



HAL
open science

Philosophie et Littérature

Bernard Jolibert

► **To cite this version:**

Bernard Jolibert. Philosophie et Littérature. Enseignement Philosophique, 2023, 73e Année (2), pp.55-66. 10.3917/eph.732.0055 . hal-04237286

HAL Id: hal-04237286

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-04237286>

Submitted on 11 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Philosophie et Littérature

Bernard JOLIBERT

Professeur émérite, Université de La Réunion

Au-delà des exigences propres à chacun des domaines dont on verra qu'elles ne se recouvrent pas, la distinction entre littérature et philosophie touche indirectement à l'enseignement de chacune de ces disciplines. Aussi, tenter de distinguer la littérature de la philosophie permet d'éviter bien des déceptions. Les « *bons en lettres* » à chaque nouvelle rentrée scolaire espèrent voir dans l'exercice de la philosophie le couronnement de leurs études antérieures. Or, il arrive que leurs attentes soient déçues. Comment concevoir qu'obtenant de bons résultats « *en lettres* », on puisse rencontrer quelques embarras « *en philosophie* » ? Il se pourrait qu'au-delà des rapprochements de circonstance, il n'y ait que peu de rapports entre les deux disciplines, scolairement séparées depuis la création des collèges dès le XVI^e siècle entre classe de « *rhétorique* » et de « *philosophie* ».

Au-delà de la distinction toute scolaire que marque encore la chronologie de notre système d'enseignement, il existe peut-être entre la littérature et la philosophie des différences fondamentales qui interdisent de les confondre. Dans les deux champs, sans aucun doute parle-t-on des mêmes réalités humaines, morales ou politiques. On disserte sur la vie, la mort, la nature, la société, les hommes, le bien et le mal, etc. Il reste qu'on ne les approche peut-être pas de la même manière ni avec la même intention. Comme l'écrivait Montaigne, qui se voit tiré des deux côtés, il faut peut-être y appliquer son « *esprit en différente façon* ».

L'attente des élèves ou des étudiants est-elle pour autant absurde ? En fait, elle repose sur des chevauchements de domaines et des analogies d'intentions qui ne sont pas sans provoquer quelques incertitudes. Commençons par en rechercher les sources.

CHEVAUUREMENTS ET INCERTITUDES

Tout d'abord, il existe des auteurs qui produisent des œuvres à la frontière des deux domaines. Platon est prioritairement étudié par les hellénistes du point de vue rhétorique et par les philosophes du point de vue de sa doctrine morale, politique et métaphysique. *Le Banquet*, modèle de présentation dialogique et de peinture des personnages, se voit même monté sur scène avec succès. Montaigne était lu jadis en classe de seconde du point de vue des lettres (De l'institution des enfants, *Essais*, I, XXVI) et en classe terminale pour ce qui a trait aux références à la philosophie antique ou à la question religieuse (Apologie de Raymond Sebond, *Essais*, II, XII). Voltaire ou Sartre, quant à eux, ont produit des œuvres philosophiques en même temps que des romans ou des œuvres théâtrales, les secondes tentant de donner corps aux idées des premières. Les contes de Voltaire sont justement qualifiés de « *philosophiques* », tout comme certains romans de Diderot. Où placer des travaux qui touchent conjointement la littérature, la morale, la politique, les arts et la métaphysique ? Les frontières ne sont pas étanches. Doit-on pour autant confondre ce qui relève de la littérature et ce qui relève de la philosophie ? Certains auteurs ne sont-ils pas à la fois philosophes et littérateurs, comme le fut Rousseau ? Sont-ils successivement ou simultanément auteurs de romans, de pièces de théâtre ou d'essais philosophiques, comme Sartre ?

Le problème n'est pas récent. Dans le tableau placé en fin de son *Histoire de la littérature française*, Gustave Lanson hésite parfois à choisir la place de tel ou tel écrit

lorsqu'il faut le ranger dans un genre défini. Dès l'avant-propos, il avoue que le plus simple, en cas d'hésitation, est de suivre une succession temporelle. Partout où il est difficile de comprendre le développement d'un genre ou d'une forme littéraire en raison de chevauchements ou d'interférences, le plus sage lui semble de s'attacher à une présentation chronologique des œuvres. « *C'est le fil directeur qu'il faut rompre le moins possible* »¹. Il permet de replacer une œuvre dans son contexte personnel tout en tenant compte de l'univers social, politique et intellectuel du temps qui l'a vue naître. La présentation chronologique évite surtout les interminables discussions sur le rattachement d'un auteur à telle ou telle école littéraire, toujours plus ou moins artificielle.

Un second point mérite d'être souligné d'emblée. L'histoire de la littérature, tout comme celle de la philosophie, n'est pas avare d'incertitudes. À commencer par Platon dont on vient de rappeler que les « *dialogues* » sont autant philosophiques que littéraires. On appelle parfois le XVIII^e siècle le « *siècle des philosophes* », comme si les siècles antérieurs et postérieurs n'avaient pas produit de penseurs importants. Descartes, Hobbes, Spinoza et Locke ont au moins autant d'emprise sur l'histoire de la pensée, y compris dans ce qui provoqua la révolution des Lumières, que Voltaire, Diderot, Hume ou Rousseau. Ces derniers excellaient dans le pamphlet, la polémique, le paradoxe ou les libelles, qui sont des genres littéraires affirmés, plus que dans la présentation architecturée d'une doctrine métaphysique ou morale visant la solidité conceptuelle et la cohérence logique, à la manière de Kant. Il est alors paradoxal que l'on désigne par « *siècle des philosophes* », le siècle qui renvoie à des auteurs très souvent éloignés des préoccupations d'unité architecturale et de cohérence rationnelle qui marquent l'exigence de la philosophie depuis qu'Aristote en a inauguré les études sous forme de traités systématiques rigoureusement construits.

