

JEAN BESSIÈRE

La littérature et le reste: De la notion de paradigme et de l'usage de paradigmes poétiques et critiques, aujourd'hui¹

Le paradigme et ses paradoxes

Le paradigme est littéralement un mot type qui est donné comme un exemple pour une déclinaison, pour une conjugaison, etc. — il fait donc modèle. Le paradigme, ainsi compris littéralement, a pour paradoxe d'être à la fois singulier et exemplaire, de n'être exemplaire que parce qu'il est considéré singulièrement, de n'être considéré singulièrement que parce qu'il est entièrement rapportable au tout qui rend compte du modèle qu'il constitue. Ce paradoxe du paradigme et de l'œuvre paradigme peut se reformuler: aussi singulière que se veuille ou qu'apparaisse l'œuvre, celle-ci n'est pas dissociable d'une perspective holiste, que cette œuvre soit considérée selon sa caractérisation, selon sa création, selon sa réception. Ainsi reformuler ce paradoxe n'est que formuler un truisme: il n'est pas de démarche cognitive qui ne relève pas d'une sorte d'holisme. Noter ce truisme n'est, de fait, que poursuivre avec le paradoxe: que l'œuvre fasse modèle laisse entière la question de la manière dont elle est produite comme modèle, ainsi que reste entière la question de la manière dont plusieurs œuvres singulières et

Les contributions ici réunies, ont été présentées lors d'un colloque organisé, à Paris, en juin 2004, par le Centre d'études et de recherches comparatistes de l'Université Sorbonne Nouvelle et par le Comité de Coordination (Coordinating Committee) de l'Association internationale de Littérature comparée. Le titre donné à cet ensemble de contributions est inspiré par l'article de Manfred Engel, "Cultural AND Literary Studies."

Canadian Review of Comparative Literature/ Revue Canadienne de Littérature Comparée

CRCL/CRCL December / décembre 2004

0319-051X/04/31.4/367/\$10.00/©Canadian Comparative Literature Association

hétérogènes font modèle commun, autrement dit, modèle littéraire. Les variations et l'éventail des paradigmes critiques — des modèles qui commandent la caractérisation et l'analyse des œuvres suivant la dualité de l'exemplaire et du singulier — traduisent la diversité des réponses à ces questions.

Ces diverses réponses ont cependant une spécificité: les divers paradigmes critiques contemporains qui corrigent ou renouvellent les paradigmes qui ont été dominants depuis quelques dizaines d'années, identifient l'œuvre comme ce qui fait voir, en termes cognitifs, le passage de la singularité — celle de l'œuvre — à la totalité qu'impliquent cette singularité. Ces divers paradigmes doivent être moins dits en concurrence que définis suivant leur fonction: non pas caractériser l'œuvre en elle-même et selon ses circonstances, mais indiquer que l'œuvre fait modèle — ce modèle que suppose le paradigme critique — dans les seules mesures où caractériser une œuvre a pour condition de lui attribuer, par inférence, un réseau de traits qui la passe, et de la reconnaître comme l'illustration du passage de la singularité à ce réseau de traits, qui impliquent une totalité. L'œuvre n'illustre pas nécessairement ce passage de manière explicite ou complète. Les caractérisations et les défauts de caractérisation de la littérature, la concurrence des paradigmes traduisent ce fait: il ne peut être attribuée à la littérature, à l'œuvre, qu'une union disjonctive de traits. Aujourd'hui, la diversité des paradigmes critiques qui corrigent ou renouvellent les paradigmes critiques dominant depuis quelques dizaines d'années, peut se lire de manière unitaire: quelles que soient leurs oppositions, leurs contradictions mutuelles, ces paradigmes critiques, qui sont des renouvellements ou des corrections, sont même traitement de l'union disjonctive.

On s'attache ici à dire cette diversité et cette unité à travers quelques exemples — études littéraires et recaractérisation des paradigmes culturels, réforme du paradigme de l'infini, redéfinition du paradigme de l'altérité, nouvelle caractérisation du paradigme philologique, reprise et renouvellement des paradigmes de la totalité et de l'hypertextualité, nouvelles perspectives d'histoire littéraire médiévale². Ces exemples se comprennent exactement dans la seule mesure où l'on reconnaît qu'ils impliquent les paradigmes dominants de la critique depuis quelques dizaines d'années, qu'ils montrent, explicitement ou implicitement, l'impasse de ces paradigmes dominants — l'impasse réside dans le fait que ces paradigmes ne pensent pas leurs propres paradoxes —, et

qu'ils jouent explicitement du paradoxe de l'œuvre paradigmatique et du paradigme critique.

