

Tentation esthétique et exigence éthique. Lévinas et l'œuvre littéraire

Annelise Schulte Nordholt

Volume 31, numéro 3, été 1999

Éthique et littérature

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501246ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501246ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Nordholt, A. S. (1999). Tentation esthétique et exigence éthique. Lévinas et l'œuvre littéraire. *Études littéraires*, 31(3), 69–85.
<https://doi.org/10.7202/501246ar>

Résumé de l'article

La position de Levinas vis-à-vis de l'art et de la littérature continue à intriguer par son ambivalence. L'expérience esthétique met tantôt hors jeu le rapport éthique, tantôt elle semble l'événement-même de ce rapport. Les textes théoriques et les essais consacrés à Proust et à Celan montrent que le statut de l'œuvre littéraire dans la pensée de Levinas oscille structurellement entre esthétique et éthique, nous renvoyant tantôt au règne impersonnel de l'"il y a", tantôt au visage d'autrui. Mais l'exégèse imposée par Levinas à ces textes n'opère-t-elle pas une véritable "conversion éthique de l'esthétique", laissant dans l'ombre tout ce qui, dans le texte littéraire, excède le rapport à autrui ?



TENTATION ESTHÉTIQUE ET EXIGENCE ÉTHIQUE.

LÉVINAS ET L'ŒUVRE LITTÉRAIRE

Annelise Schulte Nordholt

L'idée de rythme [...] indique la façon dont l'ordre poétique nous affecte [...]. Le rythme représente la situation unique où l'on ne puisse parler de consentement, d'assomption, d'initiative, de liberté — parce que le sujet en est saisi et emporté. Pas même *malgré lui*, car dans le rythme il n'y a plus de *soi*, mais comme un passage de soi à l'anonymat. C'est cela l'ensorcellement ou l'incantation de la poésie et de la musique (RO, p. 774-775)¹.

■ Tels sont les termes dans lesquels Levinas exprime une expérience esthétique intensément vécue. Pour le passionné d'art, le fait de se fondre dans le livre qu'on lit ou dans la musique qu'on écoute, dans une identification qui nous fait perdre toute notion du lieu et du temps, est précisément ce qui fascine dans l'art. Il en est de même pour Lévinas, mais pour le penseur de la relation à autrui comme fondement d'une éthique de la responsabilité, il s'agit là d'une fascination fort dangereuse. Car comment répondre d'autrui, jusqu'à prendre sur moi sa souffrance, si je ne suis pas un moi doué d'identité, d'initiative, capable d'assumer ma propre liberté, pour reprendre les termes de la citation ? Ceci malgré le fait que, pour Lévinas, la confrontation à autrui précisément met en question cette liberté, et avec elle tout le moi autarcique que celle-ci suppose.

Chez Lévinas, on trouve pourtant aussi un tout autre mouvement. Dans un essai sur Paul Celan, la poésie s'avère au contraire être l'acte éthique par excellence : le langage poétique est « langage de la proximité [...], le premier des langages, réponse précédant la question, responsabilité pour le prochain, rendant possible, par son *pour l'autre*, toute la merveille du donner » (NP, p. 50). Proximité, responsabilité se réalisant dans le (l'un) pour l'autre ou la substitution du moi à autrui : dans ces quelques lignes, nous retrouvons une série de notions qui sont au cœur de la pensée de Lévinas.

1 Pour les œuvres de Lévinas, je me sers des sigles courants, que le lecteur retrouvera dans la bibliographie en fin d'article.

Mais comment l'œuvre d'art peut-elle d'une part susciter une dangereuse fascination, qui rend impossible tout rapport éthique à autrui, et d'autre part constituer l'expression, l'événement même de ce rapport ? En général, les commentateurs ont tenté de résoudre ce paradoxe dans la pensée esthétique de Lévinas en découvrant une évolution dans sa pensée. Une telle « théorie de l'évolution » reste insuffisante, dans la mesure où c'est plutôt d'une ambivalence vis-à-vis de l'art qu'il s'agit chez Lévinas (§ 1). Ambivalence qui se traduit tantôt par ce que j'appellerai la tentation de l'esthétique (§ 2), tantôt par la résistance éthique à cette tentation. Cette résistance n'implique pas une condamnation de l'esthétique, mais inclut au contraire une tentative de « sauver » l'expérience esthétique, ceci par le biais de l'exégèse, de la critique philosophique de l'œuvre d'art. La critique d'art serait-elle donc capable de s'ériger en parole médiatrice entre le créateur ou le récepteur de l'œuvre et la terrifiante immédiateté de cette dernière ? En élaborant la conception éthique de l'exégèse qui est celle de Lévinas, je m'attacherai principalement à sa mise en pratique dans les essais, trop peu examinés jusqu'à ce jour (voir cependant Wyschogrod), en particulier les essais sur Proust et Celan, dans *Noms propres* (§ 3 et 4).

