Philosophia Scientiæ

Travaux d'histoire et de philosophie des sciences

21-3 | 2017

N'allez pas croire !

Quelques variations sur la philosophie et la connaissance littéraire

Variations on the themes of philosophy and literary knowledge

Jacques Morizot

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/philosophiascientiae/1306>

DOI : [10.4000/philosophiascientiae.1306](https://doi.org/10.4000/philosophiascientiae.1306)

ISSN : 1775-4283

Éditeur

Éditions Kimé

Édition imprimée

Date de publication : 30 octobre 2017

Pagination : 125-145

ISBN : 978-2-84174-816-7

ISSN : 1281-2463

Référence électronique

Jacques Morizot, « Quelques variations sur la philosophie et la connaissance littéraire », *Philosophia Scientiæ* [En ligne], 21-3 | 2017, mis en ligne le 30 octobre 2019, consulté le 31 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/philosophiascientiae/1306> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/philosophiascientiae.1306>

Tous droits réservés

Quelques variations sur la philosophie et la connaissance littéraire

Jacques Morizot

Membre honoraire du CEPERC (Aix-Marseille
Université–CNRS), Aix-en-Provence (France)

Résumé : Bien qu'il y ait une tradition bien établie qui oppose la fonction argumentative et systématique de la philosophie à l'approche narrative et fictionnelle de la littérature, il est indispensable de résister à la thèse discontinuiste (Nanay) pour souligner la contribution des œuvres littéraires à l'appréhension de la réalité et en particulier du monde humain. La littérature n'est pas un simple divertissement mais elle représente une forme de compréhension humaine et elle apporte à la philosophie des possibilités qui enrichissent son répertoire potentiel d'actions efficaces, tant au niveau descriptif qu'à travers ses effets perlocutoires.

Abstract: Though a sound tradition is established that opposes the argumentative and systematic function of philosophy to the narrative and fictional approach favoured by literature, it is essential to resist the discontinuity thesis (Nanay) in order to stress the cognitive importance of literary works in allowing us to grasp reality and particularly the human world. Not only is literature more than mere entertainment, it is also a full expression of human understanding and brings some possibilities to philosophy which enrich its potential repertoire of efficient actions either in their descriptive structure or in their perlocutionary effects.

Dans *Les Lois de l'esprit* [Engel 2012], Pascal Engel consacre un long chapitre à la littérature ou plutôt à la relation qui lie littérature et philosophie. À coup sûr, ses développements attirent d'autant plus facilement l'attention qu'ils sont plutôt inhabituels sous sa plume – mais non pas dans sa conversation où les allusions à des romans et à des films sont au contraire monnaie courante. Il est clair que la présence de ces pages s'impose d'elle-même dans le cadre d'un livre sur Benda qui s'est illustré dans les deux domaines, fût-ce de la

façon la plus singulière, et elle est même inévitable, dans la mesure où les thèses défendues par Benda le sont au nom d'une conception de la raison et non simplement d'un diagnostic plus ou moins contingent sur l'état de la production intellectuelle et romanesque de la première moitié du XX^e siècle. On peut toutefois se demander si cela fournit une raison suffisante sinon de le prendre pour modèle, du moins d'en faire l'interlocuteur privilégié pour aborder les enjeux de la connaissance littéraire. Car on ne peut manquer de nourrir quelque méfiance vis-à-vis d'un auteur dont la production littéraire n'a pas laissé une empreinte impérissable et dont les jugements tranchants sont loin de faire l'unanimité.

Il ne fait aucun doute, en des temps postmodernes et sceptiques, qu'on est spontanément tenté de manifester de la sympathie pour l'intransigeance du rationalisme de Benda, quoi qu'on pense par ailleurs du contenu précis de ses livres et de la portée historique de ses conclusions. Il est néanmoins inévitable de se demander si la tâche prioritaire d'un rationaliste conséquent réside dans la dénonciation continue d'errements réels ou supposés et si celle-ci contribue à l'avènement d'une situation qui les rendrait insignifiants et impossibles. À cet égard, il n'est pas sûr que le combat philosophique assumé par Benda soit conforté par le procès virulent qu'il fait à la littérature qu'il dit byzantine. Car même si l'on accepte, fût-ce à titre d'hypothèse, que les œuvres de Gide, Valéry ou Proust seraient contaminées par le mobilisme bergsonien, il n'en découle nullement que ce qu'on retire de leur lecture soit homogène à ce qui figure dans la pensée de Bergson, et en tout cas que cela amoindrirait voire invaliderait ce qui fait l'intérêt de leurs écrits.

Je laisserai donc délibérément à distance le cas paradoxal de Benda pour proposer quelques réflexions autour de la littérature et de la vérité, à l'interface entre philosophie et littérature. Ma référence privilégiée implicite sera l'œuvre de Proust qui a le double avantage d'être littérairement monumentale et d'avoir été de la part des philosophes une source constante d'inspiration ou de commentaire. Proust fait partie du petit nombre d'auteurs que j'appellerais volontiers des prosateurs absolus (on peut y faire entrer sans hésitation Nabokov, Istrati, Mutis ou Aragon dans ses meilleurs jours), affirmation qui est bien sûr en droit indépendante de toute prise de position sur le contenu de l'œuvre proustien et en particulier de la célèbre thèse que « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature » [Proust 1913-1927, *Le Temps retrouvé*, t. 3, 725].

Dans le compte rendu qu'il a donné du *Proust* de Macherey [Macherey 2013], Philippe Sabot remarque qu'« il est loin d'aller de soi qu'il y ait une communication possible, *a fortiori* nécessaire ou essentielle, entre la philosophie et la littérature » [Sabot 2014]. De fait, si l'on aborde les choses sous un angle historique, la philosophie a entretenu des rapports très étroits avec la théologie,

la politique ou les mathématiques, bien plus qu'avec la littérature avec laquelle elle partage pourtant un commun medium sémiotique et le recours à une forme discursive. Certes Danto a raison de souligner qu'au-delà de ses formes canoniques d'écriture (le traité, la dissertation, la méditation, etc.), on trouve en philosophie nombre de modes d'expression où se devine une attraction exercée par la littérature [Danto 1984] : le dialogue (Platon, Malebranche), le poème (Lucrèce), l'aphorisme (Nietzsche), le théâtre (*Nathan le Sage* de Lessing [Lessing 1779]), la lettre (Diderot), etc., mais cela n'apprend en fait pas grand chose sur les frontières des deux disciplines et encore moins sur leur identité. À l'inverse, la plus grande partie de la littérature n'entretient aucune relation directe avec la philosophie, même s'il est assez commun que des philosophes choisissent à l'occasion la voie romanesque et que des romanciers écrivent des ouvrages de portée philosophique. Le second cas n'offre rien de problématique, car ce n'est pas en tant que romancier qu'il développe alors ses idées. Le premier en revanche s'expose à de fréquents paradoxes dans la mesure où l'inspiration romanesque est rarement là où on s'attendrait à la trouver. Si l'on a pu prétendre que *L'Être et le Néant* [Sartre 1943] ajoute peu à *La Nausée* [Sartre 1938] qui le précède de plusieurs années, la pesante série des *Chemins de la liberté* [Sartre 1945-1949] lui retrancherait plutôt quelque chose. En tout cas, en prenant la séquence à rebours, c'est l'ouvrage de 1943 qui se transfigure en somptueux roman de la conscience, certes un roman abstrait et alambiqué, mais un roman authentique rempli de personnages conceptuels, de situations surprenantes et même de rebondissements, tout comme *La Phénoménologie de l'esprit* [Hegel 1807] l'avait été également, quoique dans un tout autre contexte.