Les paradigmes critiques dominants et leurs insuffisances

Les paradigmes critiques dominant depuis un siècle se sont donnés pour internes ou pour externes à l'objet littéraire même. Chaque fois, ils supposent leurs propres paradoxes, qui ne sont pas cependant reconnus explicitement. *Réponses internes.* Elles sont traditionnellement fournies par les poétiques littéraires, que celles-ci soient proposées par les écrivains ou déduites des œuvres par les critiques: elles font de l'œuvre le modèle de la littérature à la fois réalisée et à venir et rapportent usuellement le paradoxe du paradigme au fait de l'œuvre, au fait de sa production, qui sont tenus pour singuliers. Le tout auquel est rapportée la singularité de l'œuvre est la littérature même, qui peut être elle-même divisée en plusieurs totalités — genres, etc. La limite des poétiques se lit dans le fait qu'on ne puisse pas toujours aller par inférence de l'œuvre singulière au tout de la littérature ou à une de ses divisions. Le paradoxe du paradigme se reformule: quel que soit le caractère de modèle que se reconnaissent les œuvres ou qu'on leur reconnaisse, l'œuvre ne constitue qu'une union disjonctive de traits — ceux-là qu'identifié le modèle. Bien qu'elles impliquent ce paradoxe, les poétiques s'attachent essentiellement à ce qu'elle reconnaissent comme une norme de la littérature. Il suffit de dire la fonction poétique, telle est définie par Roman Jakobson: elle entend caractériser une règle de la littérature — l'accent mis sur le message lui-même. Cette accentuation n'est cependant pas propre à la littérature, d'une part, et, d'autre part, elle implique qu'elle ne soit identifiable que dans la mesure où l'œuvre laisse voir ce qui n'est pas cette accentuation — l'œuvre vérifie le paradigme et tombe hors du paradigme. La tradition critique contemporaine a entendu passer la limite des poétiques. Cette définition reste cependant entièrement commandée par le paradoxe du paradigme. Cette tradition traite l'œuvre littéraire comme une réalisation exemplaire du langage, autrement dit comme un modèle de la réalisation Enguistique, en même temps qu'elle fait de cette réalisation la caractérisation de la singularité de l'œuvre et de la littérature. L'œuvre ou la littérature n'apparaissent ainsi paradigmes que dans la mesure où elles semblent tomber hors du paradigme — si elles ne tombaient pas hors du paradigme, elles ne seraient plus identifiables strictement, elles seraient seulement du langage, seulement cela qui relève du fait de parler. Cela fait le paradoxe de toute caractérisation de l'œuvre suivant le langage, et explique

2 Pour l'identification précise de ces exemples, voir la table des matières

que, faute de traiter de ce paradoxe, l'on vienne, ainsi que l'illustre la déconstruction, à l'indicible de la singularité de l'œuvre, à la notation que celle-ci ne fait pas modèle, qu'elle est sans modèle. Cette notation n'entraîne pas cependant que l'œuvre cesse d'être traitée comme paradigmatique: elle est ce calcul sans calcul qui peut illustrer bien des calculs³. Il subsiste l'union disjonctive.

Réponses externes. Il est bien des discours qui font entendre que l'œuvre et la littérature font modèle et qui ne relèvent pas d'une caractérisation interne de l'œuvre. Il convient de dire des modèles externes. Ainsi de toutes sortes de discours qui identifient l'œuvre et la littérature aux modèles de tels dispositifs cognitifs, idéologiques, culturels. Pour se tenir à la seule critique contemporaine, il suffit de noter que cette critique tend à souligner cette idée: l'œuvre ne répond pas nécessairement à un modèle de l'œuvre, quelles que soient les caractérisations de ce modèle, et elle peut se définir par des données et des modèles qui lui sont externes. Cela s'illustre par l'intertextualité: l'œuvre est prise dans d'innombrables textes et en est l'exemple. Cela s'illustre encore par l'herméneutique, quelle que soit sa variante: l'œuvre est l'exemple du sens à transmettre. Que cette transmission soit tantôt dite indissociable de la tradition, tantôt dite indissociable de la réponse du lecteur ne change pas ce constat. Les réponses externes tentent d'expliquer, en traitant l'œuvre comme l'exemple de tel dispositif, cognitif, idéologique, culturel, comment des données et des normes collectives apparaissent congruentes aux œuvres singulières sans que l'on sache exactement comment ces œuvres peuvent produire ces données et ces normes.