1. Évolution ou ambivalence ?

L'un des tenants les plus récents d'une évolution dans les conceptions esthétiques de Lévinas est Robert Eaglestone. Son livre *Ethical Criticism. Reading after Lévinas* (1997) est une tentative intéressante et courageuse d'esquisser une nouvelle critique à dimension éthique à partir de Lévinas. Dans les premiers écrits de Lévinas, il discerne une attitude négative vis-à-vis de l'art, qu'il ramène à la théorie du langage de *Totalité et infini* (1961). Dans son second ouvrage majeur, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1974), Lévinas propose une théorie du langage entièrement renouvelée. Basée sur les notions du Dire et du Dit, cette théorie devrait selon Eaglestone ouvrir à une tout autre conception de l'art, plus favorable au développement d'une conception éthique de la critique d'art. Étrangement pourtant, les rares analyses esthétiques d'*Autrement qu'être* ne reflètent nullement cette nouvelle conception de l'art. Seule l'écriture même de cet ouvrage, extraordinaire recherche du Dire à travers et en dépit du Dit, pourrait constituer une indication dans cette direction. À partir de cette théorie du langage, Eaglestone se risque alors à esquisser lui-même une telle critique à orientation éthique. L'esquisse reste passablement abstraite, car, de manière étonnante, Eaglestone se base uniquement sur *Autrement qu'être*, et néglige entièrement les essais que Lévinas a consacrés à la littérature. Ces essais concernant Proust, Blanchot, Leiris, Agnon, Laporte et Celan, contiennent bel et bien une conception de la critique ou de l'exégèse philosophique de l'œuvre d'art, et surtout la mettent en pratique.

Écrits les uns dans les années 1940, les autres dans les années 1970 ou 1980, ces textes ne révèlent aucune évolution significative entre eux. Aussi, plutôt que d'une évolution, c'est d'une ambivalence vis-à-vis de l'art qu'il est à mon sens question chez Lévinas. Ambivalence non seulement au sens psychologique du terme — l'envoûtement suscité par l'œuvre d'art est source de fascination autant que d'horreur pour lui —

mais également philosophique, car elle est le ressort de la réflexion esthétique de Lévinas, et peut-être de sa pensée en général. En effet, comme il l'affirme lui-même, cette pensée prend son point de départ dans l'expérience du « caractère désertique, obsédant et horrible de l'être, entendu selon *il y a* », dont « l'inhumaine neutralité » (*EE*, préface) constitue justement ce que l'éthique, comme rapport du moi à autrui, cherche à surmonter (Burggraev). Or, nous le verrons, le caractère fascinant — et horrible — de l'expérience esthétique est qu'elle fait retourner le monde et le moi à ce fait brut de l'« il y a » anonyme et impersonnel. En effet, la tentation de l'esthétique n'est autre que la « tentation de l'il y a », selon la formule de Blanchot que nous analyserons plus loin (voir § 2).

À l'intérieur même des écrits esthétiques de Lévinas se discerne donc une urgente aspiration à surmonter la neutralité de l'expérience esthétique. Surmonter cette neutralité implique non pas de rejeter en bloc l'art et l'expérience qu'elle engendre, mais plutôt d'approcher l'œuvre d'art avec un autre regard — regard qui fait « intervenir la perspective de la relation à autrui » (*RO*, p. 789), c'est-à-dire de l'éthique. L'instrument de ce regard renouvelé sur l'art, ce sera pour Lévinas l'exégèse philosophique de l'œuvre d'art, seule capable d'« intégrer dans la vie humaine et dans l'esprit l'inhumanité et l'inversion de l'art » (*ibid.*, p. 772).

2. La tentation de l'esthétique

La théorie de l'expérience esthétique se trouve presque entièrement concentrée dans deux textes datant de l'immédiat après-guerre, *De l'existence à l'existant* et « la Réalité et son ombre ». Ils s'ouvrent tous deux sur la critique d'une conception fort répandue en esthétique, selon laquelle l'œuvre d'art offrirait une connaissance, une expression privilégiée de la réalité qui nous entoure. Conception non pas réaliste de l'œuvre d'art, comme fidèle imitation du monde, mais « surréaliste » au sens spécifique que Lévinas accorde ici à ce terme : l'œuvre d'art, « plus réelle que la réalité », révélerait « l'essence irréductible » du réel, la vérité qui reste inaccessible à la perception commune (*ibid.*, p. 771). Cette critique, comme l'ont montré certains commentateurs (Eaglestone, p. 104 sq), vise probablement Heidegger, pour qui en l'œuvre d'art « s'ouvre un *Monde* » (Heidegger, 1990, p. 47) : le monde historique qui en constitue le contexte, souvent perdu au cours des temps. En mettant en lumière ce monde, elle met en œuvre la vérité, ou l'être de l'étant. Ainsi, dans la célèbre analyse heideggerienne du tableau de Van Gogh, les vieux souliers ouvrent le monde de la paysanne, le tableau « nous fait savoir ce qu'est *en vérité* la paire de souliers » (*ibid.*, p. 36).