Et il existe bien sûr le genre mitoyen et ambigu de l'essai, tentative de faire de la littérature à partir d'un matériau intellectuel, forme frontalière et mixte offerte aux aventures et tentations. Montaigne ne cesse de rappeler qu'il se borne à faire « l'essay de [ses] facultez naturelles » [Montaigne 1580, II, x] sans ambition d'atteindre à un résultat stable. Étymologiquement, l'essai est une pesée [*exagium*], il y va d'une « exercitation » [Montaigne 1580, II, vi], ce qui légitime une pensée incapable de se refermer sur elle-même et condamnée à proliférer en « allongails ». Les grands essayistes, de Shaftesbury et Diderot à Kierkegaard et Emerson, en ont retenu une forme d'écriture personnelle et polémique, libre de ton et de méthode, mais qui enquête et qui témoigne. À l'époque moderne, Musil a été l'un des plus attentifs à la nature singulière de l'essai :

Le signe distinctif de l'essai [est] que ce qu'il a d'essentiel soit aussi peu traduisible en langage conceptuel qu'un poème ne l'est en prose. Ce qui le situe bien au-dessus des ouvrages de simple vulgarisation scientifique, de tous les discours académiques, « mélanges » et publications doctorales posthumes. Les pensées de l'essai ne peuvent être dissociées d'un terreau où se fondent le sentiment, la volonté, les expériences personnelles et des combinaisons de groupes d'idées qui ne reçoivent et ne rendent leur

pleine lumière que dans l'atmosphère purement psychique d'une situation intérieure donnée. Loin de revendiquer une validité générale, elles agissent comme ces êtres qui nous empoignent et nous échappent sans que notre raison les puisse saisir, en contaminant notre esprit de germes incontrôlables. Il leur est aussi permis de comporter des contradictions, puisque ce qui prend forme de jugement, dans l'essai, n'est qu'un instantané de réalités insaisissables autrement. La logique à laquelle elles sont soumises, si elle est plus simple, n'en est pas moins stricte pour autant. [Musil 1984, 417]

Avant lui, Hume avait voulu se faire « une sorte de ministre résident ou d'ambassadeur envoyé par les provinces du savoir auprès des provinces de la conversation » [Hume 2010, « L'art de l'essai », § 5, 57], en somme réconcilier Addison et Locke. Musil va plus loin, car il voit dans l'essai non seulement une mise en relation féconde de mondes qui s'ignorent le plus souvent, mais une tentative de surmonter la fracture entre arts et sciences. Ce que Cometti a appelé « l'utopie de l'essayisme » [Cometti 2001, chap. 6] est en effet l'ouverture d'une voie intermédiaire qui cherche moins une synthèse *ad hoc* qu'une forme originale de connaissance. Musil l'explicite dans un texte consacré à F. Blei : « articuler le sentiment au moyen de l'intellect, détourner l'intellect des problèmes insignifiants du savoir vers ceux du sentiment [...] avec pour but plus lointain la félicité humaine » [Musil 1984, E 78]. L'essai entend n'entrer en concurrence ni avec la philosophie dont il reprend de façon plus libre l'enchaînement logique de pensées, ni avec la littérature puisqu'il n'est pas d'ordre fictionnel. Son originalité réside dans la revalorisation du monde du sentiment – qui n'est certes pas ignoré par les philosophes, mais dont Musil pense qu'ils l'abordent dans une perspective inadéquate – qui est en droit de revendiquer une approche épistémologique appropriée. Il se démarque surtout de la visée universaliste des sciences en se préoccupant de ce qui est irréductiblement singulier et néanmoins ouvert à une typique, selon l'expression de G. G. Granger, à savoir une rationalité pratique, clinique et symbolique [voir Latour 2012]. Mais il n'assume pas pour autant la liberté d'inventer ni l'autonomie esthétique qui a désormais partie liée avec notre expérience du roman.

C'est pour des raisons convergentes qu'il est trompeur de penser qu'un roman est la simple application d'une thèse générale, même lorsque l'auteur a pu l'exprimer de façon indépendante dans ce qui s'apparente à un essai. Vincent Descombes en fournit une preuve convaincante dans *Proust : Philosophie du roman* [Descombes 1987], en rejetant l'interprétation simpliste courante que la vérité de la *Recherche* est à chercher dans les thèses de jeunesse du *Contre Sainte-Beuve* [Proust 1954] que le narrateur assumerait en propre à la fin du *Temps retrouvé*. C'est pourquoi il procède à rebours :

[...] pourquoi ne pas considérer que le roman est philosophiquement plus avancé que l'essai ? Pourquoi ne pas chercher la pensée la plus instructive dans le récit ? Renversant l'ordre habituel, j'ai

essayé de tenir le roman pour un éclaircissement et non pour une simple transposition de l'essai. J'ai supposé qu'il y avait quelque chose comme un éclaircissement romanesque des propositions obscures, paradoxales, égarantes de Proust théoricien.

[Descombes 1987, 15]

Alan Goldman lui en donne acte en soulignant qu'il y a « un lien indissoluble entre la saisie de la forme elle-même et l'exercice des capacités cognitives, imaginatives et émotionnelles » dont l'engagement simultané et interactif se révèle « la marque de la valeur esthétique » [Goldman 2013, 5]. Autrement dit, s'il existe quelque chose comme la philosophie d'un roman, au sens des idées mobilisées par l'auteur dans son entreprise, elle n'est pas à chercher dans un répertoire d'idées labellisées mais « dans cela même qui a demandé du travail au romancier » [Descombes 1987, 46] et dont l'œuvre sinon le manuscrit porte trace. Valéry en a eu pleinement conscience lorsqu'il remarque que

Tout véritable poète est bien plus capable qu'on ne le sait en général, de raisonnement juste et de pensée abstraite.

Mais il ne faut pas chercher sa philosophie réelle dans ce qu'il dit de plus ou moins philosophique. À mon avis, la plus authentique philosophie n'est pas dans les objets de notre réflexion, tant que dans l'acte même de la pensée et dans sa manœuvre. [Valéry 1957-1960, 1335-1336]

Terme fascinant, certes plus séducteur qu'explicatif comme c'est souvent le cas chez Valéry, mais qui a au moins le mérite de rappeler que l'écriture est un travail du langage, un corps à corps avec le processus d'expression. Et si on devait le trouver décidément trop sophiste, on pourrait renvoyer à la formule lapidaire et cristalline de Camus, lorsqu'il note en passant que « les grands romanciers sont des romanciers philosophes, c'est-à-dire le contraire d'écrivains à thèse », ajoutant que

[...] le choix qu'ils ont fait d'écrire en images plutôt qu'en raisonnements est révélateur d'une certaine pensée [...] persuadée de l'inutilité de tout principe d'explication et convaincue du message enseignant de l'apparence sensible. Ils considèrent l'œuvre à la fois comme une fin et un commencement. [Camus 1942, 314]

La liste d'auteurs qu'il mentionne semble de prime abord plutôt disparate, elle ne vaut pas comme preuve quand bien même elle trace une diagonale active au cœur des pratiques littéraires.