Trois remarques s'imposent. *Première remarque.* Les paradigmes qui ont été dominants dans la critique contemporaine, ont, par le fait même qu'ils ont reconnu l'œuvre paradigme ou des paradigmes interprétatifs, ont caractérisé la situation de la littérature selon une binarité — la littérature et le reste —, que l'on dit en une reprise et en un détournement de la formule de Manfred

3 Il suffit de rappeler le paradoxe que Jacques Derrida a développé, dans *Psyché* (1987), à propos de La Fontaine: la fable est une œuvre sans calcul, sans modèle, alors que rien ne relève plus de l'œuvre modèle et de l'exemplum que la fable. Le point remarquable de ce paradoxe est le suivant: quel que soit son défaut de calcul, la fable de La Fontaine reste une fable. Ainsi mené à son terme — ce que n'a pas fait Jacques Derrida —, le paradoxe se lit: la fable est composée selon un modèle et fait modèle, bien qu'on ne puisse dire, si on accepte la thèse de Jacques Derrida que le modèle ait été choisi. Cela oblige à simplement conclure: quelle qu'elle soit, l'œuvre fait modèle, sans qu'elle porte la preuve du modèle.

Engel⁴. *Deuxième remarque.* Loin de considérer cette binarité pour elle-même et de marquer que le paradoxe du paradigme en était indissociable, ils se sont, pour l'essentiel, partagés entre une réponse simple à cette caractérisation et l'ignorance de cette caractérisation. À titre d'illustration, il suffit de noter que, dans le premier cas, on a privilégié la *mimesis*, quelle que soit la signification spécifique que l'on prête au terme, et que, dans le second cas, on a récusé la *mimesis* et dit toutes les thèses relatives au signifiant. *Troisième remarque.* L'union disjonctive subsiste.

Reprises et renouvellements des paradigmes

Ces remarques sur le paradoxe du paradigme et sur l'impasse des orientations dominantes de la critique contemporaine enseignent: l'œuvre littéraire est indissolublement la question de son propre modèle — le modèle qu'elle constitue, qu'elle constituerait — et celle des modèles externes auxquels elle est identifiable. Il faut dire la question: quelle que soit son identification propre qu'elle puisse proposer, quel que soit le modèle externe auquel elle est rapportable, l'œuvre est, par le paradoxe du paradigme, la question de ses propres identifications et, en conséquence, celle des paradigmes auxquels elle est identifiable. Il n'est donc jamais suffisant de dire l'œuvre pour elle-même, les paradigmes externes de l'œuvre pour eux-mêmes, ni de croiser ces deux discours. Aucun de ces discours, ni ce croisement ne peuvent rendre compte simultanément de l'œuvre et de la binarité — la littérature et le reste — suivant laquelle sa situation est caractérisée. On vient au mieux à l'alliance d'un modèle de détermination interne et d'un modèle de détermination externe de l'œuvre. Or, faut-il rappeler, l'holisme qui est impliqué par l'identification de l'œuvre comme exemple entraîne: on ne peut reconnaître des traits à l'œuvre sans simultanément lui attribuer tout un réseau de traits impliqués et sans marquer ce que l'on a appelé l'union disjonctive — ces traits impliqués sont réalisés à des degrés divers et parfois ne sont pas exactement vérifiables et cela fait la question du paradigme.

On propose, en tenant compte de ces notations, de caractériser ici les arguments que présentent les contributions de cette livraison et de dégager, à partir du paradoxe du paradigme, les points nodaux de la question des paradigmes, d'abord, en lisant, dans un premier ensemble de ces contributions,

4 Voir son article ici même.

le jeu de la littérature et du reste, puis en caractérisant, à partir d'un second ensemble, la fonction de la littérature.