Pour Lévinas au contraire, l'art est ce qui « fait sortir [les choses] du monde, les arrache par là à [l']appartenance à un sujet » (*EE*, p. 83). Transmuées en œuvre d'art, les choses ne font plus partie d'un monde donné, ne sont plus « objets de connaissance ou objets usuels, pris dans l'engrenage de la pratique » (*idem*), ils ne sont précisément plus objets, offerts à mon acte d'appropriation, mais retournent à l'état de pures choses. Cette radicale étrangeté de l'œuvre à notre monde, Lévinas l'appelle son « exotisme » (*ibid.*, p. 84). Celui-ci affecte même l'art le plus réaliste (*idem*) : pour nous en tenir à la

littérature, l'univers évoqué par un roman de Zola est tout aussi exotique, étranger à notre univers quotidien que celui d'*Aurélia* de Nerval. En effet, son étrangeté n'est pas une question de degré, mais un caractère inhérent à l'œuvre dans la mesure où elle est la représentation d'un objet, autrement dit une image ou ce que Lévinas appelle ici une ombre. C'est le mouvement du devenir image, dont Lévinas élabore une théorie fort complexe, qui confère une irréductible altérité à l'œuvre d'art (*RO*, p. 777-781)².

Il va de soi que si l'œuvre est aussi résolument étrangère à notre monde, elle ne saurait non plus fournir quelque sorte de connaissance sur lui. Au contraire, l'art « tranche sur la connaissance. Il est l'événement même de l'obscurcissement, une tombée de la nuit, un envahissement par l'ombre » (*ibid.*, p. 773). Cette ombre prend ici le sens double de l'obscurité et de l'ombre de la réalité qu'est l'image selon Lévinas.

Mais ce qui m'intéresse surtout ici, c'est l'expérience esthétique qui correspond à ce règne des ombres. Comment nous rapportons-nous à la réalité devenue ombre, image, et dans quel sens ce règne des ombres constitue-t-il une tentation ? Pour Lévinas, le caractère essentiel de ce rapport est qu'il plonge le sujet dans la passivité. En effet, si dans la connaissance ou même seulement la perception, le sujet saisit, comprend l'objet, se l'approprie, l'expérience esthétique inverse ce rapport. Ici, c'est au contraire l'image qui se saisit du sujet, elle marque une « emprise sur nous », induisant une « passivité foncière » (*ibid.*, p. 774). L'esthétique exprimait traditionnellement cette passivité en insistant sur la possession, l'inspiration de l'artiste par la muse (*idem*). De cette dangereuse faculté qu'a l'image d'inverser les rôles et de prendre possession de nous, Blanchot en parle également à propos de la notion de fascination. La fascination commence « quand ce qu'on voit, quoique à distance, semble vous toucher par un contact saisissant [...] ». Quand ce qui est vu s'impose au regard, comme si le regard était saisi, mis en contact avec l'apparence » (Blanchot, 1982, p. 25). Expérience risquée que Blanchot et Lévinas qualifient de magie, d'incantation ou d'ensorcellement, à cause du pouvoir irrésistible exercé sur nous par l'image, et la « passion », au sens double du terme, qui en résulte. Celle-ci transforme le sujet autonome en pure passivité, qui le fait passer « à l'anonymat » (*RO*, p. 775), là où « il n'y a plus de soi » (*idem*). Alors que pour Blanchot, cette attitude de passivité constitue une condition essentielle de l'écriture, elle est critiquée par Lévinas comme étant inconciliable avec l'éthique.

Pour Lévinas, c'est la musique, parce que la plus « exotique », la plus abstraite du monde, qui offre l'exemple le plus clair de l'expérience qu'il tente de décrire. Écouter de la musique, c'est s'y absorber complètement, au point de « se retenir de danser ou de marcher » (*idem*), la musique est « entraînante », car on y est entraîné par un rythme (*idem*). La musicalité et le rythme : Lévinas va extrapoler ces deux termes, les dégager de leur signification purement musicale pour en faire des « catégories esthétiques générales » (*ibid.*, p. 776), désignant « la façon dont l'ordre poétique nous affecte » (*ibid.*,

2 Théorie très proche de celle qu'élabore Maurice Blanchot, à la même époque, dans « les Deux versions de l'imaginaire » (dans *l'Espace littéraire*). Pour un commentaire détaillé de ces deux théories, voir mon étude sur Blanchot (1995), p. 193-218.

p. 774). Si les choses et les êtres, dans l'œuvre d'art, nous affectent musicalement, par leur rythme, cela signifie qu'elles nous affectent uniquement par la sensation³. Alors, « les sons, les couleurs, les mots » se détachent de leur « renvoi à l'objet » et « découvrent les choses en soi » (*EE*, p. 85), dans leur nudité élémentaire.

