députés, incompetents, ne seront pas réélus. » Dans le premier cas, le sens est que seuls les députés qui sont incompetents ne seront pas réélus; dans le second, que tous les députés sont incompetents et que tous ne seront pas réélus. Voici un autre exemple illustrant une façon dont la structure peut modifier le sens : « Cognant des clous, le père alla mettre son fils au lit. » Formulée ainsi, cette phrase donne l'impression que c'est le père qui cogne des clous, bien que l'on comprenne que c'est probablement le fils qui est fatigué. Pourtant, que le père cogne des clous peut aussi signifier quelque chose, à savoir que le père est peut-être fatigué de son rôle envers son fils pour diverses raisons. Ces deux exemples montrent bien que des traits formels comme la structure et la ponctuation peuvent effectivement être porteurs de contenu et de signification.

Nonobstant ces deux interprétations, fond et forme semblent intimement liés et on peut légitimement postuler, comme Saussure, qu'ils s'influencent réciproquement de telle sorte que « si on change l'un, on change l'autre. C'est ce que semble [également] indiquer Flaubert : " La forme ne peut se produire sans l'idée et l'idée sans la forme " » (*LH*, p. 106). Flaubert aurait probablement été d'accord avec ce point de Saussure, mais peut-être aussi avec Bakhtine lorsque ce dernier dit qu'il « n'est pas possible de détacher de l'œuvre d'art

un élément réel qui serait un contenu pur, du reste, [...] la forme pure n'existe pas, non plus : le contenu et la forme s'interpénètrent et sont inséparables » (MB, p. 48). Bakhtine est on ne peut plus clair ici : forme et contenu n'agissent pas séparément, ils sont indétachables, perméables l'un à l'autre, on pourrait même dire qu'il ne peut y avoir l'un sans que l'autre y soit également. Bakhtine semble toutefois pencher un peu vers l'idée que le contenu influence la forme lorsqu'il dit que, dans l'analyse esthétique, ils ne fusionnent pas et sont d'un ordre différent : « pour que la forme [y] ait un sens purement esthétique, le contenu qu'elle embrasse doit avoir une signification cognitive et éthique, la forme ayant besoin du poids extra-esthétique du contenu, faute de quoi, elle ne pourrait se réaliser en tant que forme » (MB, p. 48). Autrement dit, selon ce point de vue présenté par Bakhtine, sans contenu, point de forme : on n'aura tout au plus une forme vide qu'un contenu n'aurait pas encore façonnée en y prenant place. La forme semble ainsi dépendre du contenu en ce sens où c'est le contenu qui donne les contours à la forme et qui lui permet de se réaliser :

Le contenu représente [...] l'indispensable élément constitutif de l'objet esthétique, auquel est corrélatrice la forme artistique qui, hors de cette corrélation, n'a aucun sens. En dehors de son rapport au contenu, c'est-à-dire au monde et à ses aspects, au monde comme objet de la connaissance et de l'acte éthique, la forme ne peut être esthétiquement signifiante, ni réaliser ses fonctions fondamentales.
(MB, p. 47)

Cela ne va effectivement pas sans rappeler la première perspective que nous avons mentionnée selon laquelle le fond conditionne la forme. À la lumière de cela, certains pourraient être portés à croire que, si le contenu modèle la forme, alors peut-être représente-t-il simplement un élément formel, mais Bakhtine critique cette idée selon laquelle le « contenu n'est qu'un élément de la forme, c'est-à-dire que dans une œuvre d'art les valeurs de la cognition et de l'éthique [aie]nt une signification purement formelle » (MB, p. 48). Autrement dit, bien que Bakhtine affirme que la forme ne peut se réaliser sans contenu, cela n'implique pas que le contenu soit un aspect purement formel. Pour lui, adopter cette

idée, c'est considérer « le contenu comme remplaçable du point de vue de la forme, qui n'a rien à voir avec la signification cognitive et éthique du contenu, signification absolument fortuite dans l'objet d'art; la forme relativise complètement le contenu, tel est le sens de l'assertion qui tient le contenu pour un élément de la forme » (*MB*, p. 48). Bakhtine concède toutefois qu'il y a des œuvres d'art dont le contenu « peut être ravalé au niveau d'un *élément purement formel* » (*MB*, p. 48), mais, dans ce cas, un tel « affaiblissement du contenu rabaisse avant tout la signification artistique de la forme » (*MB*, p. 48).

De ces propos de Bakhtine, nous percevons une certaine réticence à l'égard du formalisme (et envers la doctrine de l'art pour l'art); il paraît plutôt adhérer à l'idée que la présence et la qualité de contenus cognitif et éthique influenceront la qualité esthétique de l'œuvre dans laquelle ils se trouvent. Ce point de vue est intéressant pour plusieurs raisons, mais l'une que nous voyons présentement est la suivante : ça fournirait une autre raison pour laquelle certaines tentatives de lectures philosophiques des textes littéraires – celles qui tentent de cerner, de circonscrire, de prélever ou d'abstraire le contenu de pensée de la forme d'une œuvre d'art – mèneraient parfois à des analyses non représentatives, lacunaires ou imprécises qui ne rendraient pas bien compte du fond, du contenu ou des pensées de ces textes puisqu'en les en abstrayant, elles feraient fi de l'aspect et de la qualité esthétique de leur mise en forme. C'est peut-être aussi une des raisons pour lesquelles Macherey semble mettre en garde l'herméneute contre la tentation d'interpréter un texte littéraire en faisant abstraction de la forme et en ne tenant compte que du contenu philosophique ou du sens qui y est contenu⁶⁶. Il avance qu'une relecture philosophique des œuvres littéraires ne doit

⁶⁶ Ces propos de Macherey viennent appuyer la perspective que nous avons vue selon laquelle il faut se garder d'isoler le contenu philosophique d'un texte littéraire lorsqu'on y cherche ce genre de contenu, et ce, entre autres parce que la forme peut aussi être signifiante.

pas leur faire avouer un sens caché auquel se résumerait leur dimension spéculative, mais qu'elle doit mettre en évidence leur constitution plurielle :

s'il n'y a pas plus de discours littéraire pur qu'il n'y a de discours philosophique pur, mais n'existent que des discours mixtes, où interfèrent, à plusieurs niveaux, des jeux de langages indépendants dans leurs systèmes de référence et dans leurs principes, c'est aussi qu'il est impossible de fixer une fois pour toutes le rapport du poétique ou du narratif et du rationnel, rapport qui se présente universellement dans les figures de sa variabilité. (*PM*, p. 11)

On pourrait établir un parallèle entre cela et la dernière perspective que nous avons vue selon laquelle le fond et la forme s'interinfluencent : le littéraire et le philosophique interviennent tous deux dans les textes, qu'il s'agisse de ceux que l'on dit appartenir à la philosophie ou à la littérature. En effet, comme nous l'avons vu plus haut, la philosophie, bien que son travail concerne davantage le contenu que la forme, est irréductible à ce travail puisqu'il y a nécessairement une mise en forme de la pensée et donc un travail sur le langage, sur la forme. De la même manière, la littérature, même si son travail se concentre plus sur la forme que sur le contenu, ne saurait se réduire à un travail purement formel puisqu'elle manipule aussi des idées, des pensées, des réflexions, etc.

Quelles possibilités de relation forme-fond reste-t-il? Le fond modifie la forme : vue; la forme modifie le fond : vue; fond et forme s'influencent réciproquement de telle sorte qu'un changement de l'un entraîne un changement de l'autre : vue; fond et forme sont indépendants et n'ont pas d'incidence l'un sur l'autre : non vue, et nous ne pensons pas qu'il y ait bien des gens qui soutiennent cela aujourd'hui; remise en question ou refus de la distinction fond-forme : non vue. Selon Bourdieu, certains grands écrivains auraient fortement remis en question cette distinction : « À la différence des parnassiens et de Gautier, Baudelaire entend abolir la distinction entre la forme et le fond, le style et le

message⁶⁷ ». Ce poète, affirme Bourdieu, veut l'abolir puisque la poésie est quelque chose qui s'apparenterait à une « recherche divinatoire des équivalences entre les données des sens [qui] permet de leur restituer " l'expansion des choses infinies " en leur conférant, par la puissance de l'imagination et par la grâce du langage, la valeur de symboles capables de se fondre dans l'unité spirituelle d'une essence commune » (*PB*, p. 157). Cela peut paraître obscur, voire ésotérique ou métaphysique, mais on peut tout de même en retenir certaines choses. Par exemple, il n'est pas question de forme et de fond, de contenu et de contenant, ou de style et de message; il n'est question que de l'imagination et du langage qui, réunis, produisent des symboles. Or, si on admet que l'imagination est le fond que le langage met en forme, alors fond et forme, chez Baudelaire, ne s'opposeraient pas : ils travailleraient de pair pour produire le symbole qui laisserait entrevoir leur essence commune et qui ferait d'eux une seule et même chose.

Toujours selon Bourdieu, Flaubert aurait également été un de ceux qui auraient questionné cette distinction : « Sa maîtrise de toutes les exigences de la forme lui permet d'affirmer presque sans limite le pouvoir qui lui appartient de constituer esthétiquement n'importe quelle réalité du monde » (*PB*, p. 158). Autrement dit, le fond n'aurait presque pas d'influence, voire aucune, sur cette constitution : il n'y aurait que la forme qui, à elle seule, suffirait à nous faire comprendre ces réalités dont la constitution lui est imputable. Ce point de vue s'apparente certes à celui que nous avons vu plus tôt selon lequel la forme conditionne le fond, mais il y a une nuance importante à faire : le « travail de l'écriture n'est pas simple exécution d'un projet, pure mise en forme d'une idée préexistante, comme le croit la doctrine classique [...], mais une véritable recherche [...] destinée en quelque

⁶⁷ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 157. Le sigle *PB* renverra dorénavant à ce texte.

sorte à créer les conditions favorables à l'évocation et au surgissement de l'idée » (*PB*, p. 158). En d'autres mots, il ne s'agit pas d'avoir une idée pour ensuite la transformer et la littériser : l'idée émerge plutôt du travail et de la recherche sur la forme sans que l'écrivain ait nécessairement su au préalable quelle idée il allait travailler, quelle idée son travail allait lui faire voir ou laquelle allait surgir de ce travail : « C'est lorsqu'il parvient à se laisser posséder par les mots que l'écrivain découvre que les mots pensent pour lui et lui découvrent le réel » (*PB*, p. 158). En bref, du travail sur la forme peut surgir des idées ou des significations inattendues, insoupçonnées. Évidemment, il n'y a pas que la relation fond-forme d'une fiction littéraire qui apparaît susceptible de produire un sens potentiellement philosophique. Pierre Macherey fait partie de ceux qui ont réfléchi à cette question et qui ont proposé certaines pistes de réponse.

3.1.2. Les trois fonctions philosophiques du littéraire selon Macherey⁶⁸

Dans *À quoi pense la littérature?*, Macherey se propose « de défendre la vocation spéculative de la littérature, en soutenant qu'elle a authentiquement valeur d'une expérience de pensée : c'est en ce sens qu'on parlera de " philosophie littéraire " » (*PM*, p. 10). Il précise toutefois que l'idée de littérature ne saurait se réduire à un concept philosophique puisqu'un tel concept ne pourrait « épuise[r] [...] la réalité complexe des textes littéraires » (*PM*, p. 10).⁶⁹

À partir d'une lecture que Dumoulié a faite de *À quoi pense la littérature?*, il rapporte que la littérature peut rendre présent un contenu philosophique en « sui[van]t des voies non conceptuelles et [en] envisage[ant] les problèmes sur un mode spécifique » (*CD*,

⁶⁸ Par fonction, il faut entendre le rôle qu'un contenu philosophique peut prendre lorsqu'il se manifeste dans une œuvre littéraire et la manière dont il s'y manifeste.

⁶⁹ La section sur la littérature nous a d'ailleurs montré en quoi cette notion pouvait être complexe.

p. 33). En quel sens suit-elle ces voies? Notamment en celui où la littérature n'expose généralement pas de théorie ou d'idée : elle « en dessine [plutôt] les contours et [en] crée les corps dans lesquels l'idée se déploie et se pense » (*CD*, p. 33). Entre autres dans le but de mettre en évidence et d'expliquer certaines façons dont la littérature est susceptible de produire un sens philosophique, Macherey postule trois fonctions philosophiques qui seraient à l'œuvre dans le littéraire, c'est-à-dire qu'on les retrouverait parfois dans les œuvres littéraires :

Au niveau le plus élémentaire, le rapport de la littérature et de la philosophie est strictement documentaire : la philosophie affleure à la surface des œuvres de la littérature au titre d'une référence culturelle, plus ou moins travaillée, comme une simple citation, qui d'ailleurs, du fait de l'ignorance de leurs lecteurs et commentateurs, passe le plus souvent inaperçue. (*PM*, p. 11)

En d'autres mots, il peut s'agir d'intertextualité (quelque chose d'un texte renvoie à quelque chose d'un autre texte, que cette chose soit explicite ou non) ou d'interdiscursivité (liens que l'on peut faire entre divers aspects qui composent la culture dont font partie la littérature, les textes ou bien les discours au sens large). Plus simplement, le philosophique pourrait se manifester dans le littéraire sous la forme d'une référence à une idée d'un penseur, existant ou ayant existé, ou sous la forme d'une idée socio-historico-culturelle déjà connue dans un certain contexte. La référence culturelle représente la première fonction du philosophique dans le littéraire, « qu'il s'agisse d'un concept, d'une allusion, voire du nom d'un philosophe » (*CD*, p. 31).

On serait en présence de la seconde fonction lorsque « l'argument philosophique rempli[ra]it à l'égard du texte littéraire le rôle d'un véritable opérateur formel » (*PM*, p. 11). Selon Macherey, cet argument semble pouvoir remplir ce rôle de plusieurs manières, notamment lorsque l'argument philosophique « dessine le profil d'un personnage, organise l'allure générale d'un récit, voire en dresse le décor, ou structure le mode de sa narration »

(*PM*, p. 11). Par exemple, un personnage qui, par ses propos, véhiculerait certaines idées philosophiques ou encore un récit qui se déroulerait dans une caverne en référence à l'allégorie platonicienne. Soulignons au passage qu'on observe entre autres cette seconde fonction dans *L'homme sans qualités* de Musil, roman dans lequel l'impératif catégorique kantien⁷⁰ participerait à la caractérisation de certains personnages : « La morale kantienne repose [...] sur l'idée d'une connaissance *a priori* de l'" impératif catégorique ", dont se réclament dans *L'homme sans qualités* certains personnages plutôt caricaturaux, tels Leindsdorf ou le professeur Schwung⁷¹ ». Godeau rapporte une phrase qui fait allusion à cet impératif et que Schwung énonce comme sympathies funéraires à Ulrich : « *die Majestät des Sternenhimmels über uns, die Majestät des Sittengesetzes in uns!* (" la majesté du ciel étoilé au-dessus de nous, [la majesté de] la loi morale en nous! ")⁷². » Elle rapporte aussi qu'à un autre moment, le personnage Stumm von Bordwehr dit explicitement que quelqu'un lui aurait conseillé de lire Kant, ou quelque chose du genre, s'il était intéressé aux limites des concepts et de la connaissance. Bien que Musil y renvoie ironiquement par l'intermédiaire de la caricature, notamment du fait qu'il critique parfois les « philosophies systématiques auxquelles Ulrich, à l'instar de son auteur, préfère le sens du possible et sa mise en œuvre intellectuelle et littéraire⁷³ », il n'en demeure pas moins que ses personnages lui servent de support à ce philosophème qui profile en même temps les personnages.

Dumoulié ajoute au sujet de cette deuxième fonction que le « philosophique comme " opérateur formel ", ce peut être aussi un thème qui travaille le texte littéraire et détermine

⁷⁰ Cet impératif va à peu près comme suit : Agir seulement selon la maxime que l'on désirerait universelle, que l'on désirerait voir appliquée par tous, et traiter les autres comme fin et non simplement comme moyen.

⁷¹ Florence Godeau, « Le poète, le philosophe, la philosophie et l'anthropophage (Musil et quelques autres) », dans Anne Tomiche et Philippe Zard, *op. cit.*, p. 151.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*, p. 149.

des motifs ou des problématiques, voire met en jeu la pratique de l'écriture » (CD, p. 32). Un autre exemple de l'application de cette seconde fonction serait la littérisation du dualisme geulincxien opérée par Beckett dont il a été question dans la section précédente. Dans ce genre de cas, une idée, un fond ou un contenu semblent effectivement avoir une influence sur le travail du cadre formel dans lequel ils prennent place. Il convient de clarifier une des différences entre cette seconde fonction et la première puisque l'on pourrait voir des références culturelles dans les propos d'un personnage ou dans un récit se déroulant dans une caverne. Toutefois, il semble avoir entre la première, la deuxième et la troisième fonction un crescendo de l'intensité de la présence du philosophique dans le littéraire; on pourrait donc toujours trouver la première fonction dans la seconde, et la seconde dans la troisième mais pas l'inverse.

Le degré de présence du philosophique dans cette troisième fonction selon Macherey semble effectivement plus élevé que dans les deux premières : « Enfin le texte littéraire peut encore devenir le support d'un message spéculatif, dont le contenu philosophique est souvent ramené sur le plan d'une communication idéologique » (PM, p. 11). Que se passe-t-il lorsque cette fonction opère? Dumoulié répond que le philosophique est alors tellement présent qu'il fait de l'ombre au littéraire, comme dans les romans à thèse. Par exemple, les lectures de Schopenhauer, de Nietzsche et de Freud sous-tendraient *Voyage au bout de la nuit* de Céline :

Le philosophique y a bien une fonction de générateur poétique, produisant l'apparition de scènes et de personnages spécifiques [seconde fonction]. Mais vers la fin, pendant de nombreuses pages, le texte semble dérapé et le romanesque céder le pas devant le discours du moraliste que se veut Céline [troisième fonction]. 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. (CD, p. 32)

Dans cette troisième fonction, on voit que le philosophique agit aussi comme un opérateur formel, un générateur poétique. Ce qui corrobore la présence de la deuxième fonction dans

la troisième bien que cette dernière ne se réduise pas à la seconde du fait qu'on l'aperçoit seulement en présence d'un texte de fiction qui finit par disparaître derrière un discours explicitement philosophique. Pour Macherey, répondre à la question « À quoi pense la littérature? » c'est « prendre en compte tous ces ordres de considération, et, au départ du moins, n'en privilégier aucun : telle est la condition pour que, de la lecture de textes littéraires, puissent être à terme dégagés des enseignements philosophiques » (*PM*, p. 11). Pour que l'exercice auquel Macherey se prête ici soit philosophique, Dumoulié soutient qu'il ne doit pas négliger « de prendre en compte la réalité littéraire du texte ni son inscription dans une histoire des genres, des formes ou des mythes littéraires » (*CD*, p. 31). La rigueur d'un tel exercice qui ferait fi de ces éléments s'en trouverait amoindrie puisqu'il ne tiendrait pas compte de la réalité du texte littéraire, c'est-à-dire de ce qui fait qu'on lui accorde et lui reconnaisse un statut littéraire.