Une autre source d'imprécision, voire de confusion, est directement liée à l'histoire de l'enseignement de ces deux disciplines dans les études supérieures. Le fait que la philosophie appartienne traditionnellement à la faculté de lettres, alors que de nombreuses recherches qui se développent en son sein touchent autant les sciences que les lettres, n'est pas fait pour clarifier la situation. Le *Vrai*, le *Beau*, le *Bien*, ces trois finalités posées par Platon comme dignes de satisfaire l'inquiétude du philosophe n'appartiennent pas en propre aux seules Lettres. La logique, la philosophie des sciences ou l'épistémologie relèvent directement des études scientifiques tendant au seul *Vrai*. La réflexion morale et politique, suspendue à l'idée de *Bien*, ne saurait être ignorée par les facultés de Droit ou de Médecine. Quant à l'esthétique, domaine du *Beau*, elle renvoie autant aux départements universitaires de Lettres qu'aux écoles d'Arts et Métiers, des Beaux-arts ou d'Architecture. Le fait que la philosophie universitaire soit souvent rattachée aux « *lettres et sciences humaines* » n'aide pas à comprendre ce qui fait son originalité par rapport à la diversité des genres littéraires traditionnels : écriture romanesque, théâtre, poésie, correspondance, confessions, pamphlets, etc.

Il faut ajouter, comme pour compliquer les choses, que les philosophes sont nombreux qui n'hésitent pas à choisir leurs exemples dans les romans ou les œuvres théâtrales. Freud avec *Œdipe* est loin d'être unique. L'utilisation de Shakespeare par les philosophes anglais, Bertrand Russell par exemple, montre que les personnages littéraires, au sens le plus large, offrent la matière où puise sans retenue la réflexion philosophique. Tous ces chevauchements et ces déplacements invitent, si on n'y prend garde, à assimiler philosophie et littérature. Un Calliclès², pour qui l'efficacité seule compte, ne s'y trompe pas. Les hommes d'action renvoient les deux disciplines au bavardage et à la futilité. Dans les deux cas on discute, c'est tout ce que l'on « *sait faire* ». À quoi bon fournir l'effort de les distinguer ? La recherche gratuite de la vérité se dissout-elle dans l'art efficace de convaincre ? En dépit des

¹ Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, 1894, p. XV.

² Platon, *Gorgias*, in *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1950, p. 447.

avertissements de Platon, le rhéteur Isocrate³, maître des plaidoiries réussies, peut se présenter comme philosophe sans que cela choque ses contemporains.

Pourtant, en dépit des risques de confusions et de chevauchements, chacun établit spontanément une différence nette entre littéraires et philosophes lorsqu'il s'agit de classer des auteurs tels que Descartes, Spinoza, Kant, Hegel, Husserl ou Heidegger dont la fluidité romanesque ou le sens poétique sont plus que dissimulés. Les philosophes paraissent d'emblée moins attirants, moins accessibles, trop abstraits diront certains. Ils semblent se méfier des images, des métaphores, des effets de style qui voilent la réalité plus qu'ils ne la dévoilent. Ce n'est pas seulement une question de clarté formelle ou d'obscurité conceptuelle. La poésie de Stéphane Mallarmé ou de Paul Valéry se dévoile rarement en première lecture ; elle reste cependant du domaine de la littérature. Nous classons spontanément Stendhal, Dickens, Balzac, Zola ou Colette dans le genre romanesque ; la première partie de *l'Éthique* de Spinoza est obscure au premier abord, nous le créditons cependant d'une intention philosophique évidente.

On est en droit de se demander d'où vient cette distinction que chacun établit spontanément entre une œuvre littéraire et une œuvre philosophique, entre le roman et l'essai, la poésie et la conception rationnelle du monde, entre la théâtralité d'une œuvre et la thèse politique ou métaphysique qu'elle tente d'incarner⁴. Qu'est-ce qui justifie qu'en dépit de la dilution institutionnelles qui menace aujourd'hui l'enseignement de la philosophie, malgré les approximations du langage, les chevauchements thématiques ou les flottements historiques, le lecteur persiste à ne pas confondre l'écriture philosophique et l'écriture littéraire ?

DES THÈMES COMMUNS, DES APPROCHES DIFFÉRENTES

Littérature et philosophie traitent des mêmes thèmes généraux. Dans l'une comme dans l'autre, on décrit la société, les mœurs les hommes, les sentiments qui les animent, les valeurs qui les portent. On y parle de la Nature, de la physique et de la métaphysique, du Bien et du Mal, de la beauté et de la laideur, de l'amour et du désamour. On s'y penche sur la mort, sur les drames de l'existence mais aussi sur les joies et les bonheurs de la vie. Comment ne pourrait-on pas voir se rejoindre le poète, le romancier et le philosophe ? Du point de vue de l'objet principal qui les occupe – l'homme dans ses relations aux autres et au monde – elles semblent animées par des préoccupations identiques. Certes, en philosophie, il s'agit d'analyse abstraite de ce qui constitue la sagesse, les théories de la connaissances ou les modèles moraux, alors qu'en littérature il conviendrait plutôt d'en illustrer la réalité concrète sur les exemples imaginaires. Il reste que dans les deux cas, on traite le plus souvent des mêmes problèmes humains. Il est donc compréhensible qu'on puisse finir par les confondre. Est-ce pour autant légitime ?

Un premier point mérite qu'on le souligne d'entrée. Dans l'activité littéraire, dont la poésie paraît la forme la plus pure, la subjectivité humaine est au centre de toutes les interrogations, comme « *un écho sonore* » suivant une image chère à Victor Hugo. La personnalité de celui qui écrit reste le pilier de l'œuvre. Elle s'y dévoile comme une sorte de clé de voûte et finit par devenir le critère même de son art. L'auteur littéraire est d'abord un sujet sentant et le reste jusqu'au bout. Même et peut-être surtout lorsqu'au travers d'un style distancié, il prétend s'effacer devant un contenu descriptif le plus neutre possible. L'objet n'est en réalité présenté que pour permettre à l'auteur d'exprimer ce qu'il ressent en sa présence. Romans, confessions, poésie, sermons, l'intimité de l'auteur n'est jamais loin. D'ailleurs, la tradition universitaire montre que la compréhension d'une œuvre littéraire passe le plus souvent par l'étude de la vie privée de son auteur. Son expérience affective passée et présente en éclaire les caractéristiques originales au moins autant que le contexte social. Ce

³ Jean Lombard, *Isocrate*, Paris, Klincksieck, 1990.