Pourquoi un philosophe lit-il alors des romans ? La réponse paradoxale de Goldman est que « la première raison est la même que celle pour laquelle quiconque le fait : pour le plaisir, selon la terminologie d'usage, bien que ce ne soit pas la sorte de plaisir que nous recevons en dodelinant de la tête à

moitié endormi devant la télévision ou dans un bain chaud » [Goldman 2013, 3], mais de préférence celui qui développe et affine nos dispositions humaines. C'est d'ailleurs cette proximité qui donne raison à Descombes d'écrire qu'« il est dommage que les philosophes ne parlent pas plus des romans qu'ils lisent » [Descombes 1987, 17]. Il est donc difficile de s'en tenir là, sauf à mettre entre parenthèses le sens légitime de l'ambition philosophique, et si la frontière est poreuse entre les deux mondes, il est presque inévitable que le philosophe soit tenté de se réapproprier quelque chose de ce qui appartient à la substance de l'œuvre considérée.

On peut penser de prime abord que la conduite la plus appropriée et en tout cas la plus fiable est de prendre le maximum de distance afin de prévenir toute « tentative de récupération ou d'annexion » qui ferait « rentrer la littérature dans le champ de la réflexion philosophique pour l'y absorber, et, à la limite de ce processus d'inclusion, faire disparaître le littéraire comme tel, en le redéfinissant complètement dans les termes d'une pensée qui lui reste extérieure, ou bien en le dévalorisant au regard du jugement porté sur lui d'un point de vue qui le dépasse » [Macherey 1990, 195]. Une telle stratégie conduit à exhiber dans les romans une « pensée sans concepts » qui souligne la physionomie culturelle d'une époque, son identité incertaine ou ambiguë ou encore la marque d'un questionnement récurrent plutôt qu'une collection de thèses faciles à repérer. Pour Macherey, « les textes littéraires sont le siège d'une pensée qui s'énonce sans se donner les marques de sa légitimité, parce qu'elle ramène son exposition à sa propre mise en scène » [Macherey 1990, 198], ce qui convient certes très bien aux contes de Voltaire ou aux romans de portée sociale de Sue ou même de Hugo mais n'apprend pas grand chose sur la majorité des autres.

Car on peut imaginer que l'œuvre reflète aussi une fracture plus intime. Jean-François Marquet s'en fait l'écho lorsqu'il fait l'hypothèse que

[...] tout se passe comme si la philosophie était la *solution de facilité* au problème que l'écrivain, pour sa part, endure dans toute son âpreté, au contact d'une matière verbale qui le porte, sans doute, mais avant tout lui résiste. Un grand philosophe peut n'avoir rien d'un écrivain (c'est le cas notamment pour les deux plus grands penseurs de l'Occident : Aristote et Kant) ; tout grand écrivain, au contraire, porte en lui un philosophe (heureusement) avorté, et généralement en pleine connaissance de cause.

[Marquet 1996, XIV]

L'illusion du réalisme avait été de voir le romancier comme un greffier impartial et omniscient, mais certaines des œuvres les plus ambitieuses (disons *La Montagne magique* [Mann 1925], *L'Homme sans qualités* [Musil 1930] ou *100 ans de solitude* [Garcia Marquez 1967]) sont irrémédiablement appauvries sans l'horizon d'une quête philosophique. Le *Bouvard et Pécuchet* [Flaubert 1881] de Flaubert en constitue tout à la fois la version la plus encyclopédique et la plus dérisoire, comme si le mouvement de totalisation du savoir ne pouvait mener qu'au recensement, sinon au ressassement des idées reçues.

Lorsqu'on y échappe, c'est parfois au prix de l'intrusion d'une pensée qui redéfinit ce qu'elle emprunte en lui imposant ses propres repères et en laissant de côté ce qui ne lui convient pas. Ainsi procède Deleuze qui n'incarne pas seulement la pensée vive d'un auteur (Melville, Kafka, Proust, autant que Nietzsche ou Artaud, mais tout aussi bien un peintre comme Bacon ou un cinéaste comme Ophüls) dans ce qu'il appelle un « personnage conceptuel », mais fait à son tour de cet auteur une figure emblématique de sa propre position d'interprète et en définitive un personnage conceptuel de son œuvre personnel. Il en résulte des aperçus brillants ou provocants, qui permettent souvent renouveler la perception d'une œuvre, y compris au détriment de l'intégrité de l'auteur qui est censé la produire. Comme tout processus de fascination, il peut engendrer l'admiration ou la détestation, l'une et l'autre mettant en péril la fiabilité de l'interprétation.

Il est donc préférable de revenir vers une version plus modeste et plus rigoureuse à la fois où la rencontre entre littérature et philosophie ne passe pas par le contact contingent de deux disciplines mais plutôt par la proximité de deux activités. Cela aurait semblé tout naturel à Quintilien ou Cicéron qui annexaient la philosophie au monde littéraire à titre de discours argumentatif et épideictique. À l'époque contemporaine, c'est principalement sous l'angle du questionnement éthique que se présente cette thématique. Iris Murdoch, philosophe disciple de Wittgenstein et elle-même romancière prolixe, a incarné par excellence ce débat sur ce que la philosophie peut attendre de la littérature et lui donner, comme en témoigne sa longue interview de la série *Men of Ideas*¹. Dans le présent contexte, deux thèses complémentaires méritent d'être soulignées. La première est que « les modes littéraires sont très naturels pour nous, très proches de la vie ordinaire et de la manière dont nous vivons en tant qu'être réflexifs », ce que confirment les théoriciens cognitivistes au sujet des formes de représentation et de mémorisation de notre expérience². La seconde est qu'en dépit de leurs différences, « la littérature et la philosophie sont toutes les deux des activités de recherche de la vérité et de dévoilement de la vérité. Ce sont des activités cognitives, des explications », mais le roman procède par construction d'un scénario qui demande au lecteur d'exercer ses facultés d'analyse sans lui imposer de solution. La puissance de romans comme *La Mer*, *la Mer*, ou *Amour profane, amour sacré* de Murdoch ou *Possession* d'Antonia Byatt repose en grande partie sur le fait que leur structure labyrinthique oblige

1. Diffusé initialement sur la BBC, cet entretien sur « Philosophy and Literature » est consultable sur Youtube : www.youtube.com/watch?v=m47A0AmqxQE. Je cite la traduction donnée par Bouveresse dans [Bouveresse 2008, § 10–11].

2. Ainsi Swirski écrit : « Non seulement nous nous souvenons mieux des histoires que des théorèmes, mais nous tendons à penser *en* histoires et non *en* théorèmes » [Swirski 2007, 111].

à s'interroger sur un foyer mystérieux de l'intrigue dont la portée importe au sens de l'existence de tout un chacun, n'eût-il jamais été confronté à une situation de même type. Comme le remarque John Gibson, « la littérature a une unique et profonde capacité de nous présenter notre monde non comme un objet conceptuel mais comme un monde vivant » [Gibson 2007, 115] qui nécessite une compréhension en contexte dont la teneur est nécessairement dramatique, non pas parce que le contenu serait par nature inquiétant ou douloureux mais parce qu'il met en jeu la relation problématique entre « quelqu'un qui connaît et le monde » à connaître, alors que la science n'a pas à en faire un objet d'investigation spécifique.