Manfred Engel: si l'on dit le rapport de la littérature et de la culture, des études littéraires et des études culturelles, on dit à la fois la situation séparée de la littérature et la fonction de la littérature — participer à l'élaboration d'une culture. Il faut comprendre que l'œuvre se caractérise et s'étudie comme ce qui participe à la production du sens dans certains ensembles culturels et qu'elle constitue, comme les autres objets culturels, une action symbolique qui répond aux questions que se pose la culture. Cela fait précisément l'union disjonctive. *Christine Baron*: on peut donner une histoire de la notion d'infini; à l'époque romantique, cette notion devient une notion dont usent les poétiques et les esthétiques — elle fait paradigme. Cette notion a pour principale caractéristique de permettre de définir l'œuvre en elle-même, selon elle-même — l'œuvre devient la figure de l'inclusion parfaite —, de lui identifier, en conséquence, toute réalité et le langage et, par là, de faire de toute réalité et du langage son modèle. Cette notion d'infini est, dans ces conditions, une notion vide. Elle est, dans l'histoire de la littérature contemporaine, corrigée ou complétée par celle de limite — l'infini de la littérature ne se comprend que par la limite qu'elle fait avec ce qui n'est pas elle. *Manfred Schmeling*: il convient de reprendre et de corriger l'hypothèse de l'œuvre ouverte, celle d'Umberto Eco, qui faisait référence à un paradigme informationnel — l'œuvre est définie selon elle-même et permet son identification par son caractère informationnel, lui-même identifiable selon le fait que l'œuvre ne puisse être, en elle-même, redondante. Cette reprise et cette correction se font selon l'indication que l'œuvre ne peut être totalisation d'elle-même — l'œuvre ouverte, telle que la définit Umberto Eco, est, en elle-même, un paradoxe: ouverte par son défaut de redondance, elle est, par ce même défaut, sa propre totalité. À l'inverse de cette dernière notation, il convient de dire: l'œuvre est sa propre singularité et l'implication de traits qui la passent dans la mesure où elle est relationnelle — il faut comprendre: dans la mesure où elle est la figuration de l'inclusion de l'altérité. *Sophie Rabau*: la critique philologique classique peut s'écrire et se lire comme un roman. Cette critique, qui entend être une critique vérifiée et vérifiable, est autant une critique qui lit dans l'œuvre le possible — au sens où l'on parle de mondes possibles — des modèles qu'elle reconnaît à l'œuvre. Dire ainsi la philologie classique, ce n'est que dire: elle suppose que nous ne puissions pas lire une œuvre sans lui attribuer un réseau de traits qui excèdent cette œuvre — ce que nous faisons lorsque nous affirmons que nous pouvons lire le monde grec archaïque dans Homère —, que cet excès est légitime et

vérifiable, et que cependant bien des inférences ainsi proposées sont la réalisation de la seule critique. Celle-ci n'est pas cependant invalidée: elle se sait ou doit être dite ironique, exercice d'union disjonctive selon nos termes, et reconnaissance que l'œuvre n'est à faire modèle ou être rapportable à un modèle que selon un appel d'inférences et selon le fait qu'elle appelle aussi le constat qu'elle ne réalise pas la totalité des attributs qui lui sont prêtés.

Ces arguments se lisent de manière continue et permettent de définir une unité de ces divers paradigmes. Lorsqu'on dit que l'œuvre se caractérise selon la binarité de la littérature et du reste et que cette œuvre est de la même fonction que n'importe quel objet culturel, on indique la singularité de l'œuvre, et on marque que celle-ci est dans une intersection qu'il faut dire disjonctive avec les autres objets culturels. On peut alors préciser, en un ajout aux thèses de Manfred Engel, que l'œuvre est à la fois ce qui répond aux questions que pose une culture et ce qui questionne les réponses de cette culture. Le paradigme de l'omnipotence de la littérature, ici identifié au paradigme de l'infini, hérité du romantisme mais aussi décliné dans bien des paradigmes critiques du XX^e siècle, particulièrement dans l'identification linguistique de la littérature, se corrige nécessairement suivant le jeu de la limite: l'œuvre peut appeler tout type d'inférence, elle implique cependant l'impossibilité de pratiquer certaines inférences. Par cette dualité même, l'œuvre est la figuration de l'altérité. Le pas critique au-delà de la notation de cette figuration est une autre notation, plus forte, celle de l'implication de l'altérité. Les remarques relatives à la philologie classique peuvent alors se généraliser. D'une part, que nous ne puissions pas caractériser une œuvre sans lui attribuer tout un réseau de traits qui la passent, ne fait pas de cette caractérisation une simple interprétation inévitablement générale de l'œuvre. D'autre part, cela conduit à reconnaître des traits que l'œuvre ne possède pas certainement. Au total, on dispose l'œuvre et son défaut d'intersection possible avec les traits inférés. L'unité des paradigmes, ici identifiés, se caractérise par la limite que porte l'holisme qu'impliquent ces paradigmes. Ces paradigmes constituent une large correction aux paradigmes critiques dominants, ceux qui ont été définis comme des réponses internes et externes à la caractérisation de l'œuvre et qui ne permettent pas de penser leurs propres paradoxes. Il y a correction parce que ces paradigmes ne font plus de l'indication de la littérature et du reste ce qui autorise à voir dans la littérature tantôt ce qui peut être l'inclusion discursive de tout le reste — cela qu'illustre parfaitement la caractérisation linguistique de la littérature —, tantôt ce dont tout le reste peut répondre et lui être modèle.