Mais qu'en est-il de l'œuvre littéraire ? Pour Lévinas, la littérature est le langage qui se fait poésie, écriture, où la matérialité prime le message ou le contenu. Si, dans la poésie proprement dite, le son est « susceptible de rythme, de rimes, de mètres, d'allitérations, etc. » (*ibid.*, p. 87), dans la prose les thèmes s'appellent par des correspondances comparables à des rimes ou des allitérations, et même le principe constructeur d'un roman en est en quelque sorte le mètre. Ainsi, « l'Autre dans Proust » montre comment non seulement les sons, mais encore « les images et les symboles », et même « le raisonnement [sont] appelé[s] à produire un certain rythme dans lequel la réalité cherchée fera une apparition magique » (*NP*, p. 118).

Alors que Lévinas ne développe pas beaucoup sa conception du langage littéraire comme primauté de la matérialité du langage, Maurice Blanchot, dans les mêmes années 1947-48, met cette matérialité au cœur de sa théorie de l'écriture. Si le langage littéraire est mouvement de négation infinie du monde et des êtres, cette négation n'aboutit pourtant pas au silence, à la fin de tout langage, mais au contraire à l'affirmation même. Ce qui s'affirme, c'est précisément la matérialité du langage dont il est question chez Lévinas : c'est ce qu'avec Valéry, Blanchot appelle « le physique du langage » : « le rythme, le poids, la masse, la figure, et puis le papier sur lequel on écrit, la trace de l'encre, le livre » (Blanchot, 1949, p. 316-317). Le langage littéraire est le langage devenu « chose : c'est la chose écrite » (*idem*)⁴.

Or ce qui importe ici, c'est que pour Blanchot, la littérature comme langage qui retourne à ce stade de la matérialité pure, de la « chose écrite », est l'expérience d'un stade de l'être antérieur à l'être-au-monde heideggerien : « présence des choses, avant que le monde ne soit, leur persévérance après que le monde a disparu, l'entêtement de ce qui subsiste quand tout s'efface et l'hébétude de ce qui apparaît quand il n'y a rien » (*ibid.*, p. 317). Pour Blanchot comme pour Lévinas, la littérature — du point de vue de l'écrivain comme de celui du lecteur — est l'expérience de cette « "consumation" impersonnelle, anonyme mais inextinguible de l'être » (*EE*, p. 93-94). L'être dans sa matérialité brute et élémentaire, indépendamment et préalablement à tout existant, l'« existence sans existant » ou l'« il y a », comme le fait nu qu'« il y a » de l'être.

Dans quel sens le même Blanchot, dans un essai important sur Lévinas, parle-t-il de la « tentation de l'il y a » (Blanchot, 1980, p. 86) ? Tentation d'abord parce que l'il y a exerce une fascination, au sens blanchotien du terme : « cela ensorcelle, c'est-à-dire *attire* vers le dehors incertain » (*idem*). Se livrer à l'expérience esthétique, c'est risquer de perdre à la fois le monde, le temps et le moi. Mais ce mouvement de perte s'est avéré également un

3 C'est dans ce sens littéral de sensation que Lévinas prend le terme d'« aïsthésis », voir *EE*, p. 85.

4 Sur cette théorie du langage, voir mon étude sur Blanchot (1995), p. 51-68.

mouvement de transcendance, de libération par rapport à ce monde. C'est ce que souligne Blanchot dans la formule surprenante : « sa tentation [c'est-à-dire de l'il y a], comme l'envers de la transcendance, donc indistincte d'elle » (*idem*). L'il y a ne coïncide-t-il donc pas avec l'être comme immanence totale et finitude absolue ? L'être est pris ici — comme toujours chez Lévinas — au sens heideggerien : l'être de l'étant, autrement dit l'horizon ou la lumière où les êtres et les choses peuvent seulement apparaître, l'être-là de l'homme en particulier. Parce que l'homme est le seul étant à avoir la conscience de cet horizon, l'être devient chez Heidegger compréhension de l'être ou être-au-monde. Or l'il y a, comme être *sans* étant, préalablement à tout étant, montre que cet horizon n'est pas premier, originel, mais qu'on peut remonter plus loin, vers une expérience qui se manifeste notamment dans la veille nocturne et dans l'art (*EE*, p. 109 sq).