⁴ Chaim Perelman, *L'Empire rhétorique*, Paris, Vrin, 1977.

qui faisait dire à Léon Paul Fargue qu'en littérature, « *il n'y a pas de sujets, il n'y a qu'un sujet : celui qui écrit* »⁵. Le tempérament littéraire est d'abord celui qui, comme le dit Lamartine, invite à « *chanter sur la lyre d'Orphée* » pour mieux soumettre « *le monde à ses chants* ». Lorsqu'on trouve des références philosophiques comme par exemple chez Baudelaire dans « *Correspondances* »⁶, ces correspondances ne sont pas invoquées pour rendre compte d'une conception globale du Cosmos à la manière des philosophes de l'Antiquité, comme les présocratiques par exemple ou encore Platon dans le *Timée*, elles viennent seulement en appui d'une volonté de consolation face au sentiment de dérégulation ou de faiblesse d'un cœur qui sent sa finitude face à l'immensité de la Nature.

L'écriture philosophique en revanche ne vise pas à toucher au cœur mais à la faculté cognitive. Il ne s'agit pas de sentir mais de penser, au sens le plus technique du mot, c'est-à-dire d'opérer un redoublement intellectuel qui fait que l'on détache l'objet de soi afin de le considérer le plus séparé possible de la subjectivité. Loin de s'épancher dans l'œuvre, il faut prioritairement se mettre à distance, se faire oublier. L'émotion personnelle n'est jamais convoquée sinon comme exemple permettant d'illustrer une idée. On passe alors de ce « moi » singulier, unique, qui fait l'originalité de l'œuvre littéraire et sans aucun doute sa valeur, au « je » universel et abstrait du philosophe qui devient finalement ce sujet « transcendantal » de type kantien, lequel vaut de la même manière pour chacun⁷.

. Lorsque Descartes, par exemple, nous fait le récit de son éducation au début du *Discours de la méthode*, ce n'est pas pour partager les émotions qui furent les siennes durant son enfance à la manière d'Anatole France dans *Pierre Nozières* ou *Le petit Pierre*, mais pour nous amener à comprendre la démarche intellectuelle qui l'a conduit jusqu'à la découverte de ce sur quoi repose sa théorie de l'universalité de l'entendement humain, l'étude des sciences, singulièrement celle des mathématiques. Il n'est pas nécessaire de connaître la vie de Descartes, autrement dit d'avoir lu Baillet⁸, pour aborder la première *Méditation métaphysique* ou comprendre *Les principes de philosophie*. Pour le philosophe, le repli vers la singularité affective marque plutôt un déficit de réflexion qu'un signe de profondeur.

Là où le littéraire déploie sa subjectivité et insiste justement sur sa nature singulière et intime pour tenter de rejoindre l'« *humaine condition* », le philosophe tente de se faire oublier, insistant d'abord sur l'universel rationnel et raisonnable qui constitue son entendement au même titre que celui de n'importe quel autre être humain. Spinoza souhaitait que son œuvre fût publiée, si tant est qu'elle dût l'être, sans nom d'auteur. Descartes ne se confie intimement que dans quelques rares lettres privées. La première partie de son *Discours de la méthode* parle en priorité de la valeur des études qui ont contribué à la former⁹. Alain répond à quelqu'un qui souhaitait lui voir publier ses souvenirs personnels les plus anciens : « *De l'enfance, je dirai peu, car elle ne fut que bêtise* »¹⁰. Les débordements du moi inquiètent les philosophes.

Le littéraire rend compte de lui-même à travers ses émotions, ses sentiments, ses passions les plus intimes. Cela ne signifie pas qu'il oublie qu'en parlant de sa propre expérience c'est celle de tous les hommes qu'il traduit en mots. S'il vise l'universel, c'est d'abord à partir de sa singularité. Il postule une sorte d'universalité affective qui permet à son lecteur de l'approcher à travers une expression sensible personnelle et concrète. Le sujet philosophique au contraire se présente comme un cadre abstrait, purement rationnel, qui conditionne autant le rapport au monde que le rapport aux autres et à soi. Il vaut

⁵ Léon - Paul Fargue, *Lanterne magique*, Paris, Seghers, 1944, p. 7

⁶ Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Corti, 1968.

⁷ Jean-Paul Sartre, *Essai sur la transcendance de l'ego*, Paris, Vrin, 1966.

⁸ Adrien Baillet, *Vie de Monsieur Descartes*, Paris, La Table Ronde, 1946.

⁹ Descartes, *Discours de la méthode*, in *Œuvres et Lettres*, Paris, Gallimard, 1953, p. 126 sq.

¹⁰ Alain, « Histoire de mes pensées », in *Les Arts et les Dieux*, Paris, Gallimard, 1958, p. 4.

identiquement pour chacun et se tient de ce seul fait loin des épanchements de cette intimité singulière, toujours une peu « idiote » au sens propre. Le « moi » est seulement la source de ce « *bon sens* » universellement partagé que l'on doit entendre, ainsi que le rappelle Descartes, comme simple aptitude à penser. Comme l'écrit Simone de Beauvoir : « *La philosophie considère l'homme en tant que notion. Elle veut connaître son rapport total à l'univers. L'écrivain lui aussi vise l'universel mais à partir de sa singularité. Il ne prétend pas livrer un savoir, mais communiquer ce qui ne peut pas être su : le sens vécu de son être dans le monde.* »¹¹ Ce qui passe plus par l'imagination évocatrice de la sensibilité que par la froide raison anonyme.

Les personnages de la littérature romanesque sont chatoyants dans leur diversité, même lorsqu'ils se figent au théâtre en « *types fixes* », comme dans la comédie italienne¹². L'universalité littéraire passe prioritairement par le cœur. La règle n'est-elle pas d'abord de plaire, de toucher, d'émouvoir, de persuader ? Comme dans la harangue politique où séduire est la priorité. Mais convaincre n'est pas persuader, encore moins séduire. L'universalité philosophique est d'abord réfléchie. On comprend que le philosophe se méfie de l'exaltation, du lyrisme qui pousse aux emportements du cœur. Pour eux, sentiment, émotion et passions sont éventuellement des objets d'étude, non des instruments de communication. Platon ne souhaitait-il pas qu'on chasse les poètes de la *République* idéale ? « *Menteurs* », « *faiseurs de simulacres* », ils risquaient de fomenter des troubles en agitant les sentiments de la masse. Les rhéteurs visent à l'efficacité du discours, non sa vérité. Même les empiristes tels que Locke ou Hume, ou certains romantiques comme Rousseau, tiennent la sensibilité à distance. Avant de lui accorder quelque confiance, il faut commencer par peser rationnellement la valeur de l'affectivité et se méfier de la confondre avec la sensiblerie. Séduction n'est pas raison. La confiance dans la sensibilité passe d'abord par sa justification rationnelle. D'où l'existence d'une philosophie romantique. Au-delà d'une différence de méthode dans l'approche de la subjectivité, c'est alors à une opposition de visée que l'on assiste.