À la fin de son exercice de philosophie littéraire, Macherey partage quelques réserves qu'il entretient à l'égard de l'idée selon laquelle « [t]out se passe comme si les œuvres de la Littérature [...] donnaient chacune leur version d'un unique discours, qu'elles auraient communément en partage, et qui constituerait leur " philosophie " » (*PM*, p. 194). Sa réticence vient du fait qu'en adoptant cette idée, on peut être tenté de chercher la révélation d'un sens caché de la littérature. Or, « [p]rofesser une philosophie littéraire, en présupposant que la littérature comme telle " pense ", c'est être conduit à affirmer qu'elle pense quelque chose, et donc aussi s'exposer à la tentation d'isoler de ses textes, sous la forme d'un ensemble séparable d'énoncés, ce qu'elle pense, au titre d'un contenu théorique ayant valeur et signification en soi-même » (*PM*, p. 194). Macherey poursuit ses réflexions

en se demandant notamment quel est le genre de pensée philosophique que l'on retrouve dans les textes littéraires, ou plutôt, quel genre de pensée la littérature peut-elle produire.

En se posant cette question, on pourrait être porté à l'identifier à une pensée en latence que contiendraient les œuvres littéraires sans le savoir, à leur insu, un peu comme il en a été question précédemment. Dans cette optique, ce qui constituerait la philosophie littéraire serait quelque chose comme des énoncés irréfléchis, « latent[s] et anonyme[s], précédant l'intervention des formes poétiques et narratives, et conditionnant toutes leurs réalisations » (*PM*, p. 196). Macherey ne croit cependant pas qu'il en soit ainsi. Pour lui, la part du philosophique que l'on peut trouver dans des œuvres littéraires n'est pas constituée d'idées philosophiques dont la littérature n'aurait pas conscience. Il est plutôt d'avis que « la pensée qui accompagne toutes les œuvres littéraires ne se ramène pas à une conscience extérieure, par l'intermédiaire de laquelle la littérature livrerait ses secrets, avouant du même coup que ceux-ci la possèdent davantage qu'elle ne les possède » (*PM*, p. 197). Comme nous l'avons également souligné plus haut, la philosophie littéraire ne semble se trouver nulle part ailleurs que dans l'œuvre, laquelle produit son propre contenu philosophique, contenu qui, rappelons-le, est inséparable de la forme constituant non seulement le véhicule de transmission de ce contenu, mais participant également à sa formation dans la mesure où « la forme est déjà riche de contenu » (*AS*, p. 96) et qu'elle ne peut être négligée lorsqu'on s'intéresse à la pensée que la littérature peut produire, au contenu philosophique qui peut s'y trouver. Or, si des philosophèmes se trouvent déjà dans les œuvres, le lecteur n'a généralement pas à plaquer des idées philosophiques qu'il connaît et qu'il désire y retrouver telles quelles. Il doit plutôt lire l'œuvre et être attentif aux idées ou aux réflexions philosophiques qui s'y trouvent déjà et qui peuvent être suscitées par

cette œuvre. Nous avons cependant vu qu'il est parfois légitime, comme dans le cas de *La Nausée*, de plaquer directement une philosophie sur une œuvre. Mais même dans ce cas, et étant donné qu'« aucune traduction rigoureuse de l'un dans l'autre [le discours littéraire et le discours philosophique] n'est non plus vraiment concevable⁷⁴ », les idées philosophiques abstraites de l'œuvre ne rendront pas nécessairement compte du travail opéré sur la forme ni d'une possible application concrète de telles idées, application permettant parfois de mieux comprendre le concept abstrait.

Pour clore cette partie sur l'apport de Macherey en ce qui concerne nos intérêts de recherche, nous dirons que les trois fonctions du philosophique à l'œuvre dans le littéraire qu'il décrit nous aident à mieux thématiser la façon dont un contenu philosophique peut être présent dans une œuvre littéraire. Elles mettent en évidence certaines façons dont un contenu philosophique peut se manifester dans un texte littéraire : « Influence d'un philosophe sur un écrivain, [...] présence de philosophèmes, voire d'une philosophie qui travaille l'œuvre littéraire; paysage philosophique d'une époque dans lequel s'inscrit le texte littéraire et qu'il reflète » (*CD*, p. 33). Cependant, nous croyons que ces trois fonctions ne suffisent pas à expliquer le fonctionnement de l'émergence d'un contenu philosophique dans le littéraire. En d'autres mots, les modalités de la présence du philosophique dans le littéraire se réduisent-elles aux fonctions machereyennes? Probablement pas, mais, pour l'instant, nous ne disposons pas encore de tous les éléments qui nous permettraient d'y répondre. Nous préférons donc mettre cette question en suspens pour y revenir à la fin de ce chapitre, c'est-à-dire lorsque nous serons davantage en mesure d'y fournir une réponse plus complète.

⁷⁴ Robert Smadja, « La philosophie et la littérature », dans Jean-François Mattéi, *Le discours philosophique*, Paris, PUF, 1998, p. 2448.

3.1.3. La philosophie dans les œuvres de quelques écrivains

Beckett

Pour illustrer le fait qu'un contenu pouvait influencer la forme d'une œuvre littéraire, nous avons tantôt cité Casanova et son exemple de Beckett qui utilise l'idée de Geulincx en tant qu'opérateur littéraire, ce qui lui permettrait d'en faire la littérisation au moyen de la figuration. Plus précisément, Casanova défend la thèse selon laquelle Beckett aurait fait un usage formel de cette idée geulincxienne dans *Le Dépeupleur* : « Une lecture attentive des textes de Geulincx permet d'affirmer que *Le Dépeupleur* [...] est écrit à partir des théories du philosophe flamand. Sans référence explicite à ce système philosophique » (PC, p. 152). Selon elle, Beckett n'utiliserait le mot « âme » ni dans *Murphy* ni dans *Le Dépeupleur* en raison de ses connotations religieuses. Il préférerait « celui, rationaliste, d'" esprit " (*mind*). Il opère ainsi une sorte de matérialisation, de prosaïsation ou même de laïcisation de la problématique métaphysique » (PC, p. 151). Elle cite alors un extrait de *Murphy* en exemple : « À mesure qu'il trépassait en tant que corps, il se sentait resurgir en tant qu'esprit, libre de se mouvoir parmi les trésors de son esprit⁷⁵. » Casanova rappelle également que le titre *Le Dépeupleur* s'interprète comme l'exil de l'âme qui « dépeuple » le corps, comme le renvoie à « l'abandon, [à] la séparation progressive de l'âme et du corps » (PC, p. 152). Selon elle, la littérisation du philosophème geulincxien par la figuration et le choix intentionnel de certains mots permettraient à Beckett d'utiliser la philosophie de façon non conceptuelle, lui accordant ainsi la possibilité de redonner la forme matérielle et concrète à la réflexion conceptuelle et abstraite de la philosophie. Plutôt que d'utiliser des idées et des textes philosophiques « pour exprimer, sur le mode littéraire,

⁷⁵ Samuel Beckett, *Murphy*, Paris, Minuit, 1965, p. 83.

une vision spéculative du monde » (*PC*, p. 153) ou pour les transposer directement, voire littéralement, dans une œuvre, Beckett les utilise « pour en faire la matière d'un récit » (*PC*, p. 153). Pour Casanova, les textes de Beckett n'illustrent que « l'épuisement des possibles et des conséquences logiques et formelles d'une proposition donnée arbitrairement comme moteur et principe d'écriture » (*PC*, p. 153), comme le dualisme geulincxien dans *Murphy* ou dans *Le Dépeupleur*. À l'encontre d'un préjugé qu'aurait noté Casanova à l'égard des textes de Beckett, il n'y aurait aucun sens caché ni aucune « vérité ultime, idée qui caractérise, aujourd'hui encore, l'image la plus répandue de Beckett » (*PC*, p. 153). Ce qui, précise-t-elle, ne signifie aucunement que ses textes « n'expriment pas une vision et un rapport particuliers au monde (notamment la conviction d'une coupure bénéfique et nécessaire entre l'ordre corporel et l'ordre intellectuel) » (*PC*, p. 153).

Sabot s'est également intéressé à Beckett, quoique ce qu'il en dise ne concerne pas la philosophie en tant qu'opérateur littéraire, mais plutôt son écriture qui a, elle aussi, le potentiel de signifier un contenu philosophique. Il affirme qu'elle tisse un réseau de pensée sur la question de l'être et que cette question « n'intervient ici qu'au titre de l'*effet* d'une pratique d'écriture singulière qui en articule la possibilité et jusqu'à la diction même. Pour le dire autrement : la pensée de l'être ne vaut dans *Cap au pire* de Beckett que par sa mise en œuvre " sténographique " » (*PS*, p. 103). Il ajoute qu'une lecture philosophique de ce texte doit donc considérer « que l'être ne peut se dire ici pour Beckett que *dans* cette forme d'écriture abrégée et extrêmement dense qui donne son rythme propre à la diction d'une pensée » (*PS*, p. 103).

Roussel

Sabot s'intéresse aussi à Roussel, un écrivain qu'il met en relation avec Beckett et qui paraît pertinent à notre problématique. Son écriture produirait un contenu que l'on pourrait qualifier de philosophique et qui résiderait dans la façon particulière qu'il a d'écrire. Sabot, s'inspirant de l'analyse que Foucault a faite de l'écriture de Roussel, rapporte que l'auteur de *Les mots et les choses* a tenté d'analyser le procédé roussélien : « ce " procédé " consiste à introduire, dans une proposition donnée, un infime écart morphologique qui dédouble le langage et ouvre l'espace du récit proprement dit » (*PS*, p. 113). Par ce procédé, Roussel arriverait à « dire deux choses différentes avec (presque) les mêmes mots » (*PS*, p. 114). L'assonance est l'un des moyens par lesquels Roussel arriverait à dédoubler le langage par cet écart : « Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard. Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard » (*PM*, p. 181). Macherey note que dans le premier énoncé, l'expression « les lettres du blanc » renvoie aux « caractères typographiques tracés à la craie sur les bords du tapis d'une table de billard déglinguée » (*PM*, p. 181). Alors que dans le second, la même expression désignerait des « missives adressées par un homme blanc au sujet d'un aventurier hors d'âge, et des expéditions qu'il conduit avec ses compagnons » (*PM*, p. 181). À l'aide de cet infime écart, soit la lettre *b* remplacée par *p*, Roussel parviendrait à signifier deux choses différentes « en jouant sur les effets de sens pouvant être induits de variations simplement verbales » (*PM*, p. 181). Selon Macherey, s'appuyant sur la lecture qu'a faite Foucault de Roussel, ce dernier se serait servi de ces procédés, de ces jeux de mots simples, pour remettre en question le réflexe humain souvent inconscient de voir une équivalence ou une liaison naturelle entre les mots et les choses, de considérer que le mot ne pourrait pas renvoyer à

autre chose qu'au référent qu'on lui connaît généralement : « Roussel a du même coup imposé la nécessité de repenser complètement le rapport des mots et des choses. Il est alors apparu que les mots ne sont pas l'autre face des choses, mais qu'ils sont en eux-mêmes une réalité à deux faces, et dont les deux faces ne sont pas automatiquement accordées l'une à l'autre » (*PM*, p. 182). Par là, il aurait également mis en évidence la faiblesse du lien qui unit les deux faces du signe : le « fil du discours, qui ne tient justement qu'à un fil, est menacé en permanence d'être rompu » (*PM*, p. 182). Selon Macherey, ce travail particulier sur les mots auquel Roussel s'est consacré, et dont ce dernier parle dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, pose une question ontologique sur la nature du langage, des mots, des choses et du lien qui les unit : « Qu'est-ce qu'une chose? Qu'est-ce qu'un billard par exemple? » (*PM*, p. 183) Pourquoi tout le monde s'entend sur le fait que le mot « billard » renvoie à l'objet qu'il désigne? Plusieurs théories du langage ont fourni des réponses à cette question et mériteraient d'être présentées dans le détail dans un travail admettant une moins grande contrainte d'étendue telle une thèse. Parmi ces théories, il y aurait celle du second Wittgenstein selon laquelle la signification tient à l'usage et que, dans cette optique, tout mot pourrait renvoyer à toute chose dans la mesure où tous s'entendraient sur son usage, sur la façon de l'employer. Cette idée laisse d'ailleurs entrevoir la théorie du caractère arbitraire et conventionnel du signe développée par un contemporain de Roussel : Saussure. De tels propos sur la nature ontologique des signes et du langage donnent potentiellement lieu à des réflexions philosophiques constituant alors des philosophèmes rendus présents grâce à la manière dont Roussel écrit. Par des écarts morphologiques, ses jeux de mots lui permettent de souligner une limite du langage, son opacité, son incapacité à se fondre parfaitement dans la réalité dont il tente de rendre compte, d'où l'écart que l'on remarque

parfois entre ce qui est décrit ou exprimé via le langage, et ce que ce dernier nous permet d'en dire.

En bref, Beckett et Roussel nous fournissent des pistes de réponse à la question que nous nous posons : Comment un contenu philosophique peut-il être présent dans des œuvres littéraires? Kafka et Camus apparaissent également comme des cas qui peuvent nous aider à y répondre.

Kafka et Camus

Saudan et Villanueva justifient la dimension philosophique que l'on trouverait dans la *Métamorphose* de Kafka, et dans d'autres œuvres du même auteur, par le fait que ce « texte renvoie à des interrogations idéologiques, métaphysiques, voire religieuses » (AS, p. 106). Ils ajoutent qu'à travers ce texte, c'est « l'image de la condition humaine qui est offerte à l'homme de notre temps, qui s'y reconnaît, même sur le mode de l'angoisse » (AS, p. 106). Les œuvres de Kafka, par l'intermédiaire de leur dimension philosophique et de cette image de la condition humaine, en viendraient à former des visions du monde : « Ses récits, ses nouvelles, son *Journal*, formes d'écriture toutes différentes, parviendraient à composer une vision du monde tragique, fantastique, absurde, qui s'imposerait au lecteur en l'éclairant sur lui-même et sur son existence, par la médiation des personnages évoqués ou les confidences de l'auteur » (AS, p. 104). De plus, les personnages chez Kafka ne sont pas toujours des humains : il utilise aussi des figures animalières et fantastiques qui, selon Deleuze⁷⁶, permettraient non seulement de découvrir de nouveaux modes d'existence et de nouvelles expériences, mais également « d'adopter des points de vue différents, apparemment inhumains, mais qui offrent surtout un enrichissement considérable par

⁷⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1996, p. 29.

rapport à la perception habituelle, humaine » (AS, p. 108). Ces visions du monde ou ces points de vue différents constitueraient diverses façons possibles d'appréhender la réalité, et on pourrait en dégager une idée ou une pensée ayant un caractère philosophique telle que l'idée de l'absurde. Par exemple, une œuvre qui ferait la critique caricaturale du capitalisme et du consumérisme en mettant en scène une société d'insomniaques programmés pour travailler le jour et consommer la nuit, et ce, jour après jour de façon à ce que leur argent demeure dans les poches des entreprises qui les emploient. Cela formerait une vision du monde dans laquelle on pourrait retrouver une idée philosophique ou plutôt, une vision du monde susceptible de recevoir une interprétation philosophique ou de susciter une réflexion philosophique. En l'occurrence, l'idée d'une société d'aliénés qui doit revoir ses assises. En ce sens, la vision du monde mise en forme dans un texte littéraire fait partie des façons dont un contenu philosophique pourrait se manifester dans le littéraire.

Toujours selon Saudan et Villanueva, les phrases courtes, isolées et sans lien logique dans certains passages de *L'Étranger* de Camus « ouvrent à un monde dépourvu de cohérence et de signification, contingent, gratuit, à une vie humaine vécue comme une succession de présents sensibles et discontinus qui résistent à toute tentative pour leur donner nom ou sens » (AS, p. 143). Autrement dit, l'idée de l'absurdité de la condition humaine s'instancierait ici à l'aide de ce genre de phrases. Instanciation renforcée par les personnages et la description de leur vie, laquelle se présente alors comme une partie de la réponse à la question philosophique du sens de la vie et de l'existence (AS, p. 153).

Woolf

Le cas de Woolf apparaît également digne de mention. En effet, elle n'attribuerait pas à la littérature la fonction « d'imiter ou de représenter le monde réel mais [celle] d'en

découvrir le squelette, la vérité » (*EP*, p. 65). De plus, un des moyens qu'elle utiliserait pour insuffler des pensées susceptibles de susciter des réflexions philosophiques dans l'esprit du lecteur serait la dissémination des idées à travers l'œuvre : « le romancier disperse et relativise ses idées en les attribuant à divers personnages, qui perçoivent l'instabilité du monde moderne de différentes perspectives » (*EP*, p. 65). Selon Pinto, ces idées qu'elle disperse et relativise concernent entre autres la portée des interrogations philosophiques : « ne s'interdi[san]t pas l'emploi du pastiche à l'encontre des questions trop théoriques du philosophe » (*EP*, p. 66), elle aurait aussi recours à l'humour et à l'ironie lorsqu'elle voudrait contester la portée des interrogations philosophiques, en souligner la vacuité ou « rendre insignifiant le jeu qui consiste à accorder de l'importance à un type d'argument qui, à ses yeux, n'en a pas vraiment » (*EP*, p. 68). Par exemple (celui que donne Pinto), pourquoi douter de ce dont on n'a jamais douté, que la réalité existe? Ce qui nous intéresse ici, c'est que, même si elle tourne en dérision la philosophie dans certaines de ses œuvres, il n'en demeure pas moins que la critique de la philosophie nous apparaît être une activité susceptible de solliciter des réflexions philosophiques, voire une activité philosophique en tant que telle puisqu'argumenter contre la pertinence des interrogations philosophiques représente une forme que peut prendre la philosophie. Même que certains de ces arguments pourraient se baser sur l'analyse d'énoncés et de concepts philosophiques les clarifiant et mettant en évidence leur non-sens ou leur profondeur d'apparat.