Le retour à l'il y a opéré par l'art est donc un puissant mouvement de transcendance, mais de « transcendance dans l'immanence » (Blanchot, 1980, p. 85), car s'il transcende l'être comme être-au-monde, il le transcende non vers un au-delà idéal, mais vers l'en deçà de l'être, « comme impossibilité de ne pas être, l'insistance incessante du neutre, le bruissement nocturne de l'anonyme » (*ibid.*, p. 86). C'est cette transcendance, cette libération de l'immanence de l'être heideggerien que Blanchot, avec Lévinas, voit s'accomplir dans la littérature : c'est « peut-être le don de la littérature » de « nous refuser les ressources de l'être comme lieu et lumière » (*idem*). Les essais de Lévinas montrent que c'est là précisément la fonction de l'œuvre littéraire, en même temps que la raison de l'attrance qu'elle exerce sur lui. Ainsi, dans le premier essai de *Sur Maurice Blanchot*, Lévinas discerne dans le « regard du poète » un mouvement de transcendance qui rend le monde et les choses tout aussi « exotiques » que dans ses propres analyses. « L'art seul permettrait de décoller », d'entrevoir l'extériorité absolue, le dehors (*MB*, p. 17). À la lumière de l'univers heideggerien — lumière de l'être comme horizon où se dévoile l'être, comme vérité de l'être — s'oppose chez Blanchot la « noire lumière [de l'autre nuit], nuit venant d'en-bas, lumière qui défait le monde, le ramenant à son origine » qu'est l'il y a (*ibid.*, p. 23). Règne non de la vérité mais de la non-vérité, de l'erreur comme « l'insignifiant » et le « non sérieux » (*ibid.*, p. 20)⁵.

À la suite de Jean Wahl, Lévinas distingue deux mouvements au sein de la transcendance : la « transdescendance » et la « transascendance » (Wahl et *HS*, p. 108-113). Le premier mouvement correspond au retour à l'il y a, comme en deçà de l'être : transcendance qui se détourne de l'éthique ; « la magie commence, comme un Sabbat fantastique, dès que l'éthique est finie », dit Lévinas par rapport à Proust (*NP*, p. 119). Le terme de « transascendance » est employé, lui, pour désigner le mouvement métaphysique vers l'Autre, la relation où autrui se révèle à moi dans sa dimension de hauteur (*TI*, p. 4-5) : mouvement de transcendance qui est l'éthique même. La littérature a ceci de remarqua-

5 Sur la notion blanchotienne de non-vérité, dans sa relation au concept heideggerien de vérité, voir mon étude sur Blanchot (1995), p. 218-225.

ble pour Lévinas qu'elle est tantôt « transdescendance », tantôt « transcendance ». En elle, les deux mouvements — éthique et esthétique — sont présents, ils se rejoignent dans leur commun refus « des ressources de l'être comme lieu et lumière » (Blanchot, 1980, p. 86). Trancher sur l'être heideggerien, le transcender, dans un sens ou dans l'autre : c'est là le rôle essentiel de l'œuvre littéraire qui, pour Lévinas, est à la fois « plus et moins que l'être » (*NP*, p. 55).

Se pose alors la question comment s'opère cette incursion de l'éthique dans l'œuvre littéraire. Les deux essais de Lévinas que je commenterai dans ce qui suit — « l'Autre dans Proust » et « Paul Celan. De l'être à l'autre » — illustrent à mon sens deux directions que prend la parole critique de Lévinas. La première s'attache à des œuvres comme celles de Proust et de Blanchot, où la tentation esthétique est très puissante, et montre comment l'exégèse peut mettre à jour la dimension éthique de l'écriture. La seconde envisage quelques œuvres rares, comme celle de Celan, où la relation éthique à autrui se trouve d'ores et déjà thématifiée.

3. Proust. La conversion éthique de l'esthétique

En arrachant l'œuvre à l'il y a impersonnel et « inhumain » et en tentant de la « réintroduire dans le monde intelligible » (*RO*, p. 788), la critique diffère fondamentalement de la création et de la jouissance esthétique, qui pour Lévinas se caractérisent par une foncière irresponsabilité : « Ne parlez pas, ne réfléchissez pas, admirez en silence et en paix » (*ibid.*, p. 787), c'est dans ces termes qu'il décrit l'attitude du passionné d'art. « Acceptez l'invitation à la danse qu'est toute œuvre d'art, laissez-vous aller au rythme qui vous emballa », pourrait-on ajouter. Le critique se doit au contraire de décliner l'invitation. Position intellectualiste, rationnelle de celui qui « parle en pleine possession de soi, franchement, par le *concept* qui est le muscle de l'esprit » (*ibid.*, p. 788). L'exégèse prônée par Lévinas peut être dite philosophique dans la mesure où elle travaille le concept : les essais esthétiques et littéraires s'attachent en particulier aux concepts de l'être et du non-être, de la vérité et de la non-vérité, de l'imaginaire et du réel. Concepts qui se trouvent mis en question, parfois même fondamentalement modifiés par l'expérience esthétique.