DES VISÉES DISTINCTES

On dira que, dans les deux cas, il s'agit de décrire le plus finement possible la réalité telle qu'elle s'offre au regard de l'observateur. Le philosophe et le poète ou le romancier, que ce dernier soit réaliste, symboliste ou naturaliste, tentent, à l'aide de mots, de rendre compte du monde dans lequel ils vivent, de le dire tel qu'ils le voient ou tel qu'ils sentent qu'il devrait être. On retrouve dans *Choses vues* de Victor Hugo ou dans les romans autobiographiques de Jules Vallès¹³ des approches sociales dignes du meilleur Durkheim. Il s'agit d'abord de décrire le monde. Pourtant, cet effort de description ne suit pas le même cheminement chez le sociologue et chez le littéraire. Lorsque les écrivains du XVIII^e siècle approchent les « *bons sauvages* », les « *mahométans vertueux* », les « *iroquois magnanimes* » ou les « *hurons ingénus* », ce n'est pas pour dire, en ethnologues, ce qu'ils sont à travers les structures sociales qui en façonnent les comportements mais plutôt afin de mieux approcher en moralistes ce qu'eux-mêmes sont ou pensent être. Ils nous indiquent par contraste nos propres vices ou nos propres vertus.

Qu'il s'agisse d'éduquer comme La Fontaine, de divertir comme Molière, de révolter comme Hugo, de condamner comme Rimbaud, de dénoncer comme Zola, il faut alors viser directement la subjectivité du lecteur. On est dans l'esthétique au sens premier, autrement dit dans la sensibilité. C'est d'elle que part la littérature, c'est à elle qu'elle s'adresse, c'est à travers elle qu'elle nous parle. Il faut d'abord émouvoir le lecteur. On se fait alors comprendre

¹¹ Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, Gallimard, 1970, p. 563.

¹² Bernard Jolibert, *La commedia dell'arte et son influence en France du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 1999.

¹³ Jules Vallès, *L'Enfant, le Bachelier, l'Insurgé*, (1879-1886). Paris, Garnier-Flammarion, 1970.

au sens immédiat le plus passionnel. Il faut faire éprouver à l'autre ce qu'on éprouve. Comme on dit aujourd'hui, on se trouve essentiellement dans le « *ressenti* ». On comprend alors que la rhétorique prime la logique. La séduction est centrale, bien plus que l'esprit d'analyse. La règle est de toucher. Auguste Comte perçoit le danger de cette approche séductrice¹⁴. Selon lui, lorsque les sentiments tiennent lieu de signification, ils asphyxient le pouvoir signifiant des mots, interdisant toute analyse rationnelle. Le « *ressenti* » trouble le « *réfléchi* ». Son intention n'est pas de conduire la pensée critique à son terme mais tout au contraire de lui faire barrage.

L'emprise passionnelle des mots perturbe la réflexion, l'empêchant de se déployer vers ses ultimes conséquences critiques. Séduire, au sens premier de « *détourner du droit chemin* », n'est pas éclairer. C'est tout le contraire. Dans le jeu de la séduction, il ne s'agit pas de réfléchir et de connaître, mais d'agir sur l'autre, de le circonvenir afin de le conduire à sentir ce que nous souhaitons qu'il ressente. L'art de la prédication ou de l'Oraison funèbre¹⁵, dont Bossuet représente l'exemple littéraire accompli, invite l'auditeur à craindre la mort et à se jeter dans les bras de l'Eglise au plus vite, non à comprendre un peu moins mal ce que signifie la mort à la manière de Lucrèce¹⁶ ou de Jankélévitch¹⁷. La voie rhétorique de l'émotion, suivant laquelle toute figure stylistique est bonne à prendre si elle est efficace pour conduire l'auditeur ou le lecteur là où on veut le mener, s'oppose alors à la voie rationnelle de la conviction qui, tout en cherchant à persuader, laisse l'autre libre de refuser l'argumentation proposée.

Comme le voyait bien Auguste Comte, il y a danger à prendre les métaphores pour des raisonnements¹⁸. La polémique, quant à elle, dans la mesure où elle s'affirme comme « sport de combat d'idées », a besoin de flou verbal et d'écrans emphatiques de fumée pour l'emporter. Un avocat fait feu de tout bois. Un politique n'est jamais à court d'images quand il s'agit de ridiculiser un adversaire. Comparant littérature et philosophie, Russel ne s'y trompe pas. Selon lui, pour que l'art du littérateur rejoigne le charme de l'illusionniste, il doit abandonner la sécheresse de l'analyste. « *Sa seule méthode possible est d'éveiller chez les autres les désirs qu'il ressent lui-même : dans ce but, c'est aux émotions qu'il doit faire appel. C'est ainsi que Ruskin amena ses lecteurs à aimer l'architecture gothique, non par le raisonnement, mais par l'effet émouvant de sa prose rythmée [...]. Toute tentative pour persuader les gens que quelque chose est bon (ou mauvais) en soi repose sur l'art d'éveiller des sentiments, et non dans le recours à des preuves démonstratives. Dans chaque cas, l'art du prédicateur consiste à créer chez les autres des émotions semblables aux siennes, ou dissemblables s'il est hypocrite.* »¹⁹

Si la philosophie se veut une tentative d'approche rationnelle de la réalité, la littérature en propose donc une interprétation esthétique au double sens du terme. On est à la fois dans l'expression des sentiments et dans le souci du beau langage ou de la belle image. Il s'agit de faire éprouver à l'autre une expérience vécue à travers le verbe. Là où la philosophie tente de communiquer de rationalité à rationalité à l'aide des mots, la littérature en use pour instiller d'une manière de sentir à une autre sensibilité. D'où l'usage d'images, de métaphores, de tous les procédés stylistiques visant à éveiller des sentiments, à faire naître des impressions. Bossuet, tout comme Fénelon, dans leurs sermons, ne visent pas à montrer ou à démontrer, mais à inquiéter le pécheur. Ce qu'ils cherchent en priorité, c'est à provoquer le désarroi afin de ramener les brebis égarées dans le chemin de l'Eglise catholique. De même l'image des

¹⁴ Auguste Comte, *Cours de Philosophie Positive*, Première leçon, Paris, Hatier, 1978, p. 84.