Une telle unité de ces paradigmes critiques que l'on tient pour des renouvellements mène à une définition spécifique de la fonction des œuvres littéraires, qui est lisible dans la littérature contemporaine, et qui commande également une redéfinition des procédures de lecture et de la pratique de l'histoire littéraire.

Randolph D. Pope: Les œuvres contemporaines, particulièrement celle des écrivains de ce que l'on a appelé la "Kronen Génération," apparaissent comme des œuvres qui exposent explicitement une manière d'holisme — celui-ci peut se définir suivant des manières d'interculturalisme et d'intertextualité extrêmes. L'œuvre montre tout un réseau de traits qui la passent et qui appellent la lecture d'autres traits. Cela fait paradoxalement la singularité de l'œuvre, qui est spécifiquement un opérateur d'intersections. *Marcel Cornis-Pope*: Il convient de sortir des débats sur la critique centrée sur le texte et sur la critique transactionnelle — cette critique qui reconfigure le texte et le monde du texte. Cela pour deux raisons. *Première raison*: l'hypertextualité qu'impliquait et que permet de mettre en œuvre l'outil textuel informatique fournit "l'espace interstitiel qui laisse advenir le rapport aux autres et à l'altérité." Autrement dit, cet espace permet la réalisation des intersections cognitives auxquelles un texte peut être soumis. *Deuxième raison*: la littérature est, en elle-même, un fait hypertextuel, parfaitement adaptée à un tel type de lecture. *César Domingue*: Une réflexion, qui doit être lue pour elle-même, sur les études comparées des littératures médiévales, sur les redéfinitions de la littérature comparée que ces études impliquent, porte une leçon générale. On a été accoutumé, pour des raisons historiques et idéologiques manifestes, à lire les littératures européennes suivant des localisations et des caractères nationaux, c'est-à-dire suivant une restriction des jeux d'intersection que ces littératures peuvent exposer ou auxquels elles peuvent être rapportées. Or, au Moyen Age, il n'y avait pas d'Etats-nations. Or, au Moyen Age, ce que l'on a appelé la réécriture est systématique. Les littératures médiévales sont à la fois localisées et, dirait-on aujourd'hui, hypertextuelles. Cela commande une autre histoire littéraire comparée, non seulement s'agissant du Moyen Age, mais s'agissant aussi des siècles qui ont suivi. Cette histoire littéraire retiendrait pour paradigme le paradoxe de la singularité des œuvres et de l'holisme de la littérature et lirait ce paradigme de manière temporelle.

Ces arguments se lisent de manière continue, en une reprise de la notation de l'union disjonctive. L'œuvre est, en elle-même, un réseau de traits qui la passent et qui ne défont cependant ni sa singularité ni sa localisation. Exposer une telle union disjonctive est la fonction de la littérature. Cela

autorise une lecture hypertextuelle et une histoire littéraire qui serait selon cette union disjonctive. La caractérisation interne de l'œuvre et sa caractérisation externe — lecture hypertextuelle, lecture historique — sont des caractérisations selon l'unité du paradigme critique, telle qu'elle a été définie précédemment.