Mais la rigueur du concept ne suffit pas à trancher sur la légèreté, sur l'irresponsabilité de l'expérience artistique, qu'elle soit celle de la création ou de la jouissance. Pour cela, il faut que cette expérience même se retourne en autre chose, en expérience éthique du rapport à autrui. C'est ce que Lévinas annonce au terme de « La réalité et son ombre » : la « logique » de l'exégèse philosophique de l'art « exigerait [...] de faire intervenir la perspective de la relation avec autrui » (*ibid.*, p. 789). Mais comment Lévinas fait-il intervenir cette perspective ? Sa théorie de l'exégèse est toute entière dans cette seule phrase ; tournons-nous donc vers son essai sur Proust, où l'intervention de l'éthique se trouve mise en pratique.

Ce n'est pas le moindre mérite de Lévinas que d'avoir, dès 1947, lu la *Recherche* comme une œuvre romanesque, et non comme l'ouvrage de psychologie ou de sociologie qu'elle était pour ses premiers lecteurs. Il faut souligner la modernité de cette lec-

ture : Proust n'est plus pour lui le « maître du calcul différentiel des âmes, psychologue de l'infinitesimal » (*NP*, p. 117), ou « un nouveau Saint-Simon d'une noblesse sans Versailles » (*ibid.*, p. 118) — image un peu malhabile puisque Proust justement se comparait volontiers à Saint-Simon ! — mais un poète au sens étymologique du terme, il est le créateur d'un univers propre. Pendant deux pages, Lévinas va d'abord se délecter à décrire ce monde romanesque, dans tout son exotisme. Univers enchanté (*ibid.*, p. 118), car il surgit par le coup de baguette de l'écrivain⁶, et jette son « charme » sur le lecteur, lui ôtant toute initiative (*idem*). Univers ambigu, où règne l'indétermination. Lévinas ne donne ici aucun exemple, mais on pourrait songer à l'épisode de la promenade nocturne du narrateur, dans *le Temps retrouvé* (Proust, p. 387 sq). Cette promenade historiquement située dans le Paris de la Première Guerre Mondiale, aux lumières camouflées, a pourtant lieu dans un monde aux contours flous — que Proust compare à celui des *Mille et une nuits* — où passent les ombres de Charlus et d'autres personnages, théâtre d'une foule d'événements se jouant dans une atmosphère de rêve. Ici, « tout est vertigineusement possible » (*NP*, p. 20), même la flagellation de Charlus dans un bordel, épiée par le narrateur. Monde ambigu également au sens où il se situe en deçà du bien et du mal, où toute moralité glisse sur lui : « monde revenu à Sodome et Gomorrhe » (*ibid.*, p. 119), c'est bien le cas de le dire pour la scène évoquée ici.

D'où vient donc cette ambiguïté ? D'où vient que dans l'univers romanesque, les apparences « sont à la fois ce qu'elles sont et l'infini de ce qu'elles excluent » (*idem*), se demande alors Lévinas. L'ambiguïté vient du dédoublement essentiel du moi proustien, qui est tantôt l'homme qui vit (le héros), tantôt celui qui écrit et analyse sans fin le premier (le narrateur), c'est-à-dire le regard de la réflexion (*ibid.*, p. 20). Le moi continûment se reflète, se réfracte lui-même, comme « le bâton immergé se brise tout en restant entier » (*idem*), de sorte que même l'émotion est toujours déjà médiatisée : la douleur, par exemple, est douleur de ne pas, de ne plus éprouver de douleur en pensant à Albertine absente. « Émotion de l'émotion », dit Lévinas dans un redoublement caractéristique : il désigne certes une médiation, mais celle-ci n'enlève rien à l'émotion, elle en augmente l'intensité.