¹⁵ Bossuet, *Oraisons funèbres*, Paris, Garnier, 1961.

¹⁶ Lucrèce, *De la Nature*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 67.

¹⁷ Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1975.

¹⁸ Auguste Comte, *Cours de Philosophie Positive*, Première leçon, Paris, Hatier, 1978.

¹⁹ Bertrand Russel, *Science et religion*, Paris, Gallimard, 1970, p. 174-175.

« *deux infinis* » ou l'argument du « *pari* » chez Pascal²⁰. Il s'agit d'abord, dans l'un comme dans l'autre cas, de provoquer le trouble, de créer l'incertitude pour mieux inviter le lecteur à se tourner vers Dieu. Il ne s'agit pas d'inviter à penser – l'infini est proprement impensable – mais de communiquer une émotion déstabilisatrice.

De là à considérer que l'art de la littérature consiste essentiellement à dissimuler la vérité, il n'y a qu'un pas que franchit Leibniz : « *Je me souviens du septième et dernier abus du langage qui est celui des termes figurés ou des allusions. Cependant on aura de la peine à la croire abus parce que ce que l'on appelle esprit ou imagination est mieux reçu que la vérité toute sèche. Cela va bien dans le discours où on ne cherche qu'à plaire ; mais dans le fond, excepté l'ordre et la netteté, tout l'art de la rhétorique, toutes les applications artificielles et figurées des mots ne servent qu'à insinuer de fausses idées, émouvoir les passions et séduire le jugement, de sorte que ce ne sont que de pures supercheries.* »²¹ Loin de dévoiler le réel, l'art d'user des mots pour toucher les cœurs fournit un paravent idéologique à la brutalité de l'existence et finit par la rendre supportable. Les marxistes diront à juste titre que la littérature dissimule le réel mais, ce faisant, ne peut s'empêcher de le dévoiler, précisément dans ce qu'elle avait mission de cacher. Il se pourrait bien que, selon Gramsci, la philosophie traditionnelle ait la même ambiguïté : dissimulation idéologique et révélation véridique à la fois puisque chercher à cacher, c'est montrer du doigt ce que l'on cache.

22

Il reste que, dans le cas de la philosophie, il ne s'agit pas d'exalter la subjectivité, mais d'éveiller l'entendement ou la raison. *La logique ou l'art de penser* d'Arnauld et Nicole²³ s'interroge sur les rapports du langage à la pensée visant au vrai. L'ajout de l'édition de 1664 à propos de la rhétorique (chapitre XX, p. 323 sq.) répond au constat qu'il existe en l'homme des puissances de brouillage qui compromettent l'intention purement rationnelle de la philosophie. Les traités d'éloquence, les manuels portant sur l'art d'écrire ou de composer relèvent d'intentions qui oeuvrent sous les mots pour en faire de purs objets de plaisir ou de déplaisir. La rhétorique sert alors, non à dire le vrai, mais à satisfaire notre amour-propre, à justifier notre cupidité, à favoriser nos intérêts ou nos passions.

Dans le champ de la logique philosophique en revanche, ce n'est pas le style qui prime mais la seule justesse conceptuelle, autrement dit l'adéquation du mot à ce qu'il tente de signifier. On est dans le domaine de la « *clarté et de la distinction* » (*Id.* p. 101) et non dans celui de la séduction. Le lecteur qui s'attache à un ouvrage de philosophie vise le plaisir de comprendre ; celui qui s'absorbe dans un roman ou un poème cherche le plaisir de ressentir. Comme l'écrit Maupassant : « *En somme, le public est composé de groupes nombreux qui nous crient : Consolez-moi, amusez-moi, attristez-moi, attendrissez-moi ; faites-moi rêver, faites-moi rire, faites-moi frémir, faites-moi pleurer, faites-moi penser. Seuls quelques esprits d'élite demandent à l'artiste : " Faites-moi quelque chose de beau, dans la forme qui vous conviendra le mieux, suivant votre tempérament" ».*²⁴ Un romancier ou un poète sont des hommes qui choisissent de proposer une « *illusion du monde, illusion poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre, chacun suivant sa nature* »²⁵. Leur mérite est alors de ne pas cacher au lecteur qu'il va se trouver dans l'illusion d'un univers romanesque parallèle.

Il ne s'agit pas donc de viser au vrai mais de réussir à créer l'illusion. Les « *partisans de l'analyse* » psychologique ou sociale eux-mêmes, que Maupassant oppose aux « *metteurs en scène* », les tenants de « *l'écriture artiste* » soucieux de termes rares et recherchés comme

²⁰ Pascal, *Pensées*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1954, p. 1212 sq.

²¹ Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris, Garnier, 1961, p. 305.

²² Louis Althusser, « Marxisme et lutte des classes » in *Positions*, Paris, Editions sociales, 1976, p. 61.

²³ Arnauld et Nicole, *La logique ou l'art de penser*, Paris, Flammarion, 1970.

²⁴ Maupassant, « Préface - écran » à *Pierre et Jean*, Paris, Albin Michel, 1984, p. 17

²⁵ *Ibid.*, p. 23.

les Goncourt, tout comme ceux qui recherchent la valeur relative des mots les plus ordinaires afin de faire mieux ressentir au lecteur la nuance « *atmosphérique* » décrite, sont des artistes, des stylistes qui visent avant tout, au travers de mots porteurs à la fois de sens et de charge affective, à ébranler la sensibilité du lecteur.