Sartre

Un cas que nous pouvons difficilement ignorer est celui de Sartre, lequel s'est adonné tant au théâtre et au roman qu'à l'écriture proprement philosophique. *La Nausée* représente l'un de ces romans dans lequel l'auteur tente de mettre dans une forme

romanesque sa philosophie. Plusieurs ont émis des doutes quant au statut de cette œuvre. S'agit-il d'un roman ou d'un écrit philosophique? Pour certains d'entre eux, il s'agirait « d'un essai, d'une satire, d'une méditation philosophique⁷⁷ » plutôt que d'un roman en bonne et due forme. Camus ferait partie de ceux qui ont entretenu des réserves à l'égard de la qualité littéraire de *La Nausée*. Selon lui, la théorie de Sartre est trop présente et pas assez diluée dans et par la fiction. Le passage suivant fournit d'ailleurs une des raisons pour lesquelles il maintient ces réserves :

Et dans un bon roman, toute la philosophie est passée dans les images. Mais il suffit qu'elle déborde les personnages et les actions, qu'elle apparaisse comme une étiquette sur l'œuvre, pour que l'intrigue perde son authenticité et le roman sa vie. Pourtant, une œuvre durable ne peut se passer de pensée profonde. Et cette fusion secrète de l'expérience et de la pensée, de la vie et de la réflexion sur son sens, c'est elle qui fait le grand romancier⁷⁸.

Bien qu'il admette que toute bonne œuvre ne puisse pas se passer d'une pensée profonde, il ne s'agit pas simplement de faire cohabiter cette pensée à quelque chose qui ressemble à une œuvre littéraire pour qu'elle devienne une bonne œuvre. La pensée doit s'y trouver littérisée de telle façon qu'il reste le moins de traces possibles de sa formulation philosophique, conceptuelle et abstraite. C'est d'ailleurs ce que rappelle Descombes lorsqu'il donne deux règles permettant selon lui de diluer le plus possible la formulation conceptuelle et abstraite d'un contenu philosophique : « *toujours préférer le fait ou le tableau à l'idée* » (VD, p. 75), autrement dit, littériser l'idée en en faisant la figuration, en en donnant des exemples ou en « disso[lvant] tout élément de théorie en une relation de personnage à personnage » (VD, p. 75). Nous ajouterions que l'écrivain peut aussi les dissoudre dans leurs actions, dans les propos du ou des narrateurs et dans les visions du monde.

⁷⁷ Fabrice Thumerel, « Philosophie et critique du roman : *La Nausée* », dans Anne Tomiche et Philippe Zard, *op. cit.*, p. 200. Le sigle *FT* renverra dorénavant à ce texte.

⁷⁸ Albert Camus, *Essais*, Paris, Pléiade, 1965, p. 1417.

Toutefois, en ce qui concerne Fabrice Thumerel, Sartre a rendu présente de belle façon sa philosophie dans *La Nausée*. Pour Thumerel, cette œuvre consiste « plutôt en la vérification concrète d'un substrat abstrait » (FT, p. 202), c'est-à-dire la philosophie existentielle théorisée dans l'ouvrage philosophique de Sartre, *L'Être et le Néant*. Il y traite d'idées telles que la contingence des choses, la monotonie et le vide de l'existence. Selon Thumerel, Sartre y arriverait entre autres grâce à des termes « réputés " pauvres " ou familiers (*rien, cela, ça...*), [qui] traduisent le caractère flou et indéterminé de l'existence » (FT, p. 209), et grâce à des scènes telles que celle où la « conscience [de Roquentin] est absorbée par le spectacle de la rue, [et où] le tempo lent est destiné à mettre en relief la monotonie de l'existence – la contingence d'un présent qui oscille entre le " pas " et le " déjà plus " » (FT, p. 214). Les fréquentes ellipses participent également à mettre en forme ces idées de *L'Être et le néant* – qu'il s'agisse de celles des jours absents du journal ou de celles occasionnées par des phrases mutilées telles que « Lundi / Baisé. Sans autre histoire. » ou « Rien. Existé. » L'ellipse représenterait d'ailleurs l'un des « deux principes qui ont caractérisé une grande partie de la recherche poétique au cours du XX^e siècle : c'est-à-dire, essentiellement, l'ellipse et le contraste, qui produisent un effet d'intensité et de surprise⁷⁹. » L'ellipse se crée de diverses façons et se réalise souvent dans la forme d'un langage fragmenté, « heurté, troué, [...] fait de phrases et de mots mutilés, onomatopées, abréviations, points de suspension; caractéristique, aussi, l'usage de la mise en page et de la typographie comme vecteurs de sens : les blancs, les différences de caractères marquent des changements de ton, de voix, d'identité, de statut⁸⁰. » D'une certaine manière, l'ellipse permet de signifier plus en minimisant les signifiants. Quant au contraste, il peut entre

⁷⁹ Anna Boschetti, *op. cit.*, p. 242.

⁸⁰ *Ibid.*

autres s'opérer à l'aide de la confrontation de plusieurs perspectives n'étant pas nécessairement compatibles, mais offrant ainsi une vision du monde plus élargie ou plus nuancée. De plus, le choix fait par Sartre de la forme du journal qu'écrit Roquentin, le personnage principal de *La Nausée*, n'est pas anodin puisque, et c'est Thumerel qui le rapporte, elle lui aurait apparu comme celle étant la plus à même de littériser une expérience phénoménologique dans la fiction et « de détotaliser ce qu'a d'abstrait et [de] synthétique – de totalisateur – la formulation philosophique » (*FT*, p. 210).

Tout ce que nous avons vu jusqu'à présent à propos des manières dont un contenu philosophique peut se manifester dans des œuvres littéraires montre que la littérature dispose de divers outils par lesquels un sens philosophique peut y prendre forme. Même que selon certains, cette variété d'outils littéraires ferait de la littérature un médium plus efficace en ce qui a trait à la transmission d'un contenu philosophique.

3.2. La littérature dirait plus et mieux que la philosophie

Notre but n'est pas ici de défendre la supériorité de l'une sur l'autre. Nous abordons cette question simplement parce que nous y retrouvons des pistes de réponse pertinentes à notre problématique. D'une façon générale, la littérature dirait mieux que la philosophie pour plusieurs raisons. Au début, nous avons vu que la littérature réussirait peut-être là où la philosophie échoue : dans l'expression de vérités inédites difficilement exprimables dans le langage conceptuel du discours philosophique. Par exemple, les visions du monde exprimées dans les romans nous apprendraient plus sur l'humanité et sur son monde que certains concepts philosophiques parviendraient à le faire notamment à l'aide du concept et de l'abstraction. Garry Hagberg rappelle quelque chose qui va en ce sens : « La littérature, le théâtre, le cinéma rendent un service important et irremplaçable à la

compréhension philosophique, en particulier au sens où ces arts nous montrent des cas d'interaction humaine et de compréhension des autres qui ne trouvent jamais une illustration ni ne correspondent aux conceptions behavioristes ou cartésiennes du moi⁸¹. » Autrement dit, l'expérience de la vie et des autres que nous faisons quotidiennement et dont la littérature ainsi que la philosophie tentent de rendre compte chacune à leur façon serait mieux traduite par ce genre d'art que par la philosophie. C'est d'ailleurs une idée que défendraient certains phénoménologues pour lesquels la littérature de Proust bénéficierait d'une valeur de vérité supérieure à celle du concept en philosophie puisqu'elle rendrait plus fidèlement compte de l'expérience sensible⁸². C'est peut-être aussi l'une des raisons pour lesquelles on la considérerait parfois comme « une forme de connaissance, autonome, voire supérieure à la philosophie » (AS, p. 101). Les écrits qui vont dans cette direction semblent légion. Par exemple, dans *Temps et récit I*⁸³, Ricœur soutient que la prétention à la vérité de la littérature dépasse celle de la philosophie, car le roman ferait avancer, par les variations imaginatives qu'il met en scène, la « résolution des problèmes philosophiques » (PS, p. 71), notamment ceux liés au temps : « [Il faut] accorder à la fiction en tant que telle le pouvoir d'explorer des modalités de l'expérience temporelle qui échappent à la conceptualisation philosophique en raison même de son caractère aporétique⁸⁴. »

Un autre philosophe qui affirme que la littérature pourrait dire mieux que la philosophie est Wittgenstein. Saudan et Villanueva rapporte qu'il y aurait selon lui « plus

⁸¹ Garry Hagberg, *Meaning and Interpretation, Wittgenstein, Henry James, and Literary Knowledge*, Cornell University Press, 1994.

⁸² Christine Baron, *La pensée du dehors. Littérature, philosophie, épistémologie*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 76. Notons que Baron ne nomme cependant le nom d'aucun phénoménologue. Elle se justifie en disant que les études phénoménologiques de l'œuvre proustienne sont trop nombreuses pour les lister. Nous retrouverions au moins Ricœur et Descombes.

⁸³ Paul Ricœur, *Temps et récit I*, Paris, Seuil, 1991, p. 11.

⁸⁴ *Idem*, *Temps et récit II*, Paris, Seuil, 1991, p. 212.

d'éthique dans les contes de Tolstoï et les westerns américains que dans les livres de morale écrits par les philosophes » (*AS*, p. 80). Pour Wittgenstein, cela est possible du fait que les œuvres d'art telles que celles appartenant à la littérature montrent plus de choses que ne peut le faire la démonstration, et ce, entre autres grâce à l'intervention de « personnages qui font plus qu'ils ne disent » (*AS*, p. 81) et dont les actions peuvent s'apparenter à « des formes de témoignage de la valeur des principes éthiques » (*AS*, p. 81). Dans *À quoi pense la littérature?*, Macherey dit quelques mots au sujet de la monstration qui donnent une idée un peu plus précise de la façon dont un contenu philosophique peut être transmis par l'intermédiaire d'une œuvre littéraire. Il voit la philosophie littéraire comme une expérience de pensée mise en scène dans les œuvres de la littérature et qui « consiste à montrer les problèmes philosophiques, à les exposer, à les " monter ", comme on organise la représentation d'une pièce de théâtre » (*PM*, p. 199). Pour certains, tels que Wittgenstein, ce serait notamment pour cette raison que la littérature dirait mieux que la philosophie : la monstration détaille davantage la complexité du réel que ne le fait la démonstration de l'argumentaire philosophique. Cette idée est par ailleurs susceptible de fournir une piste de réponse à la question des façons dont des idées philosophiques se manifestent dans la littérature sans être toujours explicitement et textuellement dites. Il y a des choses qui sont mieux montrées dans des œuvres littéraires que démontrées par le langage conceptuel, raisonné et argumenté de la philosophie; langage susceptible d'en perdre des aspects, entre autres par l'utilisation des procédés de l'abstraction et de la synthèse; il y a des choses qu'on ne peut que montrer⁸⁵. Cette idée n'est toutefois pas uniquement attribuable à

⁸⁵ La thèse dont nous avons parlé se trouve dans le *Tractatus* : montrer ce que le langage sensé ne peut qu'indiquer, ce que le langage ne peut pas dire et qu'il ne peut que montrer.

Wittgenstein : on la retrouve également chez Proust, et probablement chez d'autres penseurs ou écrivains qui les ont précédés ou suivis :

Françoise me donna l'exemple [...] que la vérité n'a pas besoin d'être dite pour être manifestée, et qu'on peut peut-être la recueillir plus sûrement sans attendre les paroles et sans tenir même aucun compte d'elles, dans mille signes extérieurs, même dans certains phénomènes invisibles, analogues dans le monde des caractères à ce que sont, dans la nature physique, les changements atmosphériques⁸⁶.

Saudan et Villanueva ajoutent que le déchiffrement de ces signes ne relèverait pas de la réflexion et de l'interprétation philosophique de l'herméneute, « fruit du travail, de l'intelligence, de la volonté et d'un discours méthodique, mais [...] d'une sensibilité artiste qui s'expérimente en particulier à travers l'acte d'écrire, puisque ce dernier se situerait justement à mi-chemin des idées et des mots, entre le penser et le dire, dans le déchiffrement des signes que permet la littérature » (*AS*, p. 119). Ce propos paraît entrer en contradiction notamment avec celui de Marquet selon lequel seul l'herméneute peut procéder à une interprétation philosophique permettant de déchiffrer les signes pour mettre en évidence un contenu philosophique qu'une œuvre littéraire contiendrait à son insu. Il nous paraît effectivement plus vraisemblable que l'herméneute ne soit pas le seul à pouvoir les déchiffrer.

D'une façon plus particulière, certains écrivains auraient préféré l'écriture littéraire à l'écriture philosophique étant donné que la littérature dirait mieux que la philosophie selon eux. Par exemple, *L'Étranger* et le *Mythe de Sisyphe* de Camus, respectivement roman et essai sur l'absurde : « la lecture du *Mythe de Sisyphe* [...] éclaire l'œuvre. Du moins peut-on en établir des parallèles, interpréter le roman en recourant à l'essai » (*AS*, p. 140). Malgré cela, selon Saudan et Villanueva, le roman aurait « une force, une originalité, une épaisseur de sens que l'essai n'épuise ni n'égale jamais » (*AS*, p. 143).

⁸⁶ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, Le Côté des Guermantes*, tome II, Paris, Gallimard, 1954, p. 66.

Camus lui-même se serait demandé si la forme de l'essai était appropriée pour accueillir et transmettre son propos. Il aurait affirmé que le choix d'écrire en images plutôt qu'en raisonnements qu'ont fait des écrivains tels que Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoïevski, Proust, Malraux et Kafka « est révélateur d'une certaine pensée qui leur est commune, persuadée de l'inutilité de tout principe d'explication et convaincue du message enseignant de l'apparence sensible⁸⁷ ». Dans le *Mythe de Sisyphe*, Camus avance aussi que l'œuvre d'art naît d'une pensée lucide renonçant à raisonner le concret, pensée ne cédant « pas à la tentation de surajouter au décrit un sens plus profond qu'elle sait illégitime. L'œuvre d'art incarne un drame de l'intelligence, mais elle n'en fait la preuve qu'indirectement⁸⁸ ». Ce qui va un peu dans le même sens que ce que nous venons de voir avec Wittgenstein et Proust, c'est-à-dire que l'œuvre littéraire montre plus avec des milliers de signes que ne pourrait le faire la démonstration philosophique, ou du moins, le langage raisonné, conceptuel et abstrait de la philosophie. Selon des propos qu'aurait tenus René Girard, et que Saudan et Villanueva rapportent, il en irait avec Proust un peu comme avec Camus : plusieurs des idées de Proust seraient présentes dans son essai *Contre Sainte-Beuve*, mais la forme romanesque lui aurait tout de même paru « plus performante que la forme plus philosophique de l'essai dans l'expression de ses conceptions de l'art, de la littérature, de la vie » (AS, p. 118).

Yves Michaud s'est également intéressé à la façon dont la littérature pourrait mieux dire que la philosophie en étudiant l'œuvre de science-fiction *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley. Ce qu'il en dit fournit non seulement d'autres raisons qui plaident en la faveur d'une littérature plus révélatrice que la philosophie, mais fournit aussi des façons

⁸⁷ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 29.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 131-132.

par lesquelles un contenu philosophique peut se manifester dans une œuvre littéraire sans que ce contenu prenne nécessairement la forme d'énoncés philosophiques. Il débute par se poser la question suivante à laquelle il tente de répondre tout au long du texte qu'il consacre à cette œuvre de Huxley : « comment se fait-il que la littérature dise et analyse parfois si bien et en tout cas mieux que la philosophie certaines situations⁸⁹? »

Avant d'examiner sa réponse, nous aimerions souligner une des difficultés que posent les œuvres de science-fiction : convaincre le lecteur d'entrer dans l'œuvre sans qu'il ait l'impression que l'histoire soit irréaliste. Autrement, il se peut qu'il la trouve farfelue et qu'il en décroche. Certes, il ne s'agit pas d'une difficulté à laquelle seuls les écrivains de science-fiction sont confrontés : tous les écrivains le sont, mais celui qui écrit ce genre d'œuvres doit y être particulièrement sensible notamment parce qu'il se peut qu'on y retrouve des éléments qu'on ne reconnaisse pas du fait qu'ils ne nous sont pas familiers : « Le romancier imagine son meilleur monde et, dans l'agencement de ses descriptions et de son récit, il fait tout pour que le lecteur y croie, ce qui veut dire : pour que le lecteur suspende son incrédulité, laisse de côté tout ce qui est incroyable, ou problématique, ou douteux » (*YM*, p. 140). Pour faciliter cette suspension, volontaire ou non, de l'incrédulité chez le lecteur, certains moyens s'offrent à l'auteur. Michaud en mentionne quelques-uns : « C'est affaire de construction du tableau et de la narration, de production de crédibilité, d'ajouts d'éléments croyables au milieu de ceux qui ne le sont pas [...]. C'est affaire aussi de gommage des détails ou des contradictions qui pourraient apparaître si on détaillait les composants de la fiction » (*YM*, p. 140). Autrement dit, pour croire à une œuvre (de science-fiction dans ce cas-ci), pour se laisser aller dans ce monde en mettant de côté ses

⁸⁹ Yves Michaud, « Les ressources conceptuelles de la littérature : quelques hypothèses (à propos de *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley) », dans Éveline Pinto, *op. cit.*, p. 127. Le sigle *YM* renverra dorénavant à ce texte de Michaud.

invraisemblances, le lecteur et l'auteur ont un rôle à jouer. Celui du lecteur est la suspension de son incrédulité. Par exemple, un lecteur voulant la suspendre pourrait se dire qu'il va lire une œuvre de science-fiction, qu'il est certain qu'il y aura des éléments invraisemblables, mais, s'il ne veut pas que la qualité de son expérience de lecture soit diminuée par des remarques qui l'entrecouperont telles que « Ça n'a pas de sens », « Ça ne se peut pas », etc., il est préférable de faire comme si ces éléments invraisemblables étaient plutôt vraisemblables, sans quoi ces remarques et ces éléments le feront décrocher de l'histoire. En ce qui a trait au rôle de l'auteur, il consiste à aider le lecteur à suspendre son incrédulité en travaillant notamment sur ce que Michaud dit dans le dernier passage que nous en avons cité : narration, tableau, camouflage de détails irréalistes en en ajoutant certains qui eux sont réalistes, etc. Il s'agit là d'un travail qui paraît concerner tant la forme que le fond d'une œuvre. En effet, le romancier peut intégrer des détails vraisemblables au sein d'autres qui le sont moins ou qui ne le sont simplement pas. Ce faisant, il en modifie inévitablement la forme puisqu'il doit faire place à un nouveau contenu : masquer ces détails invraisemblables est affaire de forme; ce avec quoi on les masque en est une de contenu. Il en va peut-être ainsi dans la plupart des autres œuvres littéraires : modifier la forme implique un changement de contenu et vice-versa. Ce qui ne va pas sans rappeler une des perspectives que nous avons abordées plus haut à propos de la relation fond-forme.