La prise de conscience nette de l'interaction non seulement souhaitable mais inévitable du roman et de l'éthique est au cœur des analyses de Martha Nussbaum et illustre son positionnement de lectrice philosophe. Son défi est de « montrer non seulement pourquoi la philosophie morale a besoin de la littérature, mais aussi pourquoi la littérature a besoin de la philosophie morale ³ ». Il est devenu de bon ton aujourd'hui de traiter avec quelque condescendance ce qu'on prend parfois pour une forme de moralisme un peu niais (à tout le moins il n'a pas la naïveté satisfaite de l'éthicisme!), alors que la position de Nussbaum est au contraire bâtie autour de deux présupposés de portée très générale : d'une part la liaison organique entre forme et contenu sans laquelle il n'est guère possible d'envisager une base objective d'argumentation, d'autre part le caractère public de l'imagination littéraire qui équivaut à une forme originale d'expérimentation dont le matériau est emprunté à ce qui tisse la vie humaine. Le mérite de Nussbaum est d'avoir illustré ses thèses, non pas à travers de grandes idées vagues ou des polémiques stériles, mais au contraire par le biais de situations qui n'ont de prime abord rien de spécifiquement moral, quoiqu'elles portent la marque de distinctions et de partages qui sont implicitement de nature éthique, témoin l'examen de ce qu'elle appelle le « discernement de la perception ».

Selon Nussbaum, ce qui est en jeu dans *Les Ambassadeurs* de Henry James [James 1900], à travers les deux figures de Strether et Mrs Newsome, ce sont deux attitudes devant l'existence : celle du « regard désengagé » qui accepte l'imprévu et s'étonne des circonstances et du détail, de l'autre les réactions stéréotypées et crispées de qui ne souhaite pas remettre en question ses certitudes. Il est sans doute optimiste de penser que le lecteur est spontanément en mesure de tirer de l'opposition entre les deux personnages la concrétisation de deux conceptions de la raison pratique, respectivement d'obédience aristotélicienne et kantienne. Mais le génie de l'écrivain est de savoir fournir assez d'indices pour lui faire sentir qu'aucune forme de comportement n'est dénuée d'arrière-plan et qu'aucun arrière-plan n'est indifférent à la signification de l'existence. C'est pourquoi une juste appréciation de l'équilibre perceptif a à voir avec une

3. M. Nussbaum, [Nussbaum 2010, 292], et elle précise que « faire intervenir les romans dans la philosophie morale, à mes yeux, ne revient pas à les faire intervenir dans cette discipline académique qui se trouve poser des questions éthiques » [Nussbaum 2010, 45].

initiation à la vie bonne, tout simplement à travers « l'expression adéquate d'une certaine sorte d'imagination morale » [Nussbaum 2010, 279]⁴.

Dans les deux essais qu'elle a consacrés à Proust, « Connaissance de l'amour » et « L'âme en fictions » [Nussbaum 2010], ce qui l'intéresse n'est pas une théorie proustienne de la littérature mais une contribution de Proust à ce que peut être l'apport de la littérature à la compréhension de conduites humaines. Aussi n'attache-t-elle que peu d'importance à ce qui est généralement mis en relief dans les études françaises, comme l'ontologie d'arrière-plan, de filiation platonicienne ou schopenhauerienne selon A. Henry, ou la subtile économie des signes qui passionne Deleuze. L'enjeu central est que « choisir un style, c'est raconter une histoire sur l'âme » [Nussbaum 2010, 384], cf. [Proust 1913-1927, Le Temps retrouvé, t. 3, 725], en particulier en profitant de cet opérateur incomparable qu'est la souffrance, aussi décisive pour l'esprit que le bonheur l'est pour le corps. Cela ne signifie pas que l'examen intellectuel soit absent, bien qu'il puisse facilement donner l'impression d'une énorme machinerie qui finit par fonctionner à vide, tant il s'enivre de sa propre virtuosité. Ce qui prend l'avantage, est l'impression cataleptique, c'est-à-dire chez les stoïciens « un état de certitude et de confiance d'où rien ne peut nous déloger » [Nussbaum 2010, 392] et surtout la mise en acte du mécanisme de passage à l'écriture qui instaure une ligne de fracture définitive entre Swann et le narrateur. S'il est facile de superposer jusqu'à un certain point les amours malheureuses des deux personnages, ainsi que l'attraction esthétique qui les anime, une dissymétrie profonde se crée entre l'esthète impuissant (« ceux qui n'ont pas le sens artistique, c'est-à-dire la soumission à la réalité intérieure, peuvent être pourvus de la faculté de raisonner à perte de vue sur l'art », remarque Proust) et le romancier soucieux de l'utilité de son œuvre qu'il aime comparer à un dispositif optique. À l'intérieur de l'entreprise romanesque, il en découle une incertitude jamais résolue sur l'identité du narrateur, laquelle active cependant pour le lecteur un prisme inépuisable sur les labyrinthes secrets de la personnalité⁵.

Lorsqu'on aborde la question de la vérité en relation avec la littérature, on bute assez vite sur une série de difficultés et de débats qui ont leur source dans la méconnaissance ou l'insuffisance d'attention accordée à ce qui est en jeu dans l'interprétation d'une œuvre en tant que totalité constituée et néanmoins ouverte. Trois méritent ici de faire l'objet d'une mention spéciale.

4. Le même type d'investigation est mené à propos de *La Princesse Casamassima* du même James, cette fois en liaison avec des thèmes d'inspiration plus politique. Les romans de Dickens (notamment *David Copperfield* [Dickens 1850]) lui sont par ailleurs une mine féconde, en dialogue direct avec la philosophie grecque.

5. S. Feagin [Feagin 1996] ou J. Robinson [Robinson 2005, chap. 6] mettent plutôt en avant le rôle des émotions.

1. Une première difficulté est que, même si une œuvre est un objet circonscrit par l'identité sémiotique du texte qui l'incarne, les conditions pertinentes de son interprétation ne sont jamais fixées une fois pour toutes et ne cessent même de se déplacer en fonction des réponses et des initiatives des lecteurs, qu'elles soient conformes ou non à ce que l'auteur aurait pu prévoir. Puisqu'il n'existe pas de frontière stricte permettant d'en repérer les effets, cela revient à dire que l'interprétation tend à contaminer ou à s'incorporer à l'œuvre initiale, ce qui en fait une sorte de palimpseste, au point que ce sont alors les œuvres les plus ordinaires qui représentent des cas dégénérés et triviaux. La majorité des œuvres dignes d'intérêt ne sont au contraire pas spontanément ré-identifiables. Pour Margolis, la raison vient de ce que les entités culturelles sont plus proches des personnes que des objets physiques, elles ont moins une nature qu'une histoire et même une carrière [voir Margolis 1999, 89–92]. De même que certaines peintures ne se comprennent pas – ou du moins ne trouvent pas leur véritable portée – hors de la série de variations dont elles font partie, de même la signification d'un roman finit par être une variante possible dans la somme non close des interprétations recevables. Il en résulte une situation de doute quant à l'option optimiste de Nussbaum puisque rien n'assure que la défense d'une leçon morale qui s'impose dans un échantillon disponible d'interprétations perdurera dans une séquence plus longue.
2. Au sujet de la vérité, il semble raisonnable de distinguer entre la connaissance *de* l'œuvre (le processus d'interprétation qui lui assigne un sens) et la connaissance engendrée *par* la fréquentation de l'œuvre (les informations ou les conclusions qu'on peut en tirer par rapport à l'expérience qu'on fait de la réalité). Toutefois les deux niveaux ne sont jamais strictement délimitables, en particulier dans le cas des œuvres qui imposent une forme d'échange avec leur environnement culturel d'origine et la réactualisation de leurs références.