Certains se contentent de rester de modestes amuseurs, d'autres des perfectionnistes du style, tous visent cependant à construire leur récit de telle sorte que ce dernier finisse par s'emparer de son lecteur. Le romancier en ce sens ne se soucie pas de vérité objective mais d'apparence vérace. Il manipule les événements à son gré. « *Il les arrange pour plaire* ». ²⁶ Le romancier romantique qui travestit la réalité le fera librement. Le romancier réaliste qui prétend nous donner une image exacte de la vie, ne fera en fait qu'en proposer un raccourci habile ; son « *réel* » est sélectionné, choisi, trié, parfois dissimulé, parfois grossi au point de devenir caricatural. On est en droit de s'interroger : est-ce bien de la nature que parle le naturaliste ? Est-ce bien du réel que parle le réaliste ? L'habileté dans l'art de conter et d'écrire crée une nouvelle réalité plutôt qu'elle ne rend compte du réel. « *J'en conclus que les réalistes de talent devraient s'appeler des illusionnistes.* » ²⁷

LES MOTS : MÉTAPHORES OU CONCEPTS

C'est cette distanciation que refuse le philosophe. Il ne s'agit pas pour lui de fabriquer des illusions, de construire les apparences de la vie sous forme romanesque, poétique, mais au contraire d'en démonter les mécanismes. Il se veut dénonciateur des illusions, plutôt « briseur d'idoles », suivant le vœu de Nietzsche, que « consolateur des affligés ». Son idéal est alors plus déductif et démonstratif que descriptif. Marx lui-même est philosophe en ce qu'il dénonce philosophiquement les illusions de la philosophie classique qui se contentait de proposer des modèles consolants destinés à camoufler la brutalité de la lutte des classes. Ce faisant, il ramène la philosophie classique à une sorte de rhétorique. Sa propre philosophie se posant, à l'inverse, comme instrument de désillusion permettant de passer des tromperies de l'idéologie à la vérité d'une science sociale nouvelle.

Marx montre alors, précisément en la pratiquant en sociologue critique, qu'en philosophie, les mots ne visent pas à toucher, à faire sentir, à évoquer ou à persuader mais à penser, si possible avec ordre et méthode, le contenu auquel ils prétendent renvoyer, autrement dit ce qui se donne autant aux sens qu'à la réflexion. Marx et Lénine sont en cela d'autant plus philosophes qu'ils se montrent, par leurs propos dénonciateurs de l'idéologie, à la fois critiques et continuateurs de la philosophie critique traditionnelle aspirant à la vérité ²⁸. De là les soucis de rigueur plus que de style, de clarté plus que de grâce ou de beauté qui hante les philosophes et que Leibniz explicite dans ses *Nouveaux essais sur l'entendement humain* lorsqu'il tente de viser une logique universelle, univoque et sans faille. Si la poésie, selon l'image de Roman Jakobson, « *vit de l'ambiguïté* », la philosophie rêve d'abord avec Descartes de « *clarté et de distinction* », autrement dit d'unicité signifiante valable pour tous. La « *clarté* » renvoie à l'évidence de l'idée présente à l'esprit et placée en pleine lumière ; la « *distinction* », à la perception des différences qu'elle entretient avec les idées proches comme avec les idées contraires ou contradictoires. « *J'appelle claire celle qui est présente et manifeste à un esprit attentif ; de même que nous disons voir clairement les objets lorsque étant présents ils agissent assez fort et que nos yeux sont disposés à les regarder ; et distincte, celle qui est tellement précise et différente de toutes les autres, qu'elle ne comprend en soi que ce qui paraît manifestement à celui qui la considère comme il faut* » ²⁹.

²⁶ *Ibid*, p. 19.

²⁷ *Ibid*, p. 22.

²⁸ *Littérature et idéologies*, Colloque de Cluny II, Paris, La Nouvelle Critique, 1970.

²⁹ Descartes, *Les principes de la philosophie*, in *Œuvres et Lettres*, Paris, Gallimard, 1953, p. 591.

Ce que cherche le philosophe, c'est la valeur opérationnelle de l'idée à laquelle le terme renvoie. Pour lui, les mots servent prioritairement à catégoriser le monde, à ordonner le chaos émotionnel de la vie autant que la confusion intellectuelle des impressions sensibles ou des représentations mentales diverses et contradictoires qui nous assaillent de toute part et embrouillent notre vision du monde. Les dénoncer comme incertaines car relatives, c'est se placer dans la position que précisément on dénonce, celle de celui qui aspire à un savoir résistant au doute.

On objectera que cette mise en ordre vaut autant dans le cas de la poésie que dans celui du roman. Certes un poème ordonne une émotion selon les règles du rythme et des sonorités. Cela est aussi vrai d'un roman qui propose nécessairement une conception organisée de la société au travers du temps du récit et des règles du langage, grammaire comprise. Entre l'expression poétique et la pensée discursive, il existe des ponts. Entre l'exigence philosophique de clarté et les déplacements métaphoriques du poème, il peut exister de secrètes connivences. Joëlle-Andrée Deniot souligne combien, sur ce point, l'obsession logique du *Tractatus* de Wittgenstein était compatible avec son désir poétique³⁰. C'est ce que montre son questionnement singulier : « *Les roses sont-elles rouges dans le noir ?* »³¹. Il reste que, en dernier ressort comme le rappelle Heidegger, « *le penseur dit l'être, le poète dit le sacré* »³², autrement dit ce qui appartient à un ordre supérieur, séparé, éprouvé comme inviolable.

En cela, l'exigence du premier reste la clarté, la précision du concept, l'absence d'équivoque ; celle du second se nourrit de l'ambiguïté des significations et de la polysémie des images. Ils n'habitent pas de la même façon ce qu'Heidegger appelle métaphoriquement la « *maison du langage* ». Il arrive, ici encore, que la tentation poétique vienne contaminer l'exigence philosophique. Lorsque la parole vise la pensée au travers d'images, de métaphores, le souci n'est pas de dire le vrai mais de traduire approximativement « *l'impensé* », au risque, comme l'avait bien vu Leibniz, de tromper (ou de se tromper) sur la réalité et d'en proposer une version faussée. En philosophie, le mot n'est qu'un outil pour cerner la réalité avec le plus de précision possible dans sa vérité la plus objective concevable. Il ne renvoie pas à des couches de sens stratifiées à l'infini mais à une représentation la plus évidente possible. Il ne vit pas de l'ambiguïté mais au contraire s'en méfie. La surdétermination à juste titre chère au poète ou au romancier n'est plus une qualité mais un défaut.