Ce dédoublement de soi ne suit en rien le mouvement de la philosophie classique de la réflexion, où le sujet ne se sépare, ne s'aliène de lui-même que pour revenir s'identifier définitivement à lui-même, dans la conscience de soi. Chez Proust au contraire la séparation de soi est aliénation fondamentale : entre le moi et son double, le héros et le narrateur, il y a « une inégalable amitié, mais aussi une froide étrangeté que la vie s'efforce à surmonter » (*ibid.*, p. 120). Cependant cette « étrangeté de soi à soi » (*idem*), en elle-même menaçante et douloureuse, cette constante confrontation à l'autre en moi, va ouvrir le moi proustien au « mystère de l'autre » : le mystère de la transcendance d'autrui (*idem*). En ce point précis s'opère un renversement, une conversion. Renversement

6 Si une telle caractérisation a une valeur ambivalente pour Lévinas, Proust lui-même en eût été fort aise, lui qui admirait *les Mille et une nuits* au point d'en faire un des modèles de son œuvre !

paradoxal puisque le moi proustien, régulièrement accusé de subjectivisme, de solipsisme même, s'avère ici tout le contraire. La « relation avec ce qui à jamais demeure autre, avec autrui comme absence et mystère », ne s'impose pas de l'extérieur, mais à partir de « l'intimité même du moi » (*ibid.*, p. 23), dénoyant ce moi, le vidant de sa substance.

Chez Proust, c'est donc parce que « Je est un autre » que l'incursion d'autrui me touche, que je suis « ordonné » à autrui, comme le dit volontiers Lévinas. Du coup, toute une série de thèmes proustiens changent de signe. Notamment ceux de la solitude du moi et de l'incommunicabilité d'autrui, dont l'éros offre la conscience aiguë. Ainsi, la soif qu'a le narrateur de connaître le moindre détail de la vie d'Albertine, et son perpétuel échec à connaître et à retenir cet « être de fuite », certes le plongent dans la solitude et la souffrance. Mais c'est uniquement dans cette solitude intenable — notamment après le départ d'Albertine — que le narrateur prend conscience de son amour pour elle (voir le début d'*Albertine disparue*). Alors que la présence d'Albertine, « prisonnière » dans l'appartement parisien du narrateur, avait éteint son désir, son absence, temporaire ou définitive, « nourrit l'amour » (*ibid.*, p. 22). L'absence, la solitude et l'incommunicabilité, loin d'être l'échec de la communication, de la relation à autrui, en sont la forme même.

Dans l'amour du narrateur pour Albertine, Lévinas voit l'expression même de l'éros tel qu'il le conçoit dès ici : non comme fusion avec l'être aimé, ou comme communion avec autrui par le biais d'un troisième terme — « goûts, intérêts communs, connaturalité des âmes » (*ibid.*, p. 122) — mais comme « proximité » (*ibid.*, p. 23), c'est-à-dire comme contact sensible, et par là même immédiat, avant le langage, avec autrui « en tant qu'autrui, avec le mystère » (*ibid.*, p. 122). Proximité qui, insistons-y, maintient autrui dans son éloignement, dans sa transcendance (voir « Langage et proximité », dans *EDE*). Avec cet éros devenu la forme même du rapport à autrui, de l'éthique, nous sommes évidemment fort loin de la *Recherche* comme un « monde revenu à Sodome et Gomorrhe » (*NP*, p. 119) dont il était question deux pages plus haut dans le même texte...

Pendant, il ne faut pas laisser de souligner le caractère surprenant de ce retournement, qui est un véritable tour de force. Non content de découvrir l'altérité au cœur même de la subjectivité proustienne, Lévinas parvient également à retourner l'érotique proustienne, souvent sado-masochiste et fondamentalement amorale, il est le premier à le reconnaître, en rapport éthique à autrui⁷ ! C'est ce mouvement de retournement, de renversement même que Rocco Ronchi, dans un article remarquable, met au centre de la conception lévinassienne de l'exégèse artistique. Si l'exégèse de l'œuvre d'art nous

7 Dans la grande « Phénoménologie de l'éros » de *Totalité et infini*, Lévinas prend pourtant une position plus nuancée. Ici, l'éros se caractérise au contraire par son ambiguïté : désir d'autrui dans sa transcendance, certes, mais en même temps besoin, jouissance égoïste, « concupiscence » même, ce qui le rejette dans l'immanence et même en deçà, dans un monde effectivement « revenu à Sodome et Gomorrhe » (*TI*, p. 232 sq). Conception moins étrangère à l'univers proustien, et par conséquent moins problématique que celle qui domine l'essai sur Proust de *Noms propres*.

saue de la tentation de l'il y a, c'est au prix d'un « renversement de l'ontologique en éthique » (Ronchi, p. 193) et même d'une transfiguration de celle-ci. L'éthique en effet « transfigure, avec un geste comparable à celui de l'*Aufhebung* hegelienne, l'absurdité et le caractère insensé de l'il y a [...] en proximité éthique d'Autrui » (*ibid.*, p. 199)⁸. Dans le même numéro spécial de la revue *Aut aut*, un autre commentateur, Giorgio Franck, discerne pareil mouvement, qu'il dénomme la « conversion éthique de l'esthétique » (Franck, p. 54). L'essai de Lévinas sur Proust constitue un exemple caractéristique d'une telle conversion, que Rocco Ronchi décrit comme un « stratagème herméneutique », un « coup de main », autrement dit comme un coup de force (Ronchi, p. 198).