Soit l'ouvrage de Stefan Zweig, *Conscience contre violence* [Zweig 1936] : à un niveau littéral, il relate un épisode historique dans la Genève du XVI^e siècle, à savoir la lutte inégale et héroïque entreprise par Castellion contre Calvin. Le contexte est celui de la Réforme et le contenu est documenté sur la base d'archives ; en même temps, Zweig ne recule pas devant les licences du romancier (reconstitution de l'état d'esprit d'un personnage, spéculation sur ce qui constitue la motivation dominante d'une décision, etc.) qu'aucun historien n'accepterait d'assumer. La forme classique et narrative permet au lecteur de faire une lecture aussi objective que le permet un sujet qui remonte à plusieurs siècles. Mais il est peu probable que le motif qui a poussé Zweig à écrire ce texte soit un intérêt particulier pour cet aspect peu connu de l'histoire (quel que soit son intérêt intrinsèque). Il n'est pas dans le même esprit que lorsqu'il rédige *Amerigo* [Zweig 1944] ou ses célèbres biographies. Un point essentiel est la résonance avec l'actualité des années 1930, à

savoir la situation qui prévaut en Europe après la prise du pouvoir par les nazis. L'épisode historique singulier devient un point d'appui pour une parabole de portée plus large sur la tyrannie imposée à toute une population par une minorité agissante. Zweig attendait sans aucun doute que le lecteur européen sache de lui-même faire le lien entre le contenu qui est raconté et ce qu'il vit par ailleurs, dont le livre ne parle pas mais qu'il permet d'évoquer indirectement de manière plus puissante qu'une dénonciation directe. Mais le plus intéressant est à coup sûr ce que Zweig aurait été incapable d'imaginer, les échos imprévisibles qui se superposent à un parallèle escompté. Car un lecteur contemporain sera davantage sensible à l'absolutisme proprement religieux et à sa collusion avec un pouvoir politique intransigeant. Les ressemblances sont frappantes avec l'histoire de l'Afghanistan sous les talibans et la distance géographique ou culturelle est ici nettement moins probante que la similitude des décisions (proscription de la musique, encadrement des pratiques les plus privées, destruction des réalisations liées à d'autres cultes, etc.).

De fait, aucune histoire – qu'elle soit réaliste ou non – ne peut rester enfermée dans le cadre référentiel correspondant à son contenu manifeste et au contexte lié à l'écrivain. Où est la vérité de *Conscience contre violence* [Zweig 1936] : dans le récit d'une situation passée, dans le projet de Zweig d'en appeler à la conscience de ses contemporains, dans la série de déclinaisons autorisées par la leçon initiale, dans l'émergence d'une valeur philosophique et esthétique qui transcende les circonstances ? Il est raisonnable de penser que le récit inclut normalement le projet, mais il est moins évident de pouvoir délimiter de façon fiable les interprétations recevables. Ceci plaide non seulement en faveur d'un pluralisme contrôlé comme le propose l'intentionnalisme hypothétique mais d'une stratégie de maximisation de la valeur comme celle que défend Stephen Davies, qui reprend à son compte l'essentiel des analyses qu'il propose sans les subordonner à une fonction de communication. Il faut accepter, dans cette optique, que « le dessein primaire d'une interprétation (est) la présentation favorable de l'œuvre, puisque c'est l'approche la plus susceptible d'en produire une expérience satisfaisante » [Davies 2006, chap. 5, 125], quitte à laisser les intentions effectives en partie inscrutables.

3. Une autre difficulté a trait, non pas à la véracité de l'écrivain à proprement parler (qu'on ne peut mettre en suspens sans compromettre l'idée même d'interpréter), mais à l'effet complexe qui naît de l'entrelacement entre invention narrative et adéquation aux faits, le long d'un processus d'approximation de la vérité. Aragon l'a nommé d'une expression forte, le *mentir-vrai*. Loin qu'il s'agisse de se sentir quitte envers les contraintes de la réalité, ou d'accepter un principe de contradiction ou de neutralisation, il s'agit pour lui du défi le plus difficile du réalisme et le seul décisif : « les réalistes de l'avenir devront de plus en plus mentir pour dire

vrai⁶ » [Aragon 1980, 31]. Vérité et mensonge s'opposent moins qu'ils ne se conjuguent, la vérité ayant à transiter par le mensonge (Vargas-Llosa) et le mensonge à accoucher de la possibilité de la vérité. Certes, lorsque Cocteau revendique « je suis un mensonge qui dit toujours la vérité » [Cocteau 1927], on suspecte à bon droit la pirouette d'un illusionniste virevoltant et l'on a raison de se montrer méfiant. Mais ce qui nous trompe le plus ici est le poids psychologique de l'intention de tromper. Pour donner une teneur positive à la thèse du mentir-vrai, il convient de se placer résolument dans l'univers de la fiction, dans la proximité du *make-believe* de Walton plutôt que des labyrinthes impurs de la dissimulation. Il est bien vrai que lire ou regarder une fiction mobilise nos ressources imaginatives, non pas parce nous sommes livrés à une réalité déficiente ou pleine de pièges à exploiter, mais tout simplement parce qu'elle présuppose un pacte sans lequel aucun jeu fictionnel ne prend consistance. L'exercice de l'imagination y est le seul moyen de concrétiser l'approche d'une réalité. On retrouve alors, de manière inattendue, une sorte d'image inversée paradoxale de ce qu'on appelle aujourd'hui la résistance imaginative.

Dans les derniers paragraphes de « La règle du goût » [Hume 2010], Hume avait relevé un phénomène de réticence, voire de blocage, lorsqu'il s'agit d'imaginer une situation qui répugne trop à nos convictions morales ou à ce qu'on peut considérer comme primordial pour l'identité humaine. Il en résulte qu'il est pour la majorité des hommes impossible et même scandaleux d'entrer dans un jeu de moralité-fiction alors qu'ils y parviennent sans la moindre difficulté quand il s'agit de science-fiction. Le thème de la résistance imaginative a récemment donné lieu à une foule de développements très diversifiés⁷. Mais le point essentiel ici est qu'on peut rencontrer aussi une forme de réticence ou de timidité qui empêche qu'on ose utiliser son imagination et qu'on ramène l'expérience à ses coordonnées les plus communes. La littérature est peut-être essentiellement un dispositif qui aide à libérer l'imagination en vue de faciliter une appréhension plus riche du réel, à quelque niveau que ce soit. Le mensonge cherchait à détourner la réalité pour un avantage égoïste, le jeu fictionnel invente des détours et parfois des ruses en vue de consentir à accueillir ce qu'on n'avait pas anticipé et qu'après coup on devra dépasser. Si l'on tient à parler d'expérience de pensée, elle vaut principalement vis-à-vis de l'écrivain qui conçoit un montage plus ou moins original et explore des territoires que sa vie ne rencontre pas mais qu'il permet au lecteur de parcourir comme une

6. La formule fait sans doute écho à la préface de *Pierre et Jean*, lorsque Maupassant observe que « les réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes » [Maupassant 1888], mais sans adhésion à son individualisme sensuel.

7. Pour un tour d'horizon visant à démêler les variantes et les composantes incluses dans une formule devenue désormais passe-partout, on peut consulter [Walton 2008, chap. 3 et 4].

partie – évidente ou trompeuse – de ce qui est désormais ancré à l'expérience humaine.