En cela, le vœu des philosophes est celui qu'exprime Husserl dans ses *Méditations cartésiennes* : une lucidité plus proche de la rigueur scientifique que de l'abondance littéraire. « *Quel est le sens fondamental de toute philosophie véritable ? N'est-ce pas de tendre à libérer la philosophie de tout préjugé possible, pour faire d'elle une science autonome, réalisée en vertu d'évidences dernières tirées du sujet lui-même, et trouvant dans ces évidences une justification absolue ? Cette exigence, que d'aucuns croiront exagérée, n'appartient-elle pas à l'essence de toute philosophie véritable ?* »³³ La réponse est comprise dans la formulation même de la question. Le discours philosophique tente de présenter ce qui se donne à la conscience rationnelle dans son intégralité, sans faille et sans ombre, à l'aide d'un discours évident et rigoureux. Son modèle est finalement plus mathématique que musical ou pictural.

Sa visée est incluse dans ce souci quasi obsessionnel de vérité. S'il utilise les mots pour obtenir un effet sentimental sur un lecteur potentiel, il pervertit sa raison d'être ; il

³⁰ Joëlle - Andrée Deniot, « Pensée discursive, pensée poétique : scènes d'alliance », in *Fictions et Savoirs* (sous la dir. de Gilles Ferréol), Louvain-la-Neuve, EME, 2020, pp. 103-118.

³¹ Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, § 514.

³² Martin Heidegger, *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1986, p. 86.

³³ Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, Paris, Vrin, 1966, p. 5.

travaille un concept rationnellement afin d'obtenir toujours plus de clarté en vue d'une conception intellectuelle globalisante, voire totalisante de l'ensemble de ce qui est. Il lui faut passer de l'usage subjectif du langage à un usage objectif, autrement dit à l'universel. Comment s'opère ce travail ? Georges Canguilhem en propose une approche éclairante lorsqu'il précise ce que signifie user du langage en philosophe plutôt qu'en littéraireur : « *Travailler un concept, c'est en faire varier l'extension et la compréhension, le généraliser par l'incorporation de traits d'exception, l'exporter hors de sa région d'origine, le prendre comme modèle ou inversement lui chercher un modèle, bref lui conférer progressivement, par des transformations réglées, la fonction d'une forme.* »³⁴

Il devient clair que la langue philosophique cherche à pallier les approximations du langage courant. Pour y parvenir, elle vise à la fois l'univocité et l'abstraction toujours plus parfaites. L'absence d'ambiguïté est son idéal, même lorsqu'elle prétend prendre ses quartiers dans l'expression poétique comme le font Valéry, Mallarmé ou Hölderlin³⁵. La langue littéraire en revanche se nourrit de cette polysémie. Loin de voir dans les ambiguïtés du langage une source de défiance possible, elle y puise sa richesse expressive. L'incertitude de la langue courante fait sa principale vertu. Elle est dans une sorte d'entre-deux. Si une langue univoque, voire parfaitement formalisée, est l'idéal conceptuel (sans doute inaccessible car débordé par un réel indéfini par essence) de la philosophie analytique, à l'opposé, les glissements de mots, les déplacements de sens, apparaissent au poète ou au romancier comme des instruments utiles pour approcher ce qui n'est pas toujours directement saisissable dans la langue courante ou dans une langue formalisée.

Au philosophe qui vise le général et l'abstrait, l'universel logicomathématique reste secrètement l'ultime idéal. Il se méfie du particulier, du singulier, de la diversité chatoyante d'un l'univers concret trop sensible pour se plier à la rigueur absolue. S'il se veut phénoménologue et part parfois de cette première exigence méthodologique de dénuement, c'est seulement pour mieux viser l'essence univoque de son objet d'étude. À ce titre la démarche de Sartre dans *L'imaginaire*, passant du « *certain* » au « *probable* » pour finir par cerner ce qui caractérise « *la vie imaginaire* », est exemplaire d'une démarche tendue vers une abstraction³⁶. Partir de la sensibilité ou des faits ne signifie pas s'y cantonner. Les empiristes les plus déterminés sont les premiers à prétendre dépasser par l'analyse les données sensibles premières. Reste à savoir si l'essence univoque et certaine qui devrait surgir au bout de la quête n'est pas destinée à se voir à jamais repoussée, le dévoilement du vrai nous renvoyant à un autre voile.

Le poète, tout comme le romancier qui construit un récit, suit le chemin exactement inverse. Partant de l'abstraction, il en offre une conception sensible palpable, concrète, singulière où la part d'expérience subjective devient essentielle. Lorsque Arthur Rimbaud, par exemple, tente de proposer une image sensible des voyelles de la langue³⁷, il ne passe ni par la linguistique, ni par l'histoire ou la grammaire, encore moins par la phonétique ou la phonologie. Il se contente d'évoquer les images les plus sensibles qui lui viennent à l'esprit. Ce faisant, il passe sans transition de l'abstrait au concret, du pur signe graphique sans signification précise à la réalité palpable ou visible qui lui correspond. La lettre A évoque un « *noir corset* », « *un golfe sombre* ». La lettre E renvoie aux « *lances de glaciers* » ou aux « *frissons d'ombrelles* ». Le I aux « *rires des lèvres belles* » ou au « *sang craché* ». Le U aux « *vibrations divines de mers livides* » ou aux « *rides* ». Le O enfin au « *suprême Clairon des mondes et des anges* » et « *au rayon violet de Ses yeux* ». Quand bien même la dernière

³⁴ Georges Canguilhem, « Qu'est-ce que la psychologie ? » in *Cahiers pour l'Analyse*, janvier 1966, p. 73.

³⁵ Bernard Jolibert, « La double tentation du philosophe » in *Tangram, mélanges offerts à Claude Wanquet*, Publication de l'IUFM de La Réunion, 1996, p. 183-192.

³⁶ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940.

³⁷ Arthur Rimbaud, « Voyelles », in *Œuvre complète*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 96.

voyelle évoquerait conjointement la rondeur parfaite de l'œil et la trompette du Jugement Dernier, il faut se garder d'une interprétation en forme de stricte traduction. On ne passe pas sans ambiguïté de l'abstrait en concret. On est dans l'évocation. Une voyelle provoque des rappels divers que l'on pourrait multiplier encore et encore.