Pour en revenir à l'interrogation de départ de Michaud, ces moyens dont disposent les romanciers leur permettraient selon lui de dire plus efficacement que la philosophie : « Il me semble que la fiction permet au romancier d'envisager des possibles que le philosophe n'ose pas envisager, tellement il est attaché à sa rigueur, à la positivité de ses descriptions, à la logique de ses enchaînements » (*YM*, p. 140). Deux choses nous

apparaissent à la lecture de ce passage. La première : on peut en dégager une idée qui compose, au moins partiellement, la conception de la philosophie qu'a Michaud : rigueur, positivité des descriptions et leur enchaînement logique. N'est-ce pas là des principes de base que l'on tente de respecter notamment dans des textes argumentatifs? Si tel est le cas, alors Michaud envisage la philosophie en tant qu'argumentation; elle ne se réduit pourtant pas à cela. Ce n'est pas que l'argumentation n'a rien à voir avec la philosophie : elle représente un outil dont cette discipline pourrait difficilement se priver. C'est plutôt, comme nous l'avons vu, que la philosophie ne se résume pas à l'une de ses pratiques. La seconde : ce qui nous apparaît intéressant dans cette citation, ce sont ces possibles que le philosophe n'envisagerait pas. L'explication de cet intérêt demande de faire une courte rétrospective. Un philosophe herméneute qui tenterait de dégager et d'isoler la philosophie implicite d'une œuvre littéraire qui serait en attente d'actualisation pourrait être porté à réduire cette œuvre aux idées qu'on y trouve, à son fond. Or, en ne s'intéressant qu'au fond d'une œuvre, il fait abstraction de la forme qui participe également à la formation de la signification. De la même manière, la réflexion philosophique sur l'empirie qui aboutit à la conceptualisation d'une idée risque de perdre une part non négligeable de cette empirie prise dans son entièreté. Le concept est général et abstrait, il met de côté les particularités que l'on retrouve dans la réalité concrète où toutes les possibilités peuvent être envisagées, qu'elles soient actuelles ou virtuelles. C'est entre autres dans cette mine à possibles, ou dans ces variations imaginatives, que puiserait la fiction littéraire selon Michaud; puits qui lui permettrait de donner des figures de la réalité plus complètes que la philosophie ne le ferait avec le concept du fait que les « philosophes, déjà prisonniers de leur tradition académique, seraient en plus handicapés par leur manque de moyens fictionnels » (YM,

p. 140). Cet extrait nous semble non seulement un peu radical, mais il nous apparaît également teinté de sa propre conception de la philosophie, voire biaisée par elle.

Malgré ce que nous jugeons être un manque de précision ou de nuance, Michaud fait part de certains éléments qui sont pertinents à notre problématique et qui font partie de la réponse à sa question de départ, à savoir la façon dont la littérature pourrait mieux dire que la philosophie. Pour ce faire, il imagine en quoi pourrait consister une description conceptuelle de *Le Meilleur des mondes*. Elle devrait selon lui « met[tre] en avant la division en castes, l'organisation de la production et de la reproduction, le conditionnement des esprits, la recherche de la stabilité, de l'identité et de la communauté et elle cherche à déduire ces éléments des principes qui les commandent » (*YM*, p. 141). Ce faisant, une telle description négligerait des particularités ou des exceptions en mettant de côté plusieurs autres aspects de l'œuvre qui sont loin d'être insignifiants :

Dans la description romanesque, il ne suffirait pas de poser un état de nature, un contrat, des conditions d'obéissance, etc. Il faudrait décrire tout cela en détail, donner le paysage de l'état de nature, dire comment un contrat se passe effectivement, entre qui et qui, comment concrètement les hommes obéissent ou plutôt n'obéissent pas, comment ils font quand ils transgressent, pourquoi, à quelle occasion, de quoi ils ont peur, comment on attrape les délinquants et comment on les châtie et de quels châtiments. (*YM*, p. 140)

Tous ces détails donneraient plus de puissance explicative à la fiction qu'à la philosophie en ce qui concerne un de leurs points communs qui fait d'elles deux formes d'appréhension de la réalité.

Avant d'entrer dans le quatrième chapitre, nous devons revenir sur une question que nous nous sommes posée précédemment étant donné que nous sommes maintenant plus à même d'y répondre. Les modalités de la présence du philosophique dans le littéraire se réduisent-elles aux trois fonctions de Macherey? Certes, Macherey semble avoir bien cerné l'ensemble des façons dont un contenu philosophique peut se manifester dans des textes littéraires. Nous n'avons qu'à penser au nom de Kant et à l'évocation de certaines de ses

idées dans *L'homme sans qualités* (première fonction); à la figuration et à l'illustration, aux actions des personnages, à l'élaboration des images, au choix du lexique et des types de narration (deuxième fonction); et au passage explicitement philosophique dans *Voyage au bout de la nuit* de Céline (troisième fonction). La première fonction ne pose pas de problème : si on possède certaines connaissances en philosophie, il est généralement assez aisé de remarquer la référence culturelle. La troisième n'en pose pas non plus puisque, dans ce cas, le discours littéraire s'estompe derrière le discours philosophique, l'écrivain se sert alors de l'œuvre comme simple prétexte à l'énonciation de ce discours. C'est la seconde modalité qui paraît plus problématique.

Dans le cas des exemples de Proust et de Sartre, ce semble adéquat de dire que leurs idées agissent en tant qu'opérateur formel parce qu'elles profilent les personnages, parce qu'on peut reconnaître les idées de leur essai dans leur roman et que ces idées influencent l'écriture en apparaissant sous des formes différentes selon qu'elles se trouvent dans l'essai ou dans le roman. Dans ces cas, grâce à ces essais, on a accès à une partie de l'intention des auteurs, c'est-à-dire à ce que leur conscience visait pendant qu'ils écrivaient leur roman. Dans les cas où on n'a cependant pas accès à cette intention, il nous paraît difficile de soutenir que telle idée philosophique agit en tant qu'opérateur formel et que c'est précisément cette idée qui se trouve littérisée dans une œuvre littéraire. À notre connaissance, Macherey n'apporte pourtant aucune précision à ce propos. Examinons deux exemples.

a) Considérons des éléments formels tels que les tons, la ponctuation, et la structure des phrases. S'ils sont consciemment utilisés par l'écrivain pour participer à la formation d'un sens à caractère philosophique, alors ce travail formel s'apparenterait à la seconde

fonction de Macherey. Par contre, s'il ne le fait ni consciemment ni volontairement, il apparaît difficile de soutenir qu'un fond philosophique aurait agi en tant qu'opérateur littéraire ayant un impact sur ces éléments formels puisque ce ne serait pas l'intention de l'auteur. Or, le lecteur pourrait tout de même capter une signification philosophique à travers ces composantes formelles.

b) Comme nous l'avons vu, selon Casanova, Beckett se serait inspiré du dualisme de Geulincx selon lequel la liberté ataraxique proviendrait de la séparation radicale et définitive entre l'âme et le corps. Ce dualisme serait présent à travers deux de ses œuvres : *Le Dépeupleur* et *Murphy* dans lesquelles cette idée lui aurait servi, comme Casanova l'indique, d'opérateur formel ou littéraire. Plusieurs passages de ces œuvres renverraient selon elle à ce dualisme⁹⁰. Pour Casanova, et comme nous l'avons vu, la figuration et la mise en forme littéraire du dualisme geulincxien permettent à Beckett d'utiliser la philosophie de façon non conceptuelle dans ses œuvres littéraires. Le problème ici, ce n'est pas que cette interprétation soit mauvaise, elle paraît légitime, mais il y en a d'autres qui le paraissent également, et il se peut que Beckett n'eût pas l'intention précise de faire la figuration du dualisme geulincxien en écrivant *Murphy* ou *Le Dépeupleur*. Ce semble à tout le moins ce que laisse entendre cet extrait d'une correspondance que Beckett a eue avec Michel Polac :

Je ne sais pas plus sur les personnages que ce qu'ils disent, ce qu'ils font et ce qui leur arrive. [...] Tout ce que j'ai pu savoir, je l'ai montré. Ce n'est pas beaucoup. Mais ça me suffit, et largement. Je dirais même que je me serais contenté de moins. Quant à vouloir trouver à tout cela un sens plus large et plus élevé, à emporter après le spectacle, avec le programme et les Esquimaux, je suis incapable d'en voir l'intérêt. Mais ce doit être possible⁹¹.

⁹⁰ Voir le premier paragraphe de la section 3.1.3.

⁹¹ Samuel Beckett, *Lettre II : Les années Godot 1941-1956*, traduction de André Topia, Paris, Gallimard, 2015.

D'autres commentateurs de Beckett se sont d'ailleurs consacrés à cette possibilité. Par exemple, Antoinette Weber-Calfisch expose une douzaine d'interprétations de *Le Dépeupleur* dans son ouvrage *Chacun son dépeupleur*⁹². Certes, Beckett ne voit pas l'intérêt de trouver une signification plus large et plus élevée dans ses œuvres, mais la possibilité de les interpréter et de peut-être y trouver une telle signification n'est pas exclue. Seulement, dans ce cas, les bases de l'affirmation selon laquelle telle idée philosophique a bel et bien servi d'opérateur formel dans une œuvre littéraire s'affaiblissent. Il devient alors difficile d'évaluer si certains des moyens de rendre présent un contenu philosophique ont été volontairement employés de manière à signifier un contenu précis ou si sa captation n'est qu'un épiphénomène que l'auteur n'a pas prévu. Dans de tels cas, il apparaît plus raisonnable de dire que tels éléments du texte participent à la formation ou à l'interprétation d'un sens philosophique que d'affirmer que telle idée a été mise en forme et qu'elle a agi en tant qu'opérateur formel dans certains passages d'une œuvre littéraire.

En outre, s'il y a interprétation d'une œuvre littéraire, il y a compréhension d'une signification de l'œuvre; et s'il y a une telle compréhension, c'est qu'il y a un lecteur qui reçoit un texte. Pourtant, Macherey et les auteurs dont nous nous sommes servi jusqu'à présent le négligent. Voilà l'une de leurs principales lacunes : tous insistent sur des aspects qui concernent la production du texte littéraire. Autrement dit, ils travaillent à partir d'une perspective interne au texte, à partir du modèle immanentiste du texte, c'est-à-dire uniquement à partir des textes, de leurs caractéristiques immanentes et de leurs composantes internes, et ce, sans considérer la perspective externe. Les tenants de l'immanence des textes affirment que la signification se trouve déjà dans le texte, comme

⁹² Antoinette Weber-Calfisch *Chacun son dépeupleur : sur Samuel Beckett*, Paris, Minuit, 1994.

une donnée objective. Ils se concentrent tout particulièrement sur les rapports entre les signes, « sans référence à des savoirs extérieurs, [cette théorie] consid[ère] le texte comme un système de signes clos sur lui-même » (*JLD*, p. 14). De plus, ce modèle fait abstraction de tout ce qui entoure le texte ou qui lui est extérieur : « Le projet de ce modèle théorique repose sur l'observation des éléments qui constituent la structure du texte et en régulent le système productif. Il en résulte que tout ce qui se rapporte au référent se trouve au bout du compte écarté, qu'il soit un référent sociologique, culturel ou idéologique⁹³ ».

Réitérons maintenant notre question. Est-ce que les modalités de la présence du philosophique dans le littéraire se réduisent aux trois fonctions théorisées par Macherey? En partie seulement : l'opérateur formel pose problème dans les cas où on n'a pas accès à l'intention de l'auteur, et Macherey semble négliger la réception bien qu'elle soit aussi susceptible de participer à la formation d'un sens à caractère philosophique dans les œuvres littéraires. Dans cette optique, pour répondre à la question principale qui guide notre recherche s'intéressant aux manières dont un contenu philosophique peut se manifester dans des œuvres littéraires, il faut non seulement tenir compte de la production et de l'auteur, mais aussi de la réception. C'est d'ailleurs ce que nous rappelle Jukka Mikkonen : « la philosophie de la littérature doit dresser un portrait global du phénomène de la littérature : un portrait qui inclut l'auteur, l'œuvre et le lecteur⁹⁴. »

⁹³ Le laboratoire de recherche « Sémiotique. études narratives et culturelles » de la Faculté polydisciplinaire d'Errachidia, *Le texte entre production et réception* [en ligne], http://www.fabula.org/actualites/le-texte-entre-production-et-reception_74415.php, 2016 (page consultée le 3 octobre 2016).

⁹⁴ Jukka Mikkonen, « Analytic Philosophy of Literature : Problems and Prospect », dans Andrea Selleri et Philip Gaydon (dir.), *Literary Studies and the Philosophy of Literature*, Coventry, Université de Warwick, 2016, p. 75. Il s'agit de notre traduction.

Chapitre IV – La réception

4.1. Le contexte socio-historique d'une œuvre

L'inscription socio-historique d'une œuvre paraît effectivement avoir une influence quant aux sens qu'elle peut se voir attribuer. Cependant, cette influence n'implique pas que cette inscription détermine totalement ces sens, bien qu'il semble y avoir des idées et des œuvres qui ne changent pas de signification malgré leur âge. La question de l'inscription historique laisse alors une opposition pertinente se manifester, soit celle entre le sens d'une œuvre et les différentes lectures que l'on peut en faire :

il est essentiel à une œuvre littéraire, à une œuvre d'art en général qu'elle transcende ses propres conditions psychosociologiques de production et qu'elle s'ouvre ainsi à une suite illimitée de lectures elles-mêmes situées dans des contextes socioculturels différents. Bref, le texte doit pouvoir, tant du point de vue sociologique que psychologique, se décontextualiser de manière à se laisser recontextualiser dans une nouvelle situation : ce que fait précisément l'acte de lire⁹⁵.

Ici, le sens d'une œuvre lui serait entre autres conféré par ces conditions de production (telles que l'intention de l'auteur et la signification initiale qu'il peut avoir voulu mettre en forme) avant qu'elle ne les transcende, alors que la lecture recontextualiserait le texte; le sens demeurant ainsi ce qui ne change pas dans le texte. Quant à elles, les lectures actualiseraient ce sens de différentes manières ou en actualiseraient plus d'un. Autrement dit, l'idéalité d'un texte ne changerait pas, il n'y aurait que les différentes lectures qui seraient susceptibles de la modifier :

L'herméneutique [...] demeure l'art de discerner le discours dans l'œuvre. Mais ce discours n'est pas donné ailleurs que dans et par les structures de l'œuvre. Il en résulte que l'interprétation est la réplique de cette distanciation fondamentale que constitue l'objectivation de l'homme dans ses œuvres de discours, comparables à son objectivation dans les produits de son travail et de son art⁹⁶.

⁹⁵ Paul Ricœur, « La fonction herméneutique de la distanciation », *Du texte à l'action. Essai d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 125.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 124.

En d'autres mots, l'homme s'objectifie à travers ce qu'il produit en y mettant notamment ses idées et ses intentions de telle sorte qu'on peut les entrevoir dans un objet qu'il a créé. Si cet objet est une œuvre d'art, c'est un peu comme si elle les contenait et les conservait en son sein. On aperçoit alors au moins trois types de distance : une entre l'œuvre et son créateur; une entre l'auteur et le lecteur; et une autre entre l'œuvre et celui qui la reçoit, ces deux dernières distances pouvant être tant historiques, culturelles que géographiques. De ce point de vue, l'interprétation d'une fiction littéraire qui tenterait de trouver les idées et les intentions que l'écrivain y aurait mises peut donner un indice sur la manière dont le créateur s'est objectifié dans son œuvre tout en s'en distanciant. Une des questions qui se posent est la suivante : Est-ce qu'un lecteur qui découvrirait ces idées et intentions surmonterait la distance historique et géographique puisque, d'une certaine façon, le sens originaire de l'œuvre se réactualiserait à la suite de sa lecture? Peu importe la réponse, restituer ce sens originaire nous semble toutefois assez difficile à réussir puisque les lecteurs se trouvent souvent dans un contexte socio-historique différent de celui de cette œuvre⁹⁷. La distance historique peut donc faire en sorte qu'un texte ancien acquière un sens nouveau à la suite de lectures récentes, ce nouveau sens étant dépendant de ces mêmes lectures et du contexte dans lequel il est lu. C'est ainsi que des contextes ultérieurs réactualiseraient la signification de différentes façons et que l'œuvre s'affranchirait de son auteur. Selon Ricœur, cette « autonomie du texte a une première conséquence herméneutique importante : la distanciation n'est pas le produit de la méthodologie et, à ce titre, quelque chose de surajouté et de parasite; elle est constitutive du phénomène du

⁹⁷ Nous concédons que la connaissance du contexte sociohistorique permet néanmoins de mieux saisir l'origine d'une œuvre, la façon et la raison pour lesquelles l'auteur y est parvenu, etc. Nous admettons également qu'une œuvre nous étant contemporaine peut prendre un sens particulier étant donné la proximité temporelle, spatiale et contextuelle qui nous y relie, et ce, peu importe l'idéalité de ce texte.

texte comme écriture; du même coup, elle est aussi la condition de l'interprétation⁹⁸ ». Autrement dit, selon Ricœur, ce phénomène de distanciation est inévitable et on sera aux prises avec lui aussitôt qu'on entrera dans l'interprétation d'un texte. De plus, étant donné que la distance historique est déjà là avant que l'interprétation ne se fasse, cette dernière est toujours déterminée, au moins en partie, par ce cadre historique dans lequel le sujet se trouve à interpréter. Notons au passage que, s'il n'y avait aucune distance entre le lecteur et l'œuvre, il n'y aurait pas lieu de l'interpréter pour tenter d'en comprendre la signification puisqu'elle lui paraîtrait parfaitement limpide.

L'opposition entre sens et lecture, ou l'idée selon laquelle le ou les sens d'une œuvre peuvent être modifiés selon les lectures, laisse entrevoir une théorie dont nous n'avons pas encore explicitement parlé. Elle va nous servir à thématiser davantage les modes de la présence d'un contenu philosophique dans une œuvre littéraire ainsi que les lectures actualisant différents sens selon les lecteurs et leur contexte socio-historique.

4.2. Théorie de la réception

La théorie de la réception s'intéresse tout particulièrement au lecteur et à « la manière dont les textes sont lus » (*JLD*, p. 27). Cette théorie nous paraît non négligeable dans l'entreprise que nous menons : elle traite de la signification que peut saisir le lecteur dans une œuvre littéraire et des interprétations qu'il peut en faire. Le sens philosophique, étant d'abord et avant tout le résultat de l'interprétation d'une signification, ne semble pas y faire exception. La théorie de la réception montre que les interprétations du sens d'une œuvre ne sont pas seulement dépendantes des moyens dont dispose la littérature pour rendre présent un contenu philosophique : elles le sont aussi des lecteurs et des différents

⁹⁸ Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, *op. cit.*, p. 125.

contextes socio-historiques dans lesquels une œuvre est lue et reçue. Pour en rendre compte, nous rapporterons tout d'abord les grandes lignes de la théorie de la réception en nous référant tout particulièrement, mais non exclusivement, à ses deux principaux théoriciens appartenant à l'école de Constance : Hans-Robert Jauss et Wolfgang Iser. Le premier s'intéresse surtout à la réception à l'échelle diachronique, c'est-à-dire à travers les époques; le second, à la réception à l'échelle synchronique, c'est-à-dire au récepteur dans une époque donnée. Nous mettrons ensuite en évidence la manière dont la théorie de la réception contribue à enrichir notre recherche sur les modalités de la présence du philosophique dans le littéraire.