Reste qu'on peut se demander si et jusqu'où il est légitime de parler de connaissance au sujet de la littérature, comme il est devenu courant de parler aujourd'hui de connaissance morale. Ce qui semble faire ici problème est la proximité sémiotique et parfois thématique entre littérature et philosophie, qui pousse spontanément à postuler une circulation de contenus ou une interaction de projets. Car la question à l'évidence ne se pose pas dans les mêmes termes au sujet des arts non verbaux comme la peinture ou la musique. Eux aussi contribuent à une appréhension sensible et à un gain informationnel vis-à-vis du réel mais il ne viendrait à l'esprit de personne de penser qu'ils entrent en concurrence sur ce point avec la philosophie. L'idée d'une frontière à ce point poreuse que nombre d'auteurs n'y occupent pas de position nettement définie est davantage un symptôme problématique d'une manière française assez récente d'aborder la philosophie qu'un trait objectif dans la manière de penser leur relation. À l'inverse, il ne va pas non plus nécessairement de soi d'affirmer que « lire de la philosophie, c'est lire en vue de la vérité. En revanche, lire et évaluer une œuvre *d'un point de vue littéraire* semble assez différent » [Lamarque 2008, 123], sans que naisse le moindre doute sur la démarcation de ces deux attitudes et sur les critères qu'on utilise à un niveau implicite.

Si l'on ne dénie pas à la littérature toute portée instrumentale – ce qui revient à la condamner au formalisme ou à la suspecter de « trivialité cognitive » – et qu'on accorde de l'importance aux effets qu'elle exerce sur la perception et la compréhension de notre environnement humain, quelles formes peut prendre le souci de la vérité à associer à l'œuvre littéraire ? Certainement pas un gain théorique qui en ferait la rivale d'une quelconque science, mais plutôt une tâche d'élucidation portant sur un savoir acquis ou implicite et qui ouvre de nouveaux prolongements et des inflexions portant sur certaines de nos croyances ainsi que sur le système global qu'elles forment. Deux stratégies complémentaires (ni exclusives, ni exhaustives) semblent apporter des éléments de réponse :

1. l'expérience de ce que cela fait. Dès les années 1980, Novitz avait attiré l'attention sur le fait que la lecture d'un roman ne se ramène jamais à la simple découverte d'une histoire, aussi fascinante puisse-t-elle être, mais comporte toujours une participation à la vie de personnages ou à la caractérisation d'une situation plus ou moins singulière. Les lecteurs, remarquait-il, « imaginent à quoi ressemble d'être assailli par tels problèmes, ils ressentent l'effroi et le désespoir qui les accompagnent et, en conséquence peut-on penser, ils sont en mesure de discerner leur accablante complexité » [Novitz 1987, 135]. « To know what it is like » est

devenu une sorte de lieu commun, utilisé tantôt pour marquer une limite infranchissable (le célèbre article de Nagel sur l'impossibilité radicale de nous représenter le monde d'une chauve-souris [Nagel 1974]), tantôt au contraire pour souligner la puissance de l'imagination qui fournirait un moyen d'accès à des vies étrangères à la nôtre (celle d'un usurier, d'un meurtrier, d'un schizophrène, etc.). Il est assez facile d'expérimenter des univers suffisamment proches (un monde possible qui ne diffère que par des détails ou des ajouts qui n'en modifient pas la structure), mais jusqu'où est-ce défendable (je peux plus facilement m'identifier à un amoureux qui en vient à commettre un crime qu'à un tueur psychopathe) ?

Dans les versions les plus courantes, l'accent est mis sur la composante empathique et le rôle de « l'engagement émotionnel » [Robinson 2005, chap. 4], [voir également Carroll 2001, III], que ce soit dans l'investissement affectif initial mobilisé dans la lecture d'une œuvre (au profit d'un personnage, d'un narrateur, voire de l'auteur impliqué) ou au terme du processus, dans le gain de compréhension rendu disponible pour interpréter. L'idée est que l'émotion ne fournit pas seulement une appréhension affective, ancrée dans une expérience corporelle significative, mais un diagnostic de portée psychologique ou esthétique qui présuppose une surveillance cognitive de l'émotion, qui donne dès lors prise à révision et comporte au moins implicitement la référence à une forme de légalité ou de valeur.

2. La consolidation cognitive (comme la dénomme Lamarque) entretient un rapport plus direct avec la vérité. Dans la version initiale proposée par Murdoch, elle se présente comme un effort pour soustraire la littérature aux jugements impropres nés d'un concept trop étroit ou peu pertinent de vérité, quitte à prêter alors le flanc au soupçon de se donner une notion *ad hoc* spécialement façonnée pour le domaine littéraire. Elle écrit :

La « vérité » est quelque chose que nous reconnaissons dans les œuvres d'art réussies lorsque nous sommes amenés à une compréhension plus fine, plus détaillée, plus claire, plus exacte. Les bonnes œuvres d'art « expliquent » la vérité elle-même, en *manifestant* des connexions conceptuelles profondes. La vérité est clarification, justice et compassion. [Murdoch 1993, 321], in [Lamarque 2008, 117]

L'écueil de cette proposition réside dans son caractère révisionniste assumé (supposer que la littérature soit en mesure d'engendrer une définition de la vérité), mais il existe d'autres versions qui minimisent l'effet d'un tel inconvénient. Noël Carroll a développé sous le nom de « point de vue clarificateur » une orientation qui donne à la littérature la tâche d'affiner et de renforcer nos capacités de compréhension, spécialement

lorsqu'il est question d'éthique, sans pour autant remettre en cause leurs autres dimensions [Carroll 2001, 283]⁸.

Mais le problème n'est pas seulement de dire s'il y a ou non accroissement ou amélioration de connaissance, il porte d'abord sur la teneur de ce qui est mis en jeu dans l'expérience de la lecture. Bouveresse remarque opportunément qu'il serait illusoire de s'attendre à ce qu'une connaissance issue de la littérature puisse être formulée sous forme propositionnelle [Bouveresse 2008, § 8, 59, la référence à Putnam est tirée de ce passage], sans qu'il soit plus légitime de lui dénier tout apport gnoséologique, si on suit à la lettre la position de Lamarque & Olsen [Lamarque & Olsen 1994]. Il convient de prendre au sérieux l'analyse proposée par Putnam au sujet de *Voyage au bout de la nuit* de Céline [Céline 1925]. Ce que j'apprends en lisant le livre n'est pas – comme on aurait tendance à le penser – des truismes contestables du genre : l'amour n'existe pas, les êtres humains sont odieux, etc., mais

[...] à voir le monde comme il a l'air d'être pour quelqu'un qui est sûr que cette hypothèse est correcte. Je vois quelle plausibilité a cette hypothèse ; à quoi ressembleraient les choses si elle *était* vraie ; comment on pourrait éventuellement penser qu'elle *est* vraie. Pourtant, il n'est pas correct de dire que ce n'est pas du tout de la connaissance ; car être conscient d'une nouvelle interprétation des faits, aussi repoussante qu'elle puisse être, d'une construction qui peut – je le vois à présent – être mise sur les faits, même si c'est de façon perverse, est une espèce de connaissance. C'est la connaissance d'une possibilité. C'est une connaissance *conceptuelle*. [Putnam 1978, trad. in (Bouveresse 2008)]⁹

Kundera défend une position apparentée lorsqu'il écrit que « les romanciers dessinent *la carte de l'existence* en découvrant telle ou telle possibilité humaine », en particulier lorsqu'elle est inhabituelle ; ainsi « le monde kafkaïen ne ressemble à aucune réalité connue, il est une *possibilité extrême et non réalisée* du monde humain [Kundera 1986, 61–62]¹⁰ ». Situation non spécifique à la littérature mais dont elle tire des conséquences plus directes et fait souvent un usage plus désinvolte. Plutôt que de connaissance pratique, il faudrait donc parler d'une capacité supérieure de solliciter des potentialités non encore examinées et révélatrices bien qu'elles soient en général ignorées par le conformisme ou écartées par les conventions.