Dans une note de l'édition Gallimard, Antoine Edam évoque les multiples tentatives d'interprétation des « *correspondances* »³⁸ si chères à Baudelaire. Faut-il voir dans ces évocations rimbaldiennes une sorte d'abécédaire sensible, une référence à la théorie cinesthésique (à chaque son correspondrait une couleur) ? L'occultisme inviterait-il à une interprétation à la fois transcendante et mystérieuse ? Y aurait-il une gamme des « couleurs » comparable à la gamme des sons ? Baudelaire n'avait-il pas écrit, dès le Salon de 1846, qu'il existait une analogie « *entre les couleurs, les sons et les parfums* » ? S'agit-il d'un blason du corps féminin ? Ne serait-ce pas plutôt la forme des lettres, rédigées en majuscule, qui invite l'imagination à leur trouver des correspondances objectives ?

Le cheminement du poète semble donc, à l'inverse de celui du philosophe qui vise l'univocité, chercher tout au contraire l'équivocité et la multiplicité foisonnante des significations. Là aussi, le travail d'interprétation est une tâche infinie. Qu'on ne se méprenne pas. Il ne s'agit pas ici de dénigrer la littérature au nom de l'exigence conceptuelle de la philosophie ou, inversement, de condamner la sécheresse philosophique au nom de la surabondance métaphorique, nouvelle guerre du cœur contre la raison, mais de bien savoir dans quel domaine on tente de se situer et ce que l'on vise exactement : éveiller l'inventivité de l'imagination en donnant à vivre ou cerner l'idée dans sa netteté, autrement dit analyser les concepts de façon purement rationnelle ?

CONCLUSION

Se lancer dans un trop-plein de renvois symboliques revient à noyer la philosophie dans l'insignifiance. Tout le monde n'est pas Paul Valéry pour donner à penser dans une langue où foisonnent la métaphore et la métonymie³⁹ ; ce qu'il parvient à faire dans *Les pas*, poème qui retrace la lente naissance de l'idée dans l'esprit du rêveur à travers des images d'une sensualité explicite. Inversement, imposer à la création littéraire un amaigrissement formel du sens par souci de rigueur conceptuelle conduit à glacer la chaleur fictionnelle nécessaire au roman ou richesse allégorique indispensable à la poésie comme à la littérature. N'est pas Mallarmé qui veut pour donner une trouble sensualité à la froideur glaciale d'Hérodiade « *au clair regard de diamant* »⁴⁰. Lorsque Alain Robbe-Grillet prétend éliminer de la littérature tout usage de l'« *obsédante métaphore* » et interdit toute référence au « *sens* », on peut se demander s'il ce n'est pas le romanesque et le fictionnel qu'il prétend éliminer de la littérature⁴¹.

La philosophie vit de l'exigence de rigueur conceptuelle, la littérature de la profusion ambiguë des images, au risque de sécheresse pour la première ou de malentendus pour la seconde. Quand bien même il y aurait une porosité entre les deux domaines ainsi qu'en témoigne la naissance même de la philosophie – Parménide, Empédocle exposent leur conception du monde selon la forme poétique –, il faut prendre garde que l'usage de la langue, le traitement des mots et surtout la visée ne sont pas les mêmes dans l'un ou l'autre cas. Le « *philosophe-artiste* »⁴², cher à Jean-Noël Vuarnet risque à tout moment de tomber dans l'approximation ou la confusion ; quant au « *poète-philosophe* », il risque d'oublier que

³⁸ Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972, p. 898 sq.

³⁹ Jean-Marc Houpert, *Alphabets Valériens, Les modulations de l'Être*, Paris, L'Harmattan, 2019.

⁴⁰ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 44 sq.

⁴¹ *Colloque de Cerisy : Robbe-Grillet, Analyse, Théorie*, Paris, UGE, « 10/18 », 1976.

⁴² Jean-Noël Vuarnet, *Le Philosophe artiste*, Paris, Lignes - Léo Scheer, 2004.

l'usage métaphorique du langage est, de par sa richesse sensible et son ambiguïté⁴³, l'obstacle légitime à la recherche du sens.

Dire justement, avec Paul Valéry, que « *toute pensée commence par un poème* »⁴⁴ ne signifie pas qu'elle doive finir par là. Au philosophe à tenter d'appréhender l'essence « *de ce qui est* » au moyen d'un langage conceptuel nécessairement général et abstrait. Au romancier en revanche, et surtout au poète, d'en faire apparaître la réalité sensible, diverse et chatoyante à l'aide d'images singulières et palpables. En cela, littérature et philosophie sont comme les deux acteurs d'un mouvement inverse qui, partant du langage, se tournent chacune vers une de ses limites opposées. D'un côté, l'outil de la transparence absolue par où l'Être voudrait se dire dans sa pure identité à soi, « *transparente et évidente* » sur le modèle logique ou mathématique. De l'autre, sa richesse infinie, dans sa diversité concrète, sa multiplicité et sa complexité sensible. À les distinguer on se donne des chances de comprendre un peu moins mal ce que l'on pense. À les confondre, on risque de les desservir, l'une comme l'autre.

Résumé (Abstract)

Le fait que l'exigence de distinction scolaire se trouve remise en question dans le nouvel ensemble institutionnel intitulé « *Humanités, littérature et philosophie* » n'autorise peut-être pas à confondre la Littérature et la Philosophie. Sous couvert du terme rassurant d'« Humanités », faut-il faire du « *Grand oral* » une épreuve du baccalauréat noyant l'exigence propre à chaque discipline dans un fourre-tout purement rhétorique ? Peut-être serait-il prudent de garder à l'esprit que la littérature et la philosophie, en dépit de rapprochements circonstanciels ou de complicités historiques, ne visent pas le même objectif, n'usent pas des mêmes types d'approche du réel et ne suivent pas les mêmes démarches. Quant à leur rapport respectif au langage, il diverge profondément. L'un se nourrit de l'ambiguïté, y puise ses images les plus fortes et sa richesse expressive ; l'autre ne vit que d'un espoir de rigueur conceptuelle univoque. À entretenir la confusion des genres, on ne saurait que provoquer des malentendus et des déceptions.

⁴³ Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 11.

⁴⁴ Paul Valéry, *Poésie et pensée abstraite*, Oxford, Clarendon Press, 1939, p. 7.