Selon Jauss et Iser, la relation entre texte et lecteur ne se résume pas à une communication unilatérale de l'émetteur ou du texte au destinataire. Ils remettent en question l'idée qu'une œuvre littéraire puisse transmettre tel quel un sens exact et total au lecteur qui l'aurait lue, l'idée qu'il serait le récepteur passif de ce sens. Pour eux, ce lecteur fait partie intégrante de cette communication puisqu'il reçoit et traite cette information, qu'il se construit une idée à partir de ce qu'il a reçu et compris. Le texte ne peut alors se contenter d'émettre de l'information pour signifier quelque chose : il a besoin d'un lecteur pour sortir de ce qu'on pourrait appeler son inertie, pour actualiser certaines de ses significations possibles que le lecteur peut saisir et modifier au cours de sa lecture : « La structure virtuelle de l'œuvre a besoin d'être *concrétisée*, c'est-à-dire assimilée par ceux qui la reçoivent, pour accéder à la qualité d'œuvre ⁹⁹». Autrement dit, si une œuvre n'est pas lue, son univers et ses possibles significations ne pourront pas se déployer. C'est pourquoi la réalisation de l'acte de lecture dépend plutôt d'une « interaction dynamique

⁹⁹ Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 212. Le sigle *HRJ* renverra dorénavant à ce texte.

entre le texte et le lecteur¹⁰⁰ » selon la théorie de la réception. Dans le but de mieux saisir en quoi elle s'avère utile, nous en rapporterons les grandes lignes en commençant avec un des concepts auxquels on l'associe souvent.

4.2.1. L'horizon d'attente

Selon Jean Starobinski, cette notion d'horizon d'attente qu'utilise Jauss provient de la phénoménologie husserlienne. Jauss lui accorde de l'importance du fait qu'elle nous permettrait de mieux comprendre comment une œuvre peut être comprise et reçue à la lumière de la tension qu'il y a entre l'horizon présent du récepteur, qui inclut notamment ses apprentissages, ses intérêts et sa culture, et l'horizon ou le contexte historique dans lequel le texte a été produit; tension se résolvant en une fusion des horizons :

L'horizon du présent est en formation perpétuelle dans la mesure où il faut perpétuellement mettre à l'épreuve nos préjugés. C'est d'une telle mise à l'épreuve que relève aussi la rencontre avec le passé et la compréhension de la tradition dont nous sommes issus. L'horizon du présent ne peut donc absolument pas se former sans le passé. Il n'y a pas plus d'horizon du présent qui puisse exister séparément qu'il n'y a d'horizons historiques qu'on puisse conquérir. *La compréhension consiste bien plutôt dans le processus de fusion de ces horizons qu'on prétend isoler les uns des autres*¹⁰¹.

Ce qu'on peut retenir de ces propos de Gadamer, qui s'inspire également de Husserl en ce qui concerne cette notion d'horizon, c'est que l'horizon présent façonne la compréhension que les lecteurs ont d'une œuvre du passé selon plusieurs facteurs culturels. Par exemple, une œuvre classique promue au rang de norme à travers les siècles et enseignée dans les institutions scolaires sera probablement lue à la lumière de ce statut et de ce que cette œuvre serait supposée signifier selon les dires des professeurs et de ceux sur lesquels ces derniers s'appuient pour la présenter. Dans ce contexte, il est possible que ces lecteurs croient connaître le sens du texte ou qu'ils croient en savoir quelque chose

¹⁰⁰ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985, p. 198. Le sigle *WI* renverra dorénavant à ce texte.

¹⁰¹ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, *op. cit.*, p. 147.

avant même de le lire : « Le bouche à oreille, la lecture des critiques ou tout simplement la lecture d'autres œuvres du même auteur permet bien souvent d'aborder le texte en ayant à l'esprit une idée de la personnalité de l'auteur, des contenus et des formes qui lui sont chers, mais aussi du type, du genre et du courant esthétique auxquels le texte appartient » (*JLD*, p. 145). Ces connaissances précédant la lecture sont susceptibles d'orienter l'attente que les lecteurs ont d'un texte et d'influencer tant leur lecture que l'interprétation qu'ils en feront. Rappelons toutefois que l'horizon présent ne s'élabore pas séparément du passé, mais qu'il se forme à partir de l'horizon passé. Apparaît alors l'importance de considérer tant l'horizon passé que l'horizon présent pour que s'opèrent la fusion des horizons et une compréhension plus complète de l'œuvre reçue.

Que des horizons présents et passés soient impliqués dans la fusion des horizons laisse entendre qu'il doit y avoir un changement d'horizon qui se manifeste avec le temps. Cela s'observerait entre autres dans la façon dont une œuvre est reçue par ses contemporains et par ses futurs lecteurs; réception qui peut se manifester de la manière suivante : « il y a des œuvres qui n'ont encore de rapport avec aucun public défini lors de leur apparition, mais bouleversent si totalement l'horizon familier de l'attente que leur public ne peut se constituer que progressivement » (*HRJ*, p. 55). C'est ce qui arrive parfois lorsqu'un écrivain, ou un groupe d'écrivains, produit une œuvre allant à l'encontre d'une norme, d'un genre ou d'un courant littéraires dominants¹⁰². Sa réception première peut se caractériser par l'incompréhension ou la non-reconnaissance de la légitimité de son statut

¹⁰² Un des exemples à l'appui est celui de *Madame Bovary* de Flaubert. Sa réception initiale heurta les mœurs de certains lecteurs qui lui étaient contemporains : le fait de parler d'adultère sans jugement moral et de façon impersonnelle était difficilement acceptable pour certains lecteurs de son époque. d'autant plus que l'on considérait que Madame Bovary était la réplique féminine de Flaubert à la suite de l'énonciation d'une de ses phrases célèbres : « Madame Bovary. c'est moi. » Pour l'époque, les actions de Madame Bovary étaient immorales. Dans ce contexte, si Flaubert s'est bel et bien inspiré de sa vie pour créer Madame Bovary. il devint lui aussi un être immoral. Pourtant, cette œuvre est maintenant considérée comme un classique de la littérature.

littéraire. Comme nous l'avons souligné, ces attitudes, ou ces attentes, sont entre autres dirigées et soutenues par l'influence de l'institution littéraire et de ses principaux actants tels que les critiques, les académiciens, les auteurs et les éditeurs reconnus, sans oublier le public. Jauss n'insiste toutefois pas beaucoup sur ce cadre socioculturel, économique ainsi qu'institutionnel. D'ailleurs, il s'est déjà fait adresser cette critique : la théorie de la réception « peut se voir reprocher de laisser dans l'ombre le cadre socio-économique de la lecture, [...] ce que Bourdieu a appelé l'*institution littéraire* » (*JLD*, p. 29). Iser semble toutefois le considérer davantage, nous le verrons plus loin. Pour l'instant, notons seulement que cette institution est aussi susceptible de contribuer à une réception positive dès la publication d'une œuvre.

De plus, au fil du temps, une œuvre difficilement reçue de prime abord, comme *Madame Bovary*, peut devenir une œuvre reconnue, voire une œuvre canonique. S'opèrera alors un changement d'horizon créant une distance entre l'horizon de la réception initiale, dans lequel l'œuvre a été proposée, et le nouvel horizon au changement duquel cette œuvre aura participé. Jauss parle de cette dynamique en termes d'écart esthétique et l'associe à « la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre dont la réception peut entraîner un " changement d'horizon " en allant à l'encontre d'expériences familières » (*HRJ*, p. 53). Il note les indices de cet écart à partir des « réactions du public et des jugements de la critique (succès immédiat, rejet ou scandale, approbation d'individus isolés, compréhension progressive ou retardée) » (*HRJ*, p. 53).

C'est en étudiant ces changements et l'écart esthétique que Jauss croit pouvoir parvenir à décrire les horizons passés d'une œuvre, et ce, afin de découvrir « comment le lecteur du temps peut l'avoir vue et comprise. En adoptant cette démarche, on élimine

l'influence presque toujours inconsciente qu'exercent sur le jugement esthétique les normes d'une conception classique ou moderniste de l'art » (*HRJ*, p. 58). Nous ne sommes toutefois pas certain qu'il soit possible d'avoir parfaitement accès à la façon exacte dont les lecteurs passés ont reçu et compris une œuvre ne serait-ce qu'en raison du fait que ce passé n'est plus actuel et que nous n'y avons donc plus accès. Jauss est conscient de cette limite et, selon Starobinski, il est d'avis que la distinction entre horizon actuel et horizon révolu « ne doit pas favoriser l'illusion de l'historisme, qui se croit à même de reconstituer et de décrire l'horizon révolu tel qu'il était effectivement » (*HRJ*, p. 15). Cela dit, il est vrai que tenter de reconstituer les horizons passés peut permettre de prendre du recul par rapport aux normes de l'horizon présent. Par ailleurs, étudier et constater les différentes réceptions et interprétations qu'ont reçues des œuvres ayant traversé des siècles contribuent à élargir la perspective du jugement esthétique et celle de l'horizon présent. Ce travail permettrait en outre de procéder à la fusion des horizons en vue d'une compréhension plus complète de ces œuvres. En prenant ainsi conscience « de l'histoire de [leur] réception, qui rétablit le lien entre les deux horizons, [...] on remet ainsi en question [...] la fausse évidence d'une essence poétique intemporelle, toujours actuelle, révélée par le texte littéraire, et d'un sens objectif, une fois pour toutes arrêté, immédiatement accessible en tout temps à l'interprète » (*HRJ*, p. 58). C'est-à-dire que, si l'horizon change, la compréhension des œuvres change également. Par là se trouve bousculée l'idée selon laquelle il y a une ou des choses précises à comprendre à la lecture de telle ou telle œuvre, qu'il s'agisse d'un contenu philosophique ou non : « le texte poétique est conçu comme une structure ouverte où doit se développer, dans le champ libre d'une compréhension dialoguée, un sens qui n'est pas dès l'abord "révélé" mais se "concrétise" au fil des réceptions successives » (*HRJ*, p. 248).

Lorsqu'une œuvre vient de paraître, que sa réception est mauvaise – peut-être parce qu'elle ne correspond pas aux attentes prescrites par la norme ou le courant littéraires en vigueur – et qu'elle est ensuite progressivement acceptée et reconnue comme faisant partie des écrits littéraires, sa réception se modifie et donne lieu à un changement d'horizon. Ces attentes prescrites déçues ne proviennent pas seulement de la norme, mais aussi de ce qui participe à sa formation, dont les œuvres du passé qui se sont imposées en tant que classiques de la littérature. Dès lors, la façon dont une œuvre est reçue dépend également de ce qu'elle propose par rapport aux « œuvres antécédentes qui ont été retenues au titre d'exemples et de normes » (*HRJ*, p. 13). Ces œuvres constituent ainsi l'arrière-plan sur lequel toute œuvre nouvelle s'inscrirait : « Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) l'horizon des attentes et des règles du jeu avec lequel des textes antérieurs l'ont familiarisé; cet horizon est ensuite, au fil de la lecture, varié, corrigé, modifié, ou simplement reproduit » (*HRJ*, p. 13), et ce, selon que ce texte corresponde ou non à l'horizon familier qui influence sa réception. Cet horizon familier est quant à lui constitué d'un « jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents – de références implicites, de caractéristiques déjà familières » (*HRJ*, p. 13). Par ailleurs, dans la perspective de la théorie de la réception, une même œuvre peut être reçue différemment selon l'époque à laquelle on la lit, selon l'horizon dans lequel elle est lue. C'est dans cette optique que Jauss se propose de faire l'histoire de la réception d'*Iphigénie*, notamment la version de Goethe. Pour y arriver, il se demande comment elle peut encore signifier ou non quelque chose à son époque en retraçant les différentes interprétations qu'elle a reçues à travers les âges, interprétations qu'il nomme aussi « concrétisations » : « il suffit d'arriver à découvrir parmi les " concrétisations " de l'œuvre, c'est-à-dire parmi les interprétations dominantes dans

l'histoire de sa réception, celles qui, visibles, ou fréquemment, cachées, peuvent éclairer la genèse de l'intelligence que nous en avons aujourd'hui » (*HRJ*, p. 213).

4.2.2. Quelques concrétisations d'*Iphigénie*¹⁰³

Jauss se demande dès le début de son analyse si « le sens qui s'est manifesté lors de son apparition [celle d'*Iphigénie*], ou que ses contemporains ont perçu comme tel, peut encore ou de nouveau signifier pour nous quelque chose » (*HRJ*, p. 211). Pour Jauss, lorsque les conditions historiques et sociales de la réception d'une œuvre se modifient, le sens qu'on lui reconnaît se modifie avec elles.

Une des concrétisations d'*Iphigénie* dont Jauss fait part est celle de Schiller selon qui la version de Goethe incarne « l'humanité plus belle de nos mœurs modernes » (Schiller cité dans *HRJ*, p. 216). Une autre façon de comprendre cette œuvre que Jauss rapporte est celle de Johann Ludwig Tieck. Selon lui, l'*Iphigénie* de Goethe se joue dans les âmes, c'est-à-dire que « les décisions et les développements procèdent des âmes et représentent un élément invisible qui est en quelque sorte à l'opposé de tout acte et de toute action » (Tieck cité dans *HRJ*, p. 217). Selon Jauss, cette interprétation a ouvert la porte à deux autres concrétisations, soit le personnage d'*Iphigénie* vue en tant que sainte et modèle de la noblesse humaine, et *Iphigénie* en tant que drame dans l'âme. Jauss rapporte qu'Immerman, Laube, Kuno Fischer et Friedrich Gundolf aurait adhéré à cette première concrétisation qui envisage *Iphigénie* comme l'incarnation de la pureté féminine, pureté qui lui aurait permis de « délivrer sa race de la malédiction qui pesait sur elle » (Laube cité dans *HRJ*, p. 217). Laube ajoute que la « beauté de ce caractère de femme [explique] tout le pouvoir qu'a la

¹⁰³ Nous ne reprendrons que les grandes lignes de la section qui porte sur les différentes concrétisations d'*Iphigénie* et qui se trouve dans l'*Esthétique de la réception* de Jauss, notre but n'étant pas ici d'en faire une revue exhaustive, mais de l'utiliser pour montrer que l'idée ou la signification d'une œuvre peuvent varier, qu'elles ne sont pas intemporelles, qu'elles peuvent varier selon les différentes actualisations et concrétisations qu'elles ont reçues.

pièce d'agir sur nous » (Laube cité dans *HRJ*, p. 217). En ce qui concerne Wilhelm Scherer, il aurait interprété *Iphigénie* en tant que drame dans l'âme. En la qualifiant de cette manière, Scherer en aurait fait « le modèle d'un genre dramatique nouveau, dans lequel l'Allemagne, si fortement attirée depuis la Réforme et le piétisme vers le monde intérieur, manifeste son originalité » (*HRJ*, p. 217). Selon Jauss, c'est cette interprétation que l'on enseigne tout particulièrement dans les manuels de son époque, et ce, bien qu'elle dissolve selon lui « la substance historique d'*Iphigénie* dans l'intériorité de l'âme allemande » (*HRJ*, p. 217).

Jauss se demande ensuite de quelles façons ces différentes concrétisations peuvent dire quelque chose à son époque en réactualisant *Iphigénie*. Selon lui, pour être en mesure de la réactualiser, il ne faut pas simplement « s'attendre à ce que la concrétisation première de l'œuvre nous donne accès à la signification qui pourrait nous permettre aujourd'hui de la réactualiser » (*HRJ*, p. 219). En effet, l'étude de l'histoire de la réception de cette œuvre qu'il a faite montre que la première interprétation ne peut pas prétendre être plus complète que celles qui l'ont suivie. De plus, que chacune de ces interprétations ait été formulée à différentes époques et que chacune de ces époques ait retenu une signification plutôt qu'une autre témoignent du caractère partiel des divers horizons (dont l'horizon présent) dans lesquels *Iphigénie* a été reçue : « dans la reproduction du passé les limites de la perspective présente n'admettent qu'un sens dominant, qu'une concrétisation parmi celles qui ont été ou qui peuvent être » (*HRJ*, p. 260). Ce sens dominant peut donc varier selon les époques de telle sorte qu'on lui aura attribué diverses significations au fil du temps. C'est pourquoi Jauss pense qu'une concrétisation plus représentative d'*Iphigénie* doit d'abord admettre que le sens de cette œuvre, comme toute autre œuvre d'art, ne peut plus être « conçu comme une substance transtemporelle, mais comme une totalité qui se constitue dans l'histoire

même » (*HRJ*, p. 213). De la sorte, pour réactualiser le sens d'une œuvre passée, une concrétisation devrait donc tenir compte de toutes les interprétations qu'une œuvre comme *Iphigénie* a reçues au cours de l'histoire de sa réception. C'est notamment la raison pour laquelle Jauss soutient que la « réactualisation doit être fondée sur et par l'établissement conscient, réfléchi, d'un lien entre la signification passée et la signification présente des œuvres. Réactualiser une œuvre en renouvelant sa réception, cela présuppose que l'on étudie le rapport dialectique entre l'œuvre reçue et la conscience réceptrice » (*HRJ*, p. 254). Mais Jauss est conscient qu'une étude comme celle qu'il a faite d'*Iphigénie* demeure partielle en ce sens où elle ne sélectionne que certaines concrétisations parmi d'autres qu'on a attribuées à cette œuvre de Goethe, et parce que Jauss ne prétend pas reconstituer complètement les horizons passés. Néanmoins, son étude suffit selon nous à montrer que la signification que l'on perçoit dans une œuvre littéraire peut varier du fait qu'elle est, au moins en partie, tributaire des horizons d'attente présent et passé aussi bien que des normes esthétiques en vigueur à une époque donnée. En raison de cela, il est probable que chacune des concrétisations n'ait pas épuisé le potentiel de signification d'*Iphigénie* en optant pour une signification dominante, en en choisissant une plutôt qu'une autre, choix influencé par l'horizon des attentes notamment suscitées par ces normes esthétiques.