8. Les théoriciens humanistes (Gibson, Eldridge) et surtout évolutionnistes (Dutton, J. Carroll, etc.) se donnent un cadre plus large, qui prend à coup sûr mieux en compte la diversité des capacités humaines, en conservant la même orientation.

9. L'auteur rappelle qu'il appartient à toute connaissance d'être testée, sans qu'il soit d'ailleurs facile de préciser la manière de le mettre en œuvre dans le cas présent.

10. Kundera précise que le fait que la réalisation soit secondaire ne l'empêche pas de tomber dans l'espace humain ; ainsi Musil met dans la bouche d'Ulrich que « l'humanité, si elle pouvait avoir des rêves collectifs, rêverait Moosbrugger », le personnage monstrueux du second volume de *L'Homme sans qualités* [Musil 1930, t. 1, chap. 18, 90].

On peut en revanche être plus circonspect sur l'idée d'une esthétique intellectualiste. Selon Pascal Engel, ce que Benda pouvait avoir dans l'idée est « un style totalement gouverné par son contenu, au détriment de ce qu'on appelle habituellement le "style" » [Engel 2012, 249]. Cette affirmation présente quelque chose de paradoxal car elle n'est pas sans rappeler la conception bergsonienne selon laquelle un écrivain (ou un philosophe) doit d'abord se forger la langue dont il a besoin pour exprimer ce qui va à l'encontre de la pente naturelle de l'intelligence. Elle s'applique parfaitement à des auteurs comme Céline, Péguy ou Proust qui l'a résumée par la formule célèbre que « les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère » [Proust 1954, 297], [Deleuze 1993, Exergue], radicalisée par Deleuze (bégayer dans sa langue) qui va jusqu'à dire que le style est « la propriété de ceux dont on dit d'habitude "ils n'ont pas de style [...]" » [Deleuze & Parnet 1977, 10], voir également [Deleuze 1993, chap. 1]. Une objection évidente est qu'on ne voit pas grand chose de commun entre le sens de la litote exalté par les classiques et l'espèce de « minoration » de la langue pratiquée selon lui par les écrivains favoris de Deleuze, et pourtant il s'agit chaque fois de trouver le métabolisme adéquat qui fait passer dans la langue le maximum de ce que la pensée veut y projeter.

Il serait à coup sûr absurde de penser que les références précédentes dévaluent le sens du projet de Benda, mais leur existence relativise le caractère absolu de sa conclusion. Le principal reproche à lui faire n'est pas d'avoir été impuissant à produire lui-même de la littérature mais d'avoir été aussi aveugle ou indifférent à ce qui différencie dans leur expression des œuvres appartenant à la même catégorie historique ou idéologique. On a à cet égard envie de lui adresser la même critique qu'Engel lui fait sur le plan de ses prises de position politiques tardives, à savoir celle que « son attitude témoigne d'une incapacité constitutive au défenseur des idéaux cléricaux à accorder sa défense de l'idéal avec une vision claire des faits particuliers qui sont supposés en cause » [Engel 2012, 277]. Quoi qu'on pense par ailleurs de la thèse d'une « littérature byzantine », le moins qu'on puisse dire est qu'il n'y a guère de sens à l'utiliser comme caractérisation littéraire sans tenir compte de différences intrinsèques qui mettent moins en jeu un critère de nature esthétique au sens étroit qu'une banale réussite opératoire.

Reste que l'intellectualisme a rarement fait bon ménage avec l'esthétique, sinon pour contrebalancer des positions trop exclusivement subjectivistes. Si ce dont il s'agit est « avoir un sens des *valeurs* de l'esprit » [Engel 2012, 249], comment ne pas applaudir, à supposer toutefois qu'il y ait consensus sur ce qu'on désigne sous ce terme ? Mais c'est sans doute trop attendre, car on ne voit guère comment l'esthétique est en mesure d'assumer ce projet pour son compte, sans retomber dans les dilemmes qui furent ceux de l'académisme au sens noble puis péjoratif du terme. Si une esthétique décadente a toutes

chances de conduire à sa perte un programme rationaliste exigeant, il n'est pas assuré par avance qu'une focalisation trop marquée sur la question de l'intellectualité confère aux textes littéraires un avantage décisif pour le porter de manière efficace. Un gain de cohérence est une condition favorable mais loin d'être suffisante pour prendre en charge un tel dessein.

La conclusion de Pascal Engel que « la relation de la littérature à la connaissance est vouée à être indirecte. L'œuvre littéraire n'est pas une œuvre de connaissance. Mais elle peut apporter des connaissances et avoir une valeur cognitive » [Engel 2012, 246] est sans aucun doute raisonnable parce qu'elle trouve son équilibre entre deux positions difficiles à assumer : confondre littérature et philosophie en affirmant que tout fait indifféremment connaissance, et nier que la littérature puisse apporter la moindre contribution au-delà d'elle, en conformité avec le credo formaliste de l'intransitivité. Mais elle ne tient cependant pas encore suffisamment compte du fait que lorsqu'on s'occupe de littérature, on a affaire à une entité pour le moins double : en tant qu'objet linguistique, elle obéit aux lois de la sémantique selon lesquelles tout énoncé linguistique fait référence au monde, et en tant qu'objet artistique elle acquiert une forme d'indépendance qui la met en résonance avec des objets non langagiers et d'autres fragments de monde. D'où une proximité et une tension qui imposent une contrainte spécifique sur sa relation à la philosophie. C'est pourquoi, quand bien même une formule comme celle de Peter Swirski que « littérature et philosophie sont davantage deux coureurs associés sur le même ticket cognitif que des compétiteurs dans un jeu à somme nulle pour la suprématie de la connaissance » [Swirski 2007, 26] résume parfaitement les enjeux tant qu'on se place dans les limites d'une approche discursive, elle reste néanmoins irrémédiablement déficiente lorsqu'on adopte une perspective plus large et plus transversale.

Sources littéraires

ARAGON, Louis [1980], *Le Mentir-vrai*, Folio, Gallimard.

BYATT, Antonia Susan [1990], *Possession : A romance*, Londres : Chatto & Windus, trad. fr. par J.-L. Chevalier, *Possession : roman romanesque*, Paris : Flammarion, 1993.

CAMUS, Albert [1942], *Le Mythe de Sisyphe*, Paris : Gallimard.

CÉLINE, Louis-Ferdinand [1925], *Voyage au bout de la nuit*, Paris : Ferenczi.

COCTEAU, Jean [1927], *Opéra : œuvres poétiques, 1925–1927*, Paris : Stock.

DICKENS, Charles [1850], *David Copperfield*, Londres : Bradbury & Evans.

FLAUBERT, Gustave [1881], *Bouvard et Pécuchet*, Paris : Lemerre.