4. Celan. « De l'être à l'autre » ?

Paul Celan est, par bien des côtés, très proche de Lévinas. Ce poète juif roumain dont toute l'œuvre, comme celle de Lévinas, est portée par le désarroi après Auschwitz est comme lui grand lecteur de Husserl, de Heidegger, de Buber et de Rosenzweig. La parole poétique de Celan, loin d'être impersonnel murmure de l'il y a, semble d'emblée dialogue orienté vers autrui. Cependant, ici comme pour Proust, l'exégèse pratiquée par Lévinas reste considérable dans son impact : sans avoir à opérer un véritable retournement de l'esthétique en éthique, elle ramène pourtant cette poésie à la relation éthique dans toute sa nudité.

Nul besoin pour Lévinas d'introduire dans l'œuvre de Celan « la perspective du rapport à autrui », car elle s'y trouve déjà : « Das Gedicht will zu einem Andern », « es wird Gespräch », dit « Der Meridian » (Celan, p. 144). Dans les termes de Lévinas, le poème est lui-même ce rapport à autrui, il est l'éthique même. L'œuvre de Celan constitue alors un modèle de l'autre voie que peut emprunter l'art pour « sortir du monde heideggerien » : elle transcende l'être non en retournant au murmure impersonnel de l'il y a (comme chez Blanchot) mais en parlant à autrui — dimension éthique de la parole qui tranche sur l'être heideggerien.

Le titre de l'essai de Lévinas, « De l'être à l'autre », traduit ce mouvement de « transascendance » dans toute sa radicalité. La poésie de Celan comme « une modalité inouïe de l'autrement qu'être » (*NP*, p. 56) refuse carrément l'ontologie au profit de l'éthique. Mouvement nettement plus radical qu'ailleurs dans l'œuvre de Lévinas, où il souligne volontiers que l'éthique, tout en enlevant à l'ontologie son caractère fondamental, est cependant loin de se substituer à elle. Si l'exégèse proposée, ou plutôt imposée par Lévinas, n'opère pas de « conversion éthique de l'esthétique », elle fait pourtant autre chose : elle arrache Celan au contexte heideggerien qui est le sien, elle purifie les deux textes commentés — « Gespräch im Gebirge » et « Der Meridian »⁹ — de toute formule qui ne serait pas inspirée du « Je et Tu » de Buber et du rapport éthique tel que le pense Lévinas lui-même. Or, nous le verrons, chez Celan, le poète n'est pas uniquement un Je ordonné au Tu, mais également un moi qui, tel l'être-là heideggerien, est dans-le-monde, dans une recherche et une observation de soi et des choses.

8 C'est nous qui traduisons.

9 Ces textes théoriques datent respectivement de 1959 et de 1960, années couramment considérées comme celles du « premier Celan », plus proche de Heidegger que celui des années suivantes.

Le poème est une poignée de main

Lévinas ouvre son essai par une phrase célèbre tirée d'une lettre de Paul Celan à Hans Bender : « Je ne vois pas de différence entre une poignée de main et un poème »¹⁰. En toute liberté, Lévinas détache cette phrase de son contexte et l'intègre à sa propre conception du langage comme amphibologie du Dire et du Dit (*AE*, p. 6-9). Dans le Dire, il s'agit du fait même de la communication, du fait que je parle, et que je réponds à autrui, préalablement à tout contenu, à tout message exprimé. Le Dire est la situation de « proximité de l'un à l'autre, (l')engagement de l'approche » (*ibid.*, p. 6) qui est la condition préalable, et souvent oubliée, pour que quelque chose soit dit. Situation non seulement antérieure au Dit, mais également au langage lui-même, qui est antérieur « aux systèmes de signes » ; c'est pourquoi le Dire est « l'avant-propos des langues » (*idem*). C'est de cette communication pré-verbale que la poignée de main de Celan est l'expression, pour Lévinas : « moment du pur toucher, du pur contact, du pur saisissement, du serrement qui est, peut-être, une façon de donner jusqu'à la main qui donne » (*NP*, p. 50).

Peut-être, car cette poignée de main qu'est le poème est-elle bien, chez Celan, un don de soi au sens d'un renoncement à soi, d'un abandon de soi au profit d'autrui dont je réponds, dans le rapport éthique ? N'est-elle pas plutôt signe de reconnaissance donné par autrui (et dans l'image employée, par le poème lui-même) à un moi fragmenté, souffrant d'une profonde scission du moi et d'une radicale perte d'identité ? Car telle est la situation existentielle où se trouve Celan après la guerre, comme le montre de manière convaincante Paul