4.2.3. Potentiel de signification des œuvres

Comme nous venons de le voir, Jauss assume le caractère partiel de son étude des réceptions d'*Iphigénie* non seulement en raison de la sélection arbitraire des concrétisations qu'il a faite, mais aussi parce qu'il reconnaît le « fait que toute *re-production* du passé artistique est condamnée à rester partielle » (*HRJ*, p. 251). Il est donc selon lui impossible de reconstituer la concrétisation exacte et complète d'*Iphigénie* qui dominait à une époque

donnée. Ainsi, Jauss ne prétend pas avoir rendu parfaitement compte de la façon dont cette œuvre a été reçue et interprétée à travers les moments de l'histoire de sa réception auxquels il s'est intéressé. Cependant, le fait que les interprétations changent à travers les époques et qu'elles pourraient être différentes au sein d'une même époque lui donne des arguments contre « l'objectivisme affiché des méthodes qui prétendent faire porter la compréhension soit sur la totalité d'un sens intemporel, soit sur celle du processus historique qui se déroule entre la naissance et la réception d'une œuvre d'art » (*HRJ*, p. 251). Selon Jauss, cette prétention proviendrait du désir de comprendre tout ce qu'il y a à comprendre dans une œuvre. Cela pose problème dans la mesure où « toute constitution effective d'un sens réduit la complexité du sens potentiel et [que celui] qui s'efforce de " saisir tout ce qui peut être saisi " y laisse échapper l'intérêt esthétique » (*HRJ*, p. 251). C'est-à-dire que celui qui prétend avoir compris le sens d'une œuvre dans son entièreté fermerait la porte au dévoilement d'autres significations puisqu'il penserait les avoir toutes découvertes. Ce faisant, en croyant avoir saisi tout ce qui pouvait l'être, il serait porté à formuler ce sens qui, dès sa formulation, perdrait au moins une partie de son intérêt esthétique puisqu'il serait abstrait de l'œuvre à laquelle on porte et reconnaît cet intérêt.

Iser paraît aussi d'accord avec l'idée selon laquelle on pourrait difficilement soutenir qu'une telle signification totale et intemporelle soit présente dans une œuvre littéraire : « Dans la mesure où le texte de fiction existe par l'effet qu'il provoque en nous, la signification est engendrée par une action vécue [...] et non par une idée préexistante à l'œuvre et que celle-ci incarnerait » (*WI*, p. 51). Cela explique en partie qu'une œuvre puisse recevoir différentes interprétations au cours du temps : s'il y avait une telle idée qui préexistait à une œuvre, son interprétation demeurerait la même pour quiconque

s'efforcerait de la saisir, de saisir tout ce qui peut y être saisi. Il s'agirait cependant d'un effort vain puisque, lorsqu'on interprète, on laisse souvent de côté plusieurs éléments qui n'ont pas attiré notre attention au premier abord. C'est pourquoi il « peut en outre arriver qu'une signification virtuelle reste ignorée jusqu'au moment où l'évolution littéraire, en mettant à l'ordre du jour une poétique nouvelle, aura atteint l'horizon littéraire où la poétique jusqu'alors méconnue deviendra enfin accessible à l'intelligence » (*HRJ*, p. 67). Le fait qu'il n'y ait pas de sens total intemporel dans un texte littéraire ouvre sur celui que le sens n'y est pas nécessairement déterminé et qu'on y trouve donc une certaine dose d'indétermination.

C'est effectivement ce que laisse entendre Jauss lorsqu'il dit que « le sens [...] que le lecteur cherche ultérieurement dans l'œuvre peut y avoir été laissé à l'origine ambigu ou même tout à fait indéterminé. C'est même au degré de cette indétermination précisément que se mesure l'efficacité esthétique de l'œuvre, et donc sa qualité artistique » (*HRJ*, p. 112). Il se peut que le sens d'une œuvre n'ait pas été entièrement déterminé par son créateur dès le départ et que les significations possibles de son texte soient plus nombreuses que celles qu'il avait envisagées et qu'il avait l'intention de mettre en forme. Nous verrons plus loin que l'information que sélectionne le lecteur est susceptible de lui faire percevoir une signification que l'auteur n'avait peut-être pas prévue.

Pour l'instant, soulignons seulement que ce phénomène peut aussi être expliqué à l'aide de deux procédés qui produiraient cet effet. Selon Dumoulié, une œuvre pense et dit plus par la polyphonie et la multiplication des points de vue que l'écrivain lui-même parce que ce dernier ne peut être pleinement conscient de tout ce qu'il met dans son œuvre (*CD*, p. 35). Autrement dit, l'entrelacement et la multiplication des voix narratives, telles que

celles des personnages ou du narrateur, est susceptible de susciter des interprétations et des significations que l'auteur n'avait pas prévues. Par exemple, si le lecteur est marqué par les propos contradictoires de certains personnages et qu'il les confronte, peut-être retiendra-t-il quelque chose tel qu'une idée que l'écrivain n'avait pas volontairement incluse dans son œuvre, mais qui est malgré tout née non seulement en raison de ces personnages qu'il y a intégrés et qu'il a fait vivre, mais aussi en raison de ce lecteur qui a vu cette idée parce que son attention a été attirée par ces propos contradictoires.

Force est alors d'admettre qu'il ne s'y trouve pas un sens total et déterminé qu'il s'agirait de saisir : cela restreindrait en outre l'éventail des significations possibles d'une telle œuvre et, par le fait même, réduirait l'efficacité esthétique dont parle Jauss. Nous en comprenons que la qualité esthétique d'une œuvre dépend entre autres de son potentiel de production sémantique, de sa capacité à signifier plus d'une chose. En ce qui concerne Iser, il est également d'accord pour dire qu'il y a une part d'indétermination dans les textes littéraires et qu'il ne s'agit pas d'un défaut esthétique. En effet, si tout y était toujours dit et déterminé, leur sens serait univoque et ils ne laisseraient place à aucune autre interprétation : ils se réduiraient à cette détermination que le lecteur, ou le récepteur, capterait lors de sa lecture. Cela diminuerait son niveau de participation puisqu'il n'aurait pas à se questionner sur la signification du texte, cette signification lui étant d'emblée accessible : « le texte détient aussi une composante d'indétermination [...] : elle permet la participation du lecteur à la production de l'intention du texte » (*WI*, p. 55) , qu'il s'agisse de ce qu'il peut signifier, de l'univers qui est mis en place ou, plus largement, de l'effet ou de l'impact qu'il peut avoir sur le lecteur. La dynamique entre le texte, qui a le potentiel de

susciter différentes interprétations, et le lecteur, qui le reçoit, renvoie à la distinction entre le code premier et le code second qu'aborde Iser dans sa théorie de l'effet esthétique :

Le code premier ne prescrit en aucune façon des interprétations déterminées du texte, mais en qualité de modèle de l'acte de compréhension, il conditionne les nombreuses possibilités d'interprétations contenues en lui. Même si le code second, produit par le lecteur, provient du modèle de l'acte de compréhension prévu par le code premier, la perception individuelle dépend toujours du code socioculturel valable pour chaque lecteur. (*WI*, p. 174)

Ce code socioculturel vient pallier la lacune de l'horizon d'attente de Jauss qui oublie de considérer que l'interprétation d'une œuvre par le lecteur est notamment influencée par sa culture et ses intérêts, par l'institution littéraire et ses principaux actants qui, par leur notoriété et leur éminence, peuvent parfois promouvoir certains textes au rang de norme. C'est d'ailleurs ce que semble laisser entendre Dufays lorsqu'il souligne que « tout lecteur commence, consciemment ou non, par orienter le texte en fonction de ses attentes, des intérêts qui sont les siens [et] [...] qui dépend[ent] de la personnalité et des go[û]ts de chacun » (*JLD*, p. 144). Il ajoute que cela « explique pourquoi un même texte peut être lu selon des modalités totalement différentes » (*JLD*, p. 145), lesquelles peuvent donner lieu à différentes interprétations. Tous ces éléments font partie du code socioculturel et peut-être faudrait-il les utiliser pour compléter l'horizon d'attente de Jauss. Ce dernier répondrait probablement que son concept de précompréhension du monde inclut ou pointe certains des éléments du code socioculturel : « Cette précompréhension du lecteur inclut les attentes concrètes correspondant à [...] ses intérêts, désirs, besoins [...] et [...] des expériences littéraires antérieures » (*HRJ*, p. 259). Nous pourrions cependant lui rétorquer que la précompréhension ne s'occupe que du lecteur et non de l'institution littéraire qui constitue une partie de son contexte environnant. En ce qui nous concerne, concédons-lui que ces composantes de la précompréhension, jointes au code socioculturel, influencent la signification potentielle que le lecteur actualise parce que cette précompréhension oriente

sa lecture et a un impact sur les éléments qui capteront et retiendront son attention, éléments à partir desquels l'œuvre prendra forme dans son esprit.

Ces notions facilitent la compréhension de la manière dont le code socioculturel peut influencer les perceptions que les lecteurs auront d'une œuvre, les interprétations qu'ils en feront ou la signification qu'ils lui attribueront. De plus, si le code premier d'une œuvre conditionne les nombreuses possibilités d'interprétations mais qu'il n'en impose aucune, et que « le message du texte ne peut être transmis que par le canal du code second » (*WI*, p. 174), qui est produit par le lecteur et qui dépend entre autres de son horizon d'attente, alors c'est principalement « le lecteur [qui] peut réaliser ces potentialités et les actualiser » (*WI*, p. 197). Pour Iser, cela indique que le rôle de l'interprétation n'est pas de découvrir la signification intemporelle d'une œuvre, « de déchiffrer le sens, elle [l'interprétation] doit [plutôt] expliciter les potentiels de signification du texte » (*WI*, p. 52), et ce, malgré que ce « potentiel de sens ne s'épuise jamais et qu'il n'est que partiellement utilisé » (*WI*, p. 52) lors de la lecture. Avec l'indétermination, les goûts et la personnalité de chaque lecteur, c'est entre autres ce qui explique qu'il y ait des œuvres littéraires que l'on peut lire plusieurs fois en y découvrant quelque chose de nouveau chaque fois qu'on la lit. Ce que nous pourrions appeler sa richesse sémantique fait qu'il y a presque nécessairement des choses qui échappent à la conscience lors des premières lectures d'une œuvre de ce genre : « Une multiplicité d'accès au texte apparaît dans la lecture. Ces ouvertures mettent le texte dans une perspective chaque fois nouvelle car la totalité du texte ne peut se réaliser d'un coup » (*WI*, p. 126). Soulignons cependant que ce ne sont généralement pas toutes les significations possibles qui échappent à l'esprit du lecteur : certains éléments du texte retiendraient davantage son attention contrairement à d'autres

qu'il capterait peut-être lors d'une lecture ultérieure. Dans la perspective iserienne, le code socioculturel du lecteur le prédisposerait à sélectionner certaines informations plutôt que d'autres, sélection pouvant influencer l'interprétation qu'il fera de l'œuvre lue.

4.2.3.1. Sélection

Plus précisément, ce que capte ou sélectionne le lecteur lors de la lecture selon Iser, ce sont des perspectives que l'on trouve entre autres dans la littérature narrative : « Il s'agit de la perspective du narrateur, de celle de ses personnages, de celle de l'action ou de l'intrigue, ainsi que de celle qui vise le lecteur fictionnel » (*WI*, p. 180). Ces perspectives font partie du texte et représentent différents points de vue sur ce qui y est mis en scène. Par leur interaction au sein même du texte, ils forment un système, ou ce que Iser appelle une constellation de plans d'observation : « les commentaires du narrateur, les dialogues entre personnages principaux et secondaires, les développements de l'intrigue ainsi que les points de vue signalés au lecteur fictionnel s'entrecroisent dans le tissu textuel » (*WI*, p. 181). Ce système de perspectives reliées entre elles dans et par le texte ne saurait être complètement appréhendé par le lecteur au cours de sa première réception : « Le lecteur ne peut se situer simultanément dans toutes les perspectives. Il se déplace au cours de la lecture de perspective en perspective, et ce qui chaque fois le retient constitue pour lui le thème » (*WI*, p. 182). Les éléments des perspectives qui retiennent son attention contribuent ainsi à la saisie de ce thème. Par exemple, si « le lecteur fait du point de vue du héros son thème d'intérêt, son opinion sera conditionnée par l'horizon des points de vue qu'ont eus sur ce héros les personnages secondaires, le narrateur, ainsi que par l'action du héros et par la fiction de lecteur » (*WI*, p. 182). Cet exemple demande au moins deux précisions. D'une part, de la jonction de ces parcelles de points de vue, le lecteur en tirera probablement un

certain sens qu'un autre lecteur n'aurait pas nécessairement saisi étant donné que son attention aurait peut-être été attirée par d'autres fragments de perspectives. Or, peu importe le cas, les lecteurs retiendraient ou construiraient une signification à partir de la sélection de ces éléments de perspectives. Smadja affirme d'ailleurs quelque chose de compatible avec ces propos d'Iser, quoique nous ignorions s'il s'en est effectivement inspiré. Malgré cette ignorance, si on considère que ces perspectives sont très souvent composées d'opinions et de valeurs de chacun des actants du récit que sont le narrateur ou les personnages, nous serions tenté d'avancer que le lecteur reconstruit une signification qu'il n'aurait pas découverte si son attention avait été captée par d'autres parties de perspectives. Ce constat montre qu'une signification peut ne pas être perçue jusqu'au moment où un lecteur la perçoit et la reconstruit

par recouplement, superposition et comparaison d'un certain nombre d'opinions différentes que l'écrivain peut soit prendre en charge dans le discours auctorial, soit confier à un nombre suffisant de personnages qui pris dans leur ensemble feront entendre l'opinion commune [...], soit mettre en scène dans des conflits de valeurs, d'opinions, de générations, de relations de travail, etc. (*RS*, p. 208)

De ce travail de reconstruction, une signification peut émerger du fait que le lecteur a porté son intérêt sur ces perspectives notamment composées d'opinions et de valeurs. Ces valeurs sont d'ailleurs susceptibles de solliciter une réflexion philosophique puisqu'elles se trouvent souvent au centre d'investigations philosophiques : valeur éthique, valeur esthétique, valeur de vérité, etc.

D'autre part, ne confondons pas cet horizon des points de vue dont parle Iser avec l'horizon de Jauss. L'horizon iserien concerne plutôt les éléments ou les thèmes de différentes perspectives qui ont attiré l'attention du lecteur. Au fil de sa lecture, d'autres retiennent son attention par l'intérêt qu'il leur porte de telle sorte que ces thèmes, qui proviennent des perspectives, participent à la constitution progressive d'un horizon

composé des thèmes retenus dans l'esprit du lecteur : « Le point de vue du lecteur ne cesse de se déplacer au fur et à mesure que les segments des différentes perspectives forment tantôt le thème et tantôt l'horizon » (*WI*, p. 182). Cet horizon thématique formé à partir de ces segments de perspective – c'est-à-dire les parties de chacune des perspectives que le lecteur sélectionne spécialement parce qu'elles captent son intérêt et son attention – contribue à la formation du sens que ce lecteur attribue au texte. Cependant, à mesure que sa lecture avance, une autre perspective ou un autre thème sont non seulement susceptibles d'être sélectionnés du fait qu'ils ont attiré son attention, mais aussi de confirmer, de corroborer, d'infirmier, de modifier, de peaufiner ou de corriger l'horizon thématique et le sens qu'il croyait jusqu'alors avoir compris : « Cette sélection influence aussitôt la configuration que nous formons. Certaines possibilités sont ensuite écartées même si nos décisions sélectives ont contribué, dans un premier temps, à leur formulation » (*WI*, p. 229). Cette configuration est de type sémantique et renvoie au système des différentes perspectives qui forment une constellation de plans d'observation, qui interagissent, qui retiennent ou non l'attention du lecteur, et qui jouent un rôle dans l'élaboration du sens qu'un récepteur perçoit dans un texte : « Les moments articulés de la lecture renvoient aux perspectives textuelles non comme à des éléments isolés, mais comme à des configurations sémantiques » (*WI*, p. 214). Dans le cadre de la théorie de la réception, les relations qui sont saisies à partir de ces perspectives, et qui composent ces configurations, varient d'un lecteur à l'autre. En ce qui a trait à la question de « savoir dans quelle mesure les relations entre perspectives que le texte préfigure seront établies par la conscience rétionnelle [ce que le lecteur retient], cela dépendra de très nombreux facteurs subjectifs propres aux différents lecteurs » (*WI*, p. 215). Si ces relations qu'établit le lecteur ont une influence sur

le sens qu'il saisit, il semble légitime de dire que ce sens varie d'un lecteur à l'autre de telle sorte que chacun actualise à sa manière le potentiel des significations des œuvres littéraires. En outre, si un même lecteur lit la même œuvre une autre fois, il remarquera probablement d'autres relations entre les signes à partir desquelles un sens nouveau ou différent serait susceptible d'être saisi grâce au potentiel de signification de cette œuvre.

Parmi les facteurs subjectifs qui expliquent les variations entre les configurations sémantiques que chaque lecteur se construit et retient, il y a le code socioculturel du lecteur dont il a été question plus tôt, mais aussi sa mémoire, ses intérêts, son attention et sa compétence (*WI*, p. 215). Autrement dit, si un lecteur se souvient mieux de ce qu'il a lu dans le texte, si son attention a été retenue par davantage d'éléments du texte – peut-être parce qu'il y en a plus qui ont motivé son intérêt –, s'il participe à l'œuvre de manière à « identifier les rapports entre les signes » (*WI*, p. 218) et s'il a de bonnes compétences de lecture, étant notamment favorisées par une bonne culture, alors le système de perspectives constituant l'horizon thématique et les configurations sémantiques sera probablement plus étendu, et ce lecteur compétent exploitera peut-être davantage le potentiel de signification de l'œuvre qu'il aura lue. Par ailleurs, si le lecteur identifie ces rapports, il pourra probablement « concrétiser [...] le contexte de renvoi non explicité de ces signes » (*WI*, p. 220). Autrement dit, l'identification de ces rapports lui permettrait d'avoir accès à un sens ou à quelque chose qui avait le potentiel d'être saisi, mais qui n'était peut-être pas explicitement ou textuellement dit.

Nous rapporterons l'exemple que donne Iser pour illustrer comment cela peut se traduire concrètement selon lui. Il rappelle qu'on présente le personnage d'Allworthy dans *Tom Jones* de Fielding comme quelqu'un d'« aussi bien favorisé par la nature que par la

fortune¹⁰⁴ ». Quant à lui, le personnage de Blifil n'apparaît que plus tard dans l'histoire lorsqu'il est introduit dans la famille d'Allworthy. Le narrateur le décrit alors comme un être très religieux et qui agit comme un saint. Il ajoute qu'il ignore toutefois s'il s'agit d'une réelle religiosité, n'ayant « pas en [s]a possession la pierre de touche qui [lui] permet de distinguer le vrai du faux¹⁰⁵ ». La mise en place de ces éléments permet selon Iser de signifier quelque chose qui n'est pas explicitement dit. Le lecteur pourrait d'abord retenir ces descriptions d'Allworthy et de Blifil. S'il poursuit sa lecture, il se rendra compte que les actions de Blifil dénotent plutôt de l'hypocrisie alors que celles d'Allworthy montrent qu'il n'est pas si parfait étant donné qu'il accorde beaucoup trop d'importance aux apparences. Dans cet extrait, le lecteur accède à au moins deux perspectives : celle des personnages et celle du narrateur. Les descriptions initiales que le lecteur a retenues de ces deux personnages ont fait partie de son horizon thématique jusqu'à ce que ce dernier soit modifié et corrigé par la lecture que le récepteur fera de leurs actions dans la suite de l'histoire. C'est alors que les thèmes et le sens que le lecteur avait cru y percevoir (soit la religiosité et la perfection) se trouvent remis en question et provoquent le changement de son horizon, au sens iserien du terme. Notons qu'un lecteur un peu plus compétent, ou simplement plus attentif, pourrait avoir remarqué l'aveu d'ignorance du narrateur en ce qui concerne la vérité ou la fausseté de ce que Blifil et Allworthy paraissent être au début. Il pourrait dès lors entrevoir que ces descriptions ne représentent pas bien ces personnages et qu'elles seront probablement infirmées par la suite de l'œuvre. Cet exemple donné par Iser montre que, à partir des éléments de l'extrait de *Tom Jones*, le lecteur a la possibilité d'avoir accès à un sens non explicitement dit en identifiant le rapport entre ces éléments : « Dans

¹⁰⁴ Henry Fielding, *Histoire de Tom Jones, enfant trouvé*, Paris, Gallimard, 1964, p. 568.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 594.