Paradigmes critiques et réflexivité

Ces paradigmes critiques passent le paradoxe du paradigme parce qu'ils font entendre une même chose à propos de l'œuvre: celle-ci implique inévitablement un réseau de traits. Une telle caractérisation de l'œuvre est, au total, une caractérisation selon une interprétation — le dessin du réseau suppose des inférences. Il reste cependant à préciser ce qui justifie que l'œuvre soit congruente avec un tel constat, qu'elle ne soit pas dissociable du paradoxe du paradigme et de l'union disjonctive, de la dualité de la singularité et de l'holisme⁵.

Cet indissociable se dit suivant les deux catégories de caractérisation de l'œuvre, qui ont été notées, et confirme la nécessité de corriger les paradigmes critiques dominant depuis quelques dizaines d'années. *Ainsi des modèles de caractérisation interne de l'œuvre*. De l'œuvre à la poétique de l'œuvre, il y a même langage — le jeu paradigmatique que met à jour la poétique est inévitablement un jeu réflexif. Cela explique que, dans sa singularité, l'œuvre puisse faire modèle. C'est ce même jeu réflexif qui autorise l'identification de la littérature au langage et qui fait de l'œuvre un exemple du langage. C'est encore ce jeu réflexif qui entraîne que l'on puisse lire l'identification linguistique comme une désignation de l'union disjonctive. *Ainsi des réponses externes à la question sur la manière dont l'œuvre fait modèle*. Les identifications de l'œuvre à l'intertextualité et à la possibilité de la transmission du sens supposent la continuité linguistique, le fait que le langage réussisse toujours à communiquer et à faire sens, que l'œuvre soit l'illustration de cela même. Autrement dit, l'œuvre est modèle dans la mesure où elle exemplifie un jeu réflexif qui est constant et qui peut être constaté et repris. En une nouvelle reformulation, il conviendrait de dire: une œuvre littéraire, quelle que soit sa singularité, fait exemple et peut être dite, sans erreur, relever d'un modèle parce qu'elle est, par le jeu réflexif impliqué,

⁵ Pour un traitement de cette question dans une perspective rhétorique et cognitive, nous nous permettons de renvoyer à Jean Bessière, *Principes de la théorie littéraire*.

l'exposition de son lien avec son modèle — un lien qui est selon une union disjonctive.

D'une part, ces constats sont congruents avec la caractérisation usuelle de la situation de la littérature — la littérature et le reste: par ce jeu réflexif, la littérature se distingue de tout ce qui est discursivement et symboliquement donné. D'autre part, ces mêmes constats commandent de préciser une caractéristique de ce jeu réflexif: celui-ci est inachevé au sens où il ne peut faire apparaître son propre résultat, où il ne peut donner l'œuvre comme son résultat achevé. L'œuvre ne peut être la totalisation de ce qu'exposé et de ce que reprend son jeu réflexif. Il faut répéter le paradoxe du paradigme: l'œuvre n'est illustratrice et exemplaire que dans la mesure où elle tombe hors du paradigme — elle ne peut offrir le point de vue qui prene à la fois la singularité et le réseau de traits qu'elle implique.

En ce sens, les exemples de paradigmes critiques qui corrigent et renouvellent les paradigmes critiques dominant depuis quelques dizaines d'années montrent que ces derniers paradigmes ont caractérisé l'œuvre et la littérature comme ce qui va selon une duplicité, celle de leur réalisation, celle d'un ordre extérieur à cette réalisation, mais lisible dans cette réalisation et définitoire de cette réalisation. Il faudrait reprendre, dans cette perspective, ce qui a été ici dit sur les insuffisances des paradigmes critiques dominants et souligner que c'est encore un des paradoxes de la déconstruction que de noter que l'œuvre va par une indirection incorrigible et d'impliquer cependant, par là, la duplicité qui vient d'être dite⁶.

Les contributions ici réunies invitent à ce passage hors du dessin d'un pouvoir propre de la littérature — faire en elle-même modèle d'elle-même et de tout modèle —, qu'ont livré les paradigmes dominants dans la critique littéraire depuis quelques dizaines d'années et qui étaient, de façons diverses, dépendants de la pensée romantique de la littérature.

Université Sorbonne Nouvelle

Ouvrages cités

Bessière, Jean. *Dire le littéraire*. Bruxelles: Mardaga, 1990.

—. *Principes de la théorie littéraire*. Paris: PUF, 1985.

Derrida, Jacques. *Psyché*. Paris: Galilée, 1987.

⁶ Sur ces points, nous nous permettons de renvoyer à Jean Bessière, *Dire le littéraire*, 154.