- GARCIA MARQUEZ, Gabriel [1967], *Cien años de soledad*, Buenos Aires : Editorial Sudamericana, trad. fr. par C. & C. Durand, *Cent ans de solitude*, Paris : Le Seuil, 1968.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich [1807], *Phänomenologie des Geistes*, Bamberg : Goebhardt, trad. fr. par J. Hyppolite, *La Phénoménologie de l'esprit*, Paris : Aubier, 1949.
- HUME, David [2010], *Essais sur l'art et le goût*, Paris : Vrin, trad. fr. par M. Malherbe.
- JAMES, Henry [1886], *The Princess Casamassima*, Londres : Macmillan, trad. fr. par F.-R. Daillie, *La Princesse Casamassima*, Paris : Denoël, 1973.
- [1900], *The Ambassadors*, Londres : Heron Books, trad. fr. par G. Belmont, *Les Ambassadeurs*, Paris : Laffont, 1950.
- LESSING, Gotthold Ephraim [1779], *Nathan der Weise*, Berlin : Voß, trad. fr. par R. Pitrou, *Nathan le sage*, Paris : Aubier, 1939.
- MANN, Thomas [1925], *Der Zauberberg*, Berlin : Fischer, trad. fr. par M. Betz, *La Montagne magique*, Paris : Fayard, 1931.
- MAUPASSANT, Guy de [1888], *Pierre et Jean*, Paris : Ollendorff.
- MONTAIGNE, Michel de [1580], *Essais*, Bourdeaus : impr. S. Millanges.
- MURDOCH, Iris [1974], *The Sacred and Profane Love Machine*, Londres : Chatto & Windus, trad. fr. par Y. Davet, *Amour profane, amour sacré*, Paris : Gallimard, 1978.
- [1978], *The Sea, the Sea*, Londres : Chatto & Windus, trad. fr. par S. Mayoux, *La Mer, la Mer*, Paris : Gallimard, 1982.
- MUSIL, Robert [1930], *Der Mann ohne Eigenschaften*, Berlin : Rowohlt, trad. fr. par Ph. Jacottet, *L'Homme sans qualités*, Paris : Seil, Points, 1973.
- [1984], *Essais, conférences, critique, aphorismes et réflexions*, Le Seuil, trad. fr. par Ph. Jaccottet.
- PROUST, Marcel [1913-1927], *À la recherche du temps perdu*, Bouquins, Paris : Laffont, 1987.
- [1954], *Contre Sainte-Beuve*, Folio, Paris : Gallimard, 1987.
- SARTRE, Jean-Paul [1938], *La Nausée*, Paris : Gallimard.
- [1943], *L'Être et le Néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris : Gallimard.

— [1945-1949], *Les Chemins de la liberté*, Paris : Gallimard.

VALÉRY, Paul [1957-1960], *Œuvres, Bibliothèque de la Pléiade*, t. 1 : Poésie et pensée abstraite, Paris : Gallimard.

ZWEIG, Stefan [1936], *Ein Gewissen gegen die Gewalt : Castellio gegen Calvin*, Wien : Reichner Verlag, trad. fr. par A. Hella, *Castellion contre Calvin ou Conscience contre violence*, Paris : Grasset, 1946.

— [1944], *Amerigo : die Geschichte eines historischen Irrtums*, Stockholm : Bermann-Fischer, trad. fr. par D. Autrand, *Amerigo : récit d'une erreur historique*, Paris : Belfond, 1992.

Littérature secondaire

BOUVERESSE, Jacques [2008], *La Connaissance de l'écrivain : sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille : Agone.

CARROLL, Noël [2001], *Beyond Aesthetics : Philosophical Essays*, Cambridge : Cambridge University Press, chap. Art, Narrative, and Emotion, 215–234.

COMETTI, Jean-Pierre [2001], *Musil philosophe*, Paris : Le Seuil.

DANTO, Arthur C. [1984], Philosophy as/and/of literature, *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, 58(1), 5–20, doi : 10.2307/3131555, repris dans G. Hagberg et W. Jost (eds), *A Companion to the Philosophy of Literature*, Chichester : Wiley-Blackwell, 2010.

DAVIES, Stephen [2006], *The Philosophy of Art*, Oxford : Blackwell.

DELEUZE, Gilles [1993], *Critique et Clinique*, Paris : Éditions de Minuit.

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire [1977], *Dialogues*, Paris : Flammarion.

DESCOMBES, Vincent [1987], *Proust : Philosophie du roman*, Paris : Éditions de Minuit.

ENGEL, Pascal [2012], *Les Lois de l'esprit : Julien Benda ou la raison*, Paris : Ithaque.

FEAGIN, Susan K. [1996], *Reading with Feeling : The Aesthetics of Appreciation*, Ithaca : Cornell University Press.

GIBSON, John [2007], *Fiction and the Weave of Life*, Oxford : Oxford University Press, doi : 10.1093/acprof:oso/9780199299522.001.0001.

GOLDMAN, Alan [2013], *Philosophy and the Novel*, Oxford : Oxford University Press.

- KUNDERA, Milan [1986], *L'Art du roman*, Paris : Gallimard.
- LAMARQUE, Peter [2008], Littérature et vérité : quels sont les vrais problèmes, dans *Ce que l'art nous apprend*, édité par R. Pouivet & S. Darsel, Presses Universitaires de Rennes, *Æsthetica*, 115–126, trad. fr. par R. Pouivet et S. Darsel.
- LAMARQUE, Peter & OLSEN, Stein Haugom [1994], *Truth, Fiction and Literature : A Philosophical Perspective*, Oxford : Clarendon Press.
- LATOURE, Philippe [2012], *La Nostalgie de l'individuel. G.-G. Granger*, Mathésis, Paris : Vrin.
- MACHEREY, Pierre [1990], *À quoi pense la littérature ?*, Paris : Presses Universitaires de France.
- [2013], *Proust : entre littérature et philosophie*, Paris : Éditions Amsterdam.
- MARGOLIS, Joseph [1999], *What, After All, Is a Work of Art ? : Lectures in the Philosophy of Art*, University Park : Pennsylvania State University Press.
- MARQUET, Jean-François [1996], *Miroirs de l'identité : la littérature hantée par la philosophie*, Paris : Hermann.
- MURDOCH, Iris [1993], *Metaphysics as a Guide to Morals*, Londres : Penguin Books.
- NAGEL, Thomas [1974], What is it like to be a bat ?, *The Philosophical Review*, 83(4), 435–450, doi : 10.2307/2183914, trad. fr. par P. Engel, *Questions mortelles*, Paris : PUF, 1983.
- NOVITZ, David [1987], *Knowledge, Fiction and Imagination*, Philadelphia : Temple University Press.
- NUSSBAUM, Martha Craven [2010], *La Connaissance de l'amour : essais sur la philosophie et la littérature*, Passages, Cerf, trad. fr. par S. Chavel, titre original *Love's Knowledge*.
- PUTNAM, Hilary [1978], *Meaning and the Moral Sciences*, Boston : Routledge, chap. Literature, Science, and Reflection, 83–94, trad. fr. in [Bouveresse 2008].
- ROBINSON, Jennifer [2005], *Deeper than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music and Art*, Oxford : Clarendon Press.
- SABOT, Philippe [2014], Compte rendu de Pierre Macherey, *Proust. Entre littérature et philosophie*, *Methodos*, 14, URL <http://methodos.revues.org/4073>.

- SWIRSKI, Peter [2007], *Of Literature and Knowledge. Explorations in Narrative Thought Experiments, Evolution and Game Theory*, Londres ; New York : Routledge.
- WALTON, Kendall L. [2008], *Marvelous Images : on values and the arts*, Oxford ; New York : Oxford University Press.