[son] exemple, elle [l'identification de ce rapport entre les signes] découvre ce que les signes ne disent pas » (*WI*, p. 220).

En bref, selon Iser, le lecteur sélectionne certaines perspectives d'une œuvre parmi d'autres à partir des thèmes qu'il y voit, qui l'intéressent et qui retiennent ainsi son attention. Les thèmes provenant de ces perspectives demeurent à l'esprit du lecteur dans lequel se forme un horizon thématique constitué d'un système de segments de perspectives qui peut influencer le sens que ce lecteur attribue au texte. De plus, cette sélection peut créer une attente face à ce qui suivra (par exemple, un lecteur qui s'attendrait à ce que Allworthy soit parfait tout au long de l'histoire comme le laisse croire sa description). Son attente peut malgré cela être déçue ou confirmée. C'est alors qu'il retiendra généralement ce qui est confirmé et rejettera probablement ce qu'il avait anticipé, mais qui s'est avéré faux, comme dans l'exemple de *Tom Jones*.

4.2.3.2. Rétention et protention

Iser thématise ce que retient le lecteur et ce qu'il anticipe à l'aide des concepts de rétention et de protention inspirés de la phénoménologie husserlienne. De façon générale, la rétention correspond à la conscience du passé, et la protention, à la conscience anticipatrice qui se figure des possibilités futures, ou la suite de l'histoire dans le cas d'un texte littéraire. Il faut aussi dire que l'anticipation se fait notamment à partir des éléments retenus. Pour reprendre l'exemple de *Tom Jones*, le lecteur qui sélectionne et retient l'information donnée par la description d'Allworthy, selon laquelle c'est un être parfait, serait susceptible de s'attendre à ce qu'il demeure ainsi tout au long de l'histoire. Son anticipation sera toutefois corrigée s'il sélectionne l'information ultérieure qui montre qu'il n'est pas aussi parfait que le croyait le lecteur : « Les indicateurs sémantiques des phrases

individuelles éveillent toujours une attente relative au futur. Husserl appelle ces attentes des " protentions " » (*WI*, p. 203). Ici, l'attente du lecteur correspond bien à des protentions formées à partir de ce qu'il a retenu et compris. Ces attentes ont toutefois des chances d'être modifiées au cours de la lecture par la rencontre de nouveaux signes donnant une information différente de celle retenue jusque-là : « l'interaction [entre le texte et le lecteur] n'aura pas tant pour résultat de satisfaire les attentes qu'elle éveille que de les modifier sans arrêt » (*WI*, p. 203). En bref, les processus de rétention et de protention opèrent sans cesse dans l'esprit du lecteur : il sélectionne et retient des éléments qui suscitent en lui certaines attentes, lesquelles sont ensuite modifiées à la lumière d'une nouvelle information que le lecteur retiendra et qui modifiera derechef ses attentes : « La position du lecteur dans le texte se situe au point d'intersection entre protention et rétention » (*WI*, p. 203). Autrement dit, le lecteur retient, anticipe, revoit ses anticipations à partir de nouveaux éléments retenus et anticipe de nouveau. Le sens qu'il capte dépend donc, au moins en partie, de cette dynamique. Reprenons l'exemple d'Allworthy.

L'attente du lecteur d'un être demeurant parfait est suscitée par les phrases le décrivant comme tel. L'idée que s'en fait le lecteur provient du sens qu'il retient et qui se dégage des phrases qui, prises ensemble, viennent à signifier l'apparente perfection d'Allworthy, bien qu'elles puissent aussi laisser entendre qu'il est superficiel. Pour Iser, les phrases ainsi corrélées laissent certains éléments indéterminés : « Étant donné que chaque corrélation de phrases ne préfigure jamais que dans un sens restreint ce qui va advenir, l'horizon dégagé présente un aperçu qui, même s'il est concret, contient certains éléments indéterminés » (*WI*, p. 203). Rappelons que le lecteur retient et anticipe, et que ses anticipations peuvent être confirmées ou infirmées selon de nouvelles informations.

Cependant, au moment où il retient une information et qu'il se figure la suite à partir de cette information retenue, il ne peut savoir hors de tout doute si son anticipation est exacte : lors de la rétention de certains éléments, il ne dispose pas de tous ceux qui pourraient lui confirmer ses anticipations. Seule la suite du texte les confirmera ou les infirmera en relevant l'indétermination. Il se peut aussi que la suite du texte ne confirmera ni n'infirmera quoi que ce soit, un tel cas maintiendrait donc l'indétermination tout au long de la lecture. Cette indétermination pousse le lecteur à produire des scénarios, des attentes, des anticipations ou des protentions. Ce qu'il retient participe à la formation d'un certain sens, mais ce qui reste indéterminé évoque chez lui certaines questions auxquelles la suite du texte est susceptible de répondre : « Si une nouvelle corrélation lève l'indétermination de la précédente dans le sens prévu, l'attente sera satisfaite au mieux. Si toute la séquence de phrases se déroule selon ce principe, il se produit une satisfaction de plus en plus grande des attentes éveillées par chacune des incertitudes présentées par les corrélations » (*WI*, p. 204). À l'inverse, de nouvelles corrélations pourraient infirmer les anticipations ou préserver cette indétermination de façon à ce qu'elles suscitent d'autres scénarios et protentions.

Iser schématise les processus de rétention et de protention impliqués dans la lecture de la manière suivante :

l'articulation des moments de la lecture se produit par différenciation, et celle-ci présuppose que les perspectives saisies aux moments antérieurs de la lecture sont retenues à chaque moment. Et ce n'est qu'ainsi que les changements de perspectives peuvent se différencier. Toutefois, dans la mesure où chaque moment nouveau n'est pas donné isolément, mais qu'il apparaît toujours par opposition au précédent, le devenir-présent rétentionnel se produit en tant que modification continue du présent. Il s'agit là d'une structure fondamentale pour le cours temporel de la lecture, qui situe le lecteur. (*WI*, p. 209)

Les changements des perspectives retenues antérieurement, qui constituent l'horizon iserien du lecteur, sont provoqués par de nouvelles perspectives qui retiennent l'attention

du lecteur chaque fois qu'il en aperçoit une et qu'il la sélectionne. Ces nouvelles perspectives sont susceptibles de modifier les précédentes aussi bien que les attentes du lecteur; ce qui participe à la formation d'autres attentes par rapport à la suite du texte, c'est alors que le cycle de changements de perspectives recommence. Selon Iser, chaque moment de la lecture est ponctué par ces modifications continuelles du présent et se trouve à la jonction où se rencontrent rétention et protention. Ce qui est retenu forme l'horizon, et les perspectives que le lecteur sélectionne ultérieurement, parce qu'elles l'ont interpellé, participent à la modification de son horizon. À partir de cet horizon corrigé, le lecteur peut se faire une idée du sens du texte. Mais Iser précise qu'il ne faudrait pas croire que le sens du texte résiderait dans les attentes, les surprises ou les déceptions (*WI*, p. 233). En effet, ce sens, c'est plutôt le lecteur qui le construit *à partir de* l'horizon qu'il s'est formé. Ce ne serait donc pas dans les attentes ou dans l'horizon que l'on trouverait le sens, mais dans l'esprit du lecteur, dans ce qu'il a retenu : le « sens du texte un événement corrélé à notre conscience » (*WI*, p. 233).

Ce qu'il garde à l'esprit de la sélection qui configure les segments de perspectives en un système et en un horizon thématique s'explique entre autres à partir de l'opération de synthèse engendrée par le processus de sélection. Certes, le lecteur retient des segments de perspectives et des thèmes, mais il en écarte aussi s'ils ne retiennent pas son attention ou, s'ils l'ont retenue, la suite de sa lecture l'a obligé à les revoir, à les modifier, à les corriger, à les formuler autrement, voire à les éliminer. L'idée ou le sens qui se modifient dans l'esprit du lecteur jusqu'à la fin de sa lecture est, de ce point de vue, le produit d'un tri et de reformulation de sa part; opérations qui font souvent partie de l'activité

synthétique : « Les segments des perspectives du texte qui se succèdent en enfilade déclenchent des opérations de synthèse » (*WI*, p. 186).

4.2.3.3. Synthèse

La dynamique rétention-protection sollicite la formation d'un certain type de synthèse : « Elles ne sont ni explicitées par le texte ni purement et simplement imaginées par le lecteur » (*WI*, p. 245). Iser précise que ces synthèses prennent forme et ont bien lieu dans l'esprit du lecteur, mais qu'elles ne naîtraient probablement pas dans son esprit en l'absence des signes qu'il reçoit à la lecture d'une œuvre littéraire. De plus, le lecteur ne produit pas nécessairement ces synthèses de façon consciente. La terminologie husserlienne leur donne le nom de *synthèse passive* « de manière à pouvoir être distinguées des synthèses liées aux jugements et [aux] prédicats » (*WI*, p. 246). Ces dernières se font consciemment lorsqu'on tente de faire le résumé d'un texte par exemple; alors que les synthèses passives s'opèrent sans que le lecteur s'en rende compte.

Comme nous l'avons vu, à partir de toute l'information qu'il reçoit, sélectionne, conserve ou rejette, il élabore son horizon et anticipe la suite de ce que peut être sa lecture qui, par ailleurs, confirmera ou non ses anticipations. Son horizon s'en trouvera corrigé ou corroboré à divers moments de la lecture, et ce, jusqu'à sa fin. Par ce jeu de modification de l'horizon, le lecteur retient et rejette certains éléments, ce qui a pour effet, d'une certaine façon, de parfaire des parties ou l'ensemble de son horizon. Par exemple, la représentation qu'il se fait d'un personnage n'est pas absolument déterminée dès le départ, c'est avec la lecture qu'elle se déterminera davantage, qu'elle deviendra un peu plus nette; lecture au cours de laquelle les synthèses passives agiront entre autres en rassemblant les bribes d'informations données pour former une image plus ou moins distincte de ce personnage.

Les synthèses passives agissent notamment à ce niveau, c'est-à-dire en comblant les indéterminations du texte par l'imagination, quitte à les modifier par la suite. D'ailleurs, les synthèses passives reposent particulièrement sur l'image selon Iser : « le caractère visuel des synthèses passives rencontre une expérience de la lecture qui s'accompagne souvent d'un flot d'images plus ou moins nettes, sans que cette séquence d'images puisse être aperçue comme objet, même si elles forment un panorama » (*WI*, p. 247). Le travail des synthèses passives est alors de mettre de l'ordre dans ce panorama d'images plus ou moins nettes; travail que le récepteur d'un film n'a généralement pas besoin de faire puisque les images y sont déjà déterminées : ce dernier ne peut pas se représenter l'image d'un personnage d'une façon bien différente de celle que le film lui montre. Plus précisément, le « film procure une perception directe à laquelle préexiste l'objet. Par rapport aux images mentales, les objets ont un degré supérieur de détermination » (*WI*, p. 249). Dans le cas où quelqu'un voit la version filmée d'un livre, il se peut que cette détermination le déçoive ou l'étonne parce qu'il ne s'était pas représenté tel événement ou tel personnage de la manière dont ils le sont dans le film. L'indétermination laisse une latitude à l'imagination qui peut être alors considérée comme un aspect qui contribue à la richesse du livre. Ce qui ne va pas sans rappeler Jauss selon qui l'efficacité esthétique d'une œuvre littéraire se mesurerait à son degré d'indétermination, laquelle augmenterait son potentiel de signification.

Avant de clore ce chapitre, notons que Jauss aborde également l'impact que peut avoir un texte dans la vie du lecteur, impact qui peut s'avérer révélateur du sens qu'il en a retiré parmi les autres qu'il aurait potentiellement pu retenir. Jauss accorde à certaines œuvres littéraires une fonction sociale. Selon lui, la signification qu'actualise quelqu'un

après la lecture d'une œuvre peut avoir des répercussions dans sa vie : « Par l'expérience que lui [le lecteur] transmet sa lecture, il participe à un processus de communication dans lequel les fictions de l'art interviennent effectivement dans la genèse, la transmission et les motivations du comportement social » (*HRJ*, p. 257). Par exemple, si l'œuvre qu'il lit dépeint un monde où une poignée de personnes exploitent le reste d'une humanité qui crève de faim parce que les ressources sont épuisées, et si cette situation le touche profondément, peut-être sera-t-il porté à modifier ses comportements dans sa société de manière à avoir plus de considération pour autrui et à faire plus attention aux choix qu'il fait dans sa vie quotidienne. C'est alors que cette œuvre aura eu un impact concret dans et sur sa vie. Dans la mesure où l'on connaît ce lecteur et que l'on constate un changement dans ses comportements à la suite de la lecture de cette œuvre, il serait alors possible d'avoir une idée de la signification que ce lecteur aurait actualisée et qu'il aurait décidé d'appliquer. Dans ce cas, cette signification s'apparenterait à une maxime morale d'action que lui aurait communiquée le texte lu.

4.3. En quoi la réception s'avère pertinente dans le cadre de notre problématique?

Nous tenons à souligner que ce qui nous intéresse principalement dans la théorie de la réception, c'est la façon dont une signification peut être constituée à la lecture d'un texte littéraire. Cette théorie nous paraît être en mesure de contribuer à la thématization de la façon dont un sens ou un contenu philosophique peut prendre forme dans l'esprit du lecteur à partir de la lecture d'une œuvre littéraire.

L'horizon présent façonne la compréhension d'une œuvre selon certains facteurs culturels qui le composent. Parmi ces facteurs, on retrouve la promotion d'une œuvre en tant que norme ou classique de la littérature, les lectures antérieures, ce qu'en dit

l'institution littéraire (critiques, académiciens, auteurs et éditeurs reconnus) et ce qu'en disent les professeurs, etc. Tous ces facteurs peuvent influencer l'interprétation et la réception d'une œuvre littéraire ainsi que la signification, philosophique ou non, que le lecteur en retient. Ils peuvent de plus constituer la seule source de connaissance d'une œuvre qu'il n'aurait jamais lue. De cette manière, s'il la lit, il peut être porté à y voir ce qu'il en a entendu, voire à se dire qu'il serait supposé d'y percevoir et d'en comprendre telle ou telle chose à partir de l'expérience pré-lecture qu'il en a, de ce qu'il en sait avant même de la lire.

Selon Jauss, pour avoir une compréhension plus globale d'une œuvre, il faut tenter de reconstituer l'horizon passé, et les interprétations qu'elle a reçues, en rapport à l'horizon présent de sa réception. Les changements d'horizon que Jauss constate, et qui viennent avec des interprétations différentes, lui laissent croire que le sens d'une œuvre n'est ni définitivement intemporel, ni univoque, ni objectif : il peut être modifié selon les époques et selon l'horizon dans lequel cette œuvre est lue. L'analyse d'*Iphigénie* a d'ailleurs montré que cette œuvre a reçu différentes interprétations, ou diverses concrétisations, au fil du temps, et que ces divergences étaient fonction de l'horizon contemporain de chacune de ses réceptions. C'est ce qui fait croire à Jauss que chaque réception d'une œuvre n'utilise que partiellement son potentiel de signification.

Selon cette perspective, le sens d'une œuvre littéraire ne peut être tout à fait déterminé, car, s'il l'était, son potentiel de signification s'en trouverait considérablement restreint, cette œuvre ne donnerait pas lieu à diverses concrétisations ou interprétations (tous les lecteurs de toutes les époques arriveraient probablement à la même interprétation), et une forte dose de détermination amoindrirait sa qualité esthétique. L'indétermination

témoigne par ailleurs du fait que l'auteur n'a pas l'entier contrôle sur la signification qui sera captée par le lecteur puisqu'il ne peut être parfaitement conscient de tout ce qu'il met dans l'œuvre qu'il crée. Il se peut qu'il y ait un sens que l'écrivain n'avait pas prévu, mais qui apparaît à l'esprit du lecteur en raison de diverses relations entre les signes qu'il remarque et auxquelles l'auteur n'avait pas prêté attention. Selon Dumoulié, la polyphonie et la multiplication des perspectives font partie des procédés par lesquels une signification ou une idée peuvent être captées par le lecteur même si l'écrivain n'avait pas l'intention de les mettre dans son œuvre. La thèse d'un sens total et déterminé s'en trouve bousculée.

C'est alors que l'opposition code premier-code second s'avère pertinente pour décrire cette dynamique entre le texte et le lecteur. Le code premier correspond au potentiel de signification d'un texte littéraire, aux nombreuses possibilités d'interprétation qu'il offre. Quant au code second, c'est le lecteur qui le produit selon sa précompréhension du monde, son code socioculturel ou son horizon d'attente. Ces éléments peuvent influencer ce qui attire son attention à la lecture d'une œuvre, et c'est à partir d'eux qu'il actualise un ou plusieurs sens parmi l'éventail des interprétations possibles. Sous cet angle, le travail de l'interprétation ou de l'herméneute ne consiste plus en la découverte d'un sens immanent, intemporel et objectif de l'œuvre, mais en l'explicitation de ses significations potentielles, bien que l'on puisse difficilement soutenir les avoir toutes exploitées.

En effet, le lecteur procède à une sélection de l'information orientée par ses intérêts et par ce qui capte son attention. Cette sélection fait qu'il retient certains éléments, telles que des perspectives, et qu'il en ignore d'autres, consciemment ou non. Le lecteur peut voir des relations entre ces différents éléments et se faire une idée de l'œuvre à partir de ces relations. Il actualisera alors un de ses sens ou un de ses thèmes possibles. Au fil de la

lecture, d'autres informations peuvent confirmer ou infirmer les attentes ou les idées qu'il s'était faites. Selon le cas, il les modifiera ou non par la suite. Son horizon thématique s'en trouvera modifié. Les relations et les configurations que le lecteur perçoit et sélectionne participent non seulement à la formation du sens dans sa conscience, mais peuvent aussi varier d'une lecture à l'autre ou d'un lecteur à l'autre selon certains facteurs subjectifs que nous avons mis en évidence (code socioculturel, mémoire, intérêt, attention, compétence, etc.).

Nous avons terminé cette section sur la réception en abordant l'impact qu'une œuvre peut avoir dans la vie du lecteur selon Jauss et qui est révélateur de la signification que le lecteur en a retenue. Cet impact peut prendre la forme d'une maxime morale d'action qu'il applique dans sa vie et qui peut modifier son comportement social.

En rétrospective, l'un des points qui nous apparaît important de nuancer concerne la multitude d'interprétations et de sens que l'on peut reconnaître à une œuvre puisqu'on semble parfois s'entendre pour dire que le sens d'une œuvre est celui-ci plutôt que celui-là pour telle ou telle raison, qu'on ne peut pas l'interpréter de n'importe quelle façon. Pourquoi privilégier une interprétation plutôt qu'une autre? Pour l'instant, nous voyons deux explications possibles. La première : l'institution littéraire dont il a été question plus haut est susceptible d'orienter la façon dont une œuvre est reçue, d'avoir une influence sur l'horizon d'attente lui étant contemporain et également sur ses interprétations. On ne l'interprète donc pas de n'importe quelle manière, mais selon l'institution qui, en promouvant certaines œuvres en tant que norme littéraire, dicte ce que le lectorat est supposé y trouver et en comprendre. Ce faisant, elle restreint les possibilités interprétatives de telle sorte que l'on s'entendra pour dire que le sens d'une œuvre est davantage celui-ci

que celui-là. La seconde explication : il y a des interprétations plus plausibles que d'autres. L'exemple que donne Gadamer à la fin de « Texte et interprétation¹⁰⁶ » l'illustre bien. Il cite un vers de Mörrike ne contenant que des mots usuels ayant plusieurs emplois. Pourtant, dans le contexte de ce vers, on devrait saisir un sens précis pour chacun de ces termes et être en mesure de montrer les raisons pour lesquelles c'est tel sens qui s'en dégage plutôt qu'un autre. Il s'agit là d'une façon de corroborer l'idée qu'il y a parfois de bonnes raisons de privilégier une interprétation plutôt qu'une autre. Mais la question de savoir à quoi tient la qualité d'une interprétation se pose alors. On la reconnaît nommément au nombre, à la cohérence, à la vraisemblance et à la pertinence des correspondances établies entre le texte et l'explication de l'interprétation. Autrement dit, l'interprétation colle-t-elle bien aux parties du texte sur lesquelles elle s'appuie pour se justifier? « Cette idée [...] vient d'Augustin (*De doctrina christiana*) : toute interprétation donnée portant sur une certaine portion d'un texte peut être acceptée si elle est confirmée par, et elle doit être rejetée si elle est contestée par, une autre portion du même texte¹⁰⁷. »

De plus, un lecteur très cultivé ayant de bonnes compétences de lecture et étant au fait des interprétations qu'une œuvre a antérieurement reçues a des chances de proposer une lecture plus valable qu'une autre. Dans le cas où ce lecteur soumet son interprétation à d'autres lecteurs compétents, et que ceux-ci approuvent l'interprétation de ce premier lecteur, ils s'entendront probablement pour dire que le sens de l'œuvre n'est pas variable à l'infini des interprétations. Il y aura alors une entente intersubjective, ou consensus, entre sujets compétents, lesquels pourraient être associés à l'institution littéraire. Cette entente

¹⁰⁶ Hans-Georg Gadamer, « Texte et interprétation », *L'art de comprendre. Écrits II: Herméneutique et Champ de l'expérience humaine*, textes traduits par I. Julien-Deygout, Ph. Forget, P. Fruchon, J. Grondin et J. Schouwey, Paris, Aubier, 1991, p. 193-233.

¹⁰⁷ Umberto Eco, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, PUF, 1996 [1992], p. 59.

apparaîtra alors comme un critère pour évaluer la qualité et la vraisemblance d'une interprétation. Soulignons toutefois que ces lecteurs compétents se trouvent dans un contexte sociohistorique donné ayant une influence sur l'horizon d'attente présent qui leur est propre. L'histoire de la réception d'*Iphigénie* a d'ailleurs montré que les interprétations peuvent varier en diachronie bien qu'il puisse y avoir une entente intersubjective en synchronie. En plus de ces deux explications, il faut aussi dire que l'auteur peut parfois avoir l'intention de mettre en forme une signification particulière dans son œuvre. S'il réussit et si le lectorat a accès à cette intention, ce lectorat aura peut-être plus tendance à s'entendre sur la signification de cette œuvre. Que l'auteur puisse décider du sens de son œuvre semble plaider contre l'idée selon laquelle il n'y a pas de sens déterminé dans les textes littéraires. Or, qu'il y ait un sens déterminé à l'œuvre d'un écrivain ne semble pas empêcher que d'autres puissent en émerger sans que l'auteur les ait nécessairement prévus, émergence notamment imputable à la captation des relations entre les signes par le lecteur.

CONCLUSION

Dans le but de répondre aux questions initialement posées qui ont orienté notre recherche, nous avons tout d'abord tenté de caractériser la philosophie et la littérature en faisant un comparatif. Il nous a permis de préciser ce que nous allions entendre par philosophie, par littérature et par des termes tels que philosophème, contenu, idée, pensée, sens ou signification philosophiques. Nous avons ensuite présenté ce en quoi peuvent consister le travail de l'herméneute et deux attitudes qu'il peut prendre, soit interpréter une œuvre à partir d'idées philosophiques ou la laisser communiquer les idées à caractère philosophique qui sont susceptibles de s'y trouver. Ce n'est qu'après que nous avons mis en évidence plusieurs façons dont un contenu philosophique peut être présent dans des textes littéraires. Il a alors été question de la relation entre la forme et le fond, des trois fonctions philosophiques à l'œuvre dans le littéraire selon Macherey, de la philosophie chez des écrivains comme Beckett, Roussel, Kafka, Proust, Camus, Woolf et Sartre. Cette section nous a de plus permis de thématiser certains des modes de présence du philosophique dans le littéraire et nous a mené à une idée que défendent certains écrivains et certains philosophes; celle selon laquelle la littérature dirait parfois plus et mieux que la philosophie. Tout cela s'est avéré bien instructif, mais incomplet puisque, selon nous, l'analyste ne peut pas s'en tenir à une perspective uniquement interne ou immanente des textes littéraires pour thématiser les modes de présence du philosophique dans la littérature. Or, avant la fin du troisième chapitre, nous n'avions pas encore explicitement détaillé le fait que les interprétations philosophiques des textes littéraires, comme toute autre interprétation, sont susceptibles d'être influencées par le contexte sociohistorique dans lequel une œuvre paraît et dans lequel elle est lue, et donc, par la variété de lecteurs. C'est

pourquoi nous pouvions difficilement ignorer la théorie de la réception avant de conclure notre mémoire. À la suite de ce parcours, nous sommes plus à même de mettre en évidence dix points qui constituent les principales pistes de réponse à nos questions de départ.

a) Un fond philosophique peut modeler la forme d'une œuvre en agissant en tant qu'opérateur littéraire. L'écrivain peut par exemple montrer non conceptuellement des pensées abstraites en les détaillant et en en faisant la figuration ou l'illustration dans les situations concrètes élaborées et décrites dans son texte. Les propos des personnages et leurs actions particulières peuvent d'ailleurs faire émerger d'autres idées dans l'esprit du lecteur, idées auxquelles il n'aurait pas nécessairement pensé en lisant l'écrit théorique exempt de ces détails.

b) Les images, le lexique et les événements peuvent laisser apercevoir des philosophèmes. Pour Camus, tout bon roman doit contenir une pensée profonde, mais l'écrivain doit la littériser en la faisant passer dans les images, en préférant le fait et le tableau à l'exposition conceptuelle de cette pensée. Bref, l'écrivain doit dissoudre les éléments de théorie notamment dans des relations entre les personnages, dans leurs propos, dans leurs actions, etc.

c) Certaines composantes de la forme s'avèrent parfois signifiantes, entre autres parce qu'elles font intervenir des éléments du signifié et qu'elles deviennent ainsi vecteurs de signification. Par exemple, les tons, la ponctuation et la structure. La forme des dialogues et les registres de langage ont quant à eux le pouvoir de signaler des changements de perspectives et de former des visions du monde.

d) Des éléments non formels contribuent également à la formation de visions du monde : les actions, l'environnement des actants de l'œuvre, leur interaction, leur manière

d'appréhender la réalité et les variations imaginatives. Ces dernières participent à la formation d'une vision du monde, car elles font voir des réalités possibles, des manières dont elle pourrait être, des applications possibles d'une théorie, d'un concept ou d'un énoncé philosophique abstrait.

e) L'utilisation de l'humour, de l'ironie et du pastiche peut contribuer à rendre présent un contenu à caractère philosophique comme le fait Woolf qui les utilise pour remettre en question la portée des interrogations philosophiques. Nous l'avons vu : la critique, l'argumentation et la clarification d'énoncés philosophiques s'apparentent toutes à des formes que peut prendre l'activité philosophique.

f) Certains autres aspects de l'écriture, faisant parfois partie de ce que l'on subsume sous le concept de « style », sont susceptibles d'interprétations philosophiques : une écriture sténographique, dense et abrégée servant à dire l'être; des phrases courtes, isolées et sans liens entre elles signifiant un monde contingent, dépourvu de cohérence et de signification; le procédé rousselien (dédoubler la langage à l'aide d'écarts morphologiques) permettant de questionner la nature du langage, des mots, des choses et du lien qui les unit; l'ellipse ainsi que l'usage de mots simples et indéterminés permettant de littériser des idées philosophiques comme la contingence, la monotonie, le vide ainsi que le caractère indéterminé de l'existence.

g) Les trois fonctions philosophiques de Macherey. 1) Référence culturelle : une citation, idée, concept d'un philosophe ou allusion à celui-ci, intertextualité, interdiscursivité. 2) Opérateur formel : un contenu philosophique profile les personnages, influence l'écriture, structure le récit, le décor et les modes de narration. 3) Support d'un message spéculatif : un contenu philosophiquement, explicitement et textuellement

formulé comme dans les romans à thèse. Nous nous sommes alors demandé si ces fonctions rendaient bien compte de l'ensemble des modes de la présence d'un contenu philosophique dans des œuvres littéraires. Notre réponse fut « en partie seulement » pour deux principales raisons. 1) La deuxième fonction ne tient pas compte de l'intention de l'auteur. Or, dans le cas où ce dernier n'a pas volontairement utilisé une idée philosophique pour la mettre en forme, il nous apparaît difficile de soutenir que telle idée a bel et bien agi en tant qu'opérateur formel. 2) La réception d'une œuvre participe également à la formation d'un potentiel sens à caractère philosophique et représente ainsi une des façons par lesquelles un tel sens peut se manifester dans le littéraire.

h) La signification, philosophique ou non, attribuée à une œuvre dépend aussi des lecteurs, du contexte historique dans lequel ils la lisent, de l'institution littéraire, de leur horizon présent, de leur code socioculturel, de leurs compétences, de leurs intérêts, de leur attention, de leur mémoire, de leur culture, etc.

i) Le potentiel de signification des œuvres et leur degré d'indétermination feraient varier leur qualité esthétique. L'indétermination serait entre autres créée par le fait que l'écrivain ne contrôle pas nécessairement tout ce qui peut surgir de l'entrelacement des voies narratives (polyphonie) augmenté par la multiplication des perspectives. Le lecteur peut donc capter une signification que l'auteur n'aurait pas volontairement mise dans son texte; signification résultant notamment des processus de sélection, de protention et de rétention.

j) Des éléments du texte qui attirent l'attention du lecteur sont susceptibles de recevoir des interprétations philosophiques, de susciter une réflexion philosophique, de se voir attribuer une signification philosophique ou de laisser entrevoir un philosophème, que

l'auteur l'y ait volontairement inclus ou non. Il se peut même que le lecteur interprète ou croie percevoir une maxime morale d'action à partir de l'œuvre. Si elle le marque suffisamment, peut-être aura-t-elle un impact dans sa vie et dans ses comportements sociaux.

Enfin, nous pourrions aussi nous intéresser à des questions complémentaires à celles qui ont guidé notre parcours. Quel est l'apport du littéraire dans les textes philosophiques? Quelles formes littéraires les écrits philosophiques peuvent-ils prendre? À quoi correspond le travail sur le langage en philosophie? Si la littérature ne se réduit pas à un travail strictement formel aboutissant à la création d'un univers fictionnel, que la philosophie ne se réduit pas à un travail uniquement conceptuel et que toutes deux travaillent une même matière langagière de façon différente, force est alors de constater que le discours philosophique ne peut éviter de travailler un tant soit peu la forme de son discours tout comme la littérature ne peut ignorer qu'elle manipule aussi des idées. Il y aurait alors lieu de se demander à partir de quand la philosophie devient littérature et à partir de quand la littérature devient philosophie. Quelle est cette frontière qui subsisterait entre les deux? Voilà des questions qui pourraient guider d'éventuelles recherches.

BIBLIOGRAPHIE

ARISTOTE, *La poétique*, édition préparée par Gérard Lambin, Paris, L'Harmattan, 2008.

BADIOU, Alain, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BARON, Christine, *La pensée du dehors. Littérature, philosophie, épistémologie*, Paris, L'Harmattan, 2007.

BARSKY, Robert F., *Introduction à la théorie littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1997.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

BECKETT, Samuel, *Lettre II : Les années Godot 1941-1956*, traduction de André Topia, Paris, Gallimard, 2015.

—, *Murphy*, Paris, Minuit, 1965.

BENJAMIN, Walter, *Sens unique*, Paris, Les Lettres Nouvelles, 1978.

BESSIÈRE, Jean, *Dire le littéraire : points de vue théoriques*, Liège-Bruxelles, Mardaga, 1990.

—, *Principes de la théorie littéraire*, Paris, PUF, 2005.

BLAY, Michel, *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, CRNS, 2005.

BOILLOT, Hervé, *Le Petit Larousse de la philosophie*, Paris, Larousse, 2011.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

CAMUS, Albert, *Essais*, Paris, Pléaïde, 1965.

—, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942.

CHANGEUX, Jean-Pierre et RICŒUR, Paul, *Ce qui nous fait penser. La nature et la règle*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998.

CULLER, Jonathan, *Literary theory. A very short introduction*, New York, Oxford University Press, 2000.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1996.

DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964.

—, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991.

DESPRÉS, Pierre, *Philosopher à partir des textes*, Montréal, Beauchemin, 2004.

DESCOMBES, Vincent, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987.

DUFAYS, Jean-Louis et al., *Théorie de la littérature. Une introduction*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2009.

DUMOULIÉ, Camille, *Littérature et philosophie. Le gai savoir de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002.

DUTT, Carsten, *Herméneutique. Esthétique. Philosophie pratique. Dialogue avec Hans-Georg Gadamer*, Anjou (Québec), Fides, 1998 [1995].

ECO, Umberto, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, PUF, 1996 [1992].

FIELDING, Henry, *Histoire de Tom Jones, enfant trouvé*, Paris, Gallimard, 1964.

FOLLON, Jacques, *L'oiseau de Minerve*, Louvain, Peeters, 2002.

GADAMER, Hans-Georg, *L'actualité du beau*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992.

—, *L'art de comprendre. Écrits II : Herméneutique et Champ de l'expérience humaine*, textes traduits par I. Julien-Deygout, Ph. Forget, P. Fruchon, J. Grondin et J. Schouwey, Paris, Aubier, 1991.

—, *Vérité et Méthode*, Paris, Seuil, 1976.

HAGBERG, Garry, *Meaning and Interpretation, Wittgenstein, Henry James, and Literary Knowledge*, Cornell University Press, 1994.

HÉBERT, Louis, *L'Analyse des textes littéraires. Une méthodologie complète*, Paris, Garnier, 2014.

—, *Dictionnaire de sémiotique générale* [document pdf], version 13.6, *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com>, 2016.

INGARDEN, Roman, *L'œuvre d'art littéraire*, Levier, L'âge d'homme, 1983.

- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985.
- JANOUCHE, Gustav, *Conversations avec Kafka*, Paris, Éditions Maurice Nadeau, 1988.
- JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- MACHEREY, Pierre, *À quoi pense la littérature? Exercices de philosophie littéraire*, Paris, PUF, 1990.
- MARQUET, Jean-François, *Miroirs de l'identité. La littérature hantée par la philosophie*, Paris, Hermann, 1996.
- MATTÉI, Jean-François, *Le discours philosophique*, Paris, PUF, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.
- MEYER, Michel, *Meaning and reading*, Amsterdam-Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 1983.
- MIKKONEN, Jukka, « Analytic Philosophy of Literature : Problems and Prospect », dans SELLERI, Andrea et GAYDON, Philip (dir.), *Literary Studies and the Philosophy of Literature*, Coventry, Université de Warwick, 2016.
- NUSSBAUM, Martha, *La connaissance de l'amour. Essai sur la philosophie et la littérature*, trad. Solange Chavel, Paris, Cerf, 2010.
- PINTO, Éveline (dir.), *L'écrivain, le savant et le philosophe. La littérature entre philosophie et sciences sociales*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003.
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1954.
- RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.
- RICŒUR, Paul, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986.
- , *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1991.
- RUSS, Jacqueline et BADAL-LEGUIL, Clotilde, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Bordas, 2004.
- SABOT, Philippe, *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*, Paris, PUF, 2002.
- SAUDAN, Alain et VILLANUEVA, Claire, *Littérature et philosophie. Écrire, penser, vivre*, Paris, Bréal, 2004.

SEARLE, John, *Sens et expression*, Paris, Minuit, 1982.

SMADJA, Robert, *Introduction à la philosophie de la littérature*, Paris, Honoré Champion, 2009.

TOMICHE, Anne et ZARD, Philippe, *Littérature et philosophie*, Arras, Artois Presses Université, 2002.

THÉRIEN, Claude, « Significabilité de la nature et recherche de langage dans l'expérience esthétique chez Kant », *Les Études philosophiques*, n° 1, 2000.

VALÉRY, Paul, *Cahiers I*, Paris, Gallimard, 1983.

WEBER, CALFISH, *Chacun son dépeupleur : sur Samuel Beckett*, Paris, Minuit, 1994.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1993 [1922].

Site Internet

Le laboratoire de recherche « Sémiotique, études narratives et culturelles » de la Faculté polydisciplinaire d'Errachidia, *Le texte entre production et réception* [en ligne], http://www.fabula.org/actualites/le-texte-entre-production-et-reception_74415.php, 2016 (page consultée le 3 octobre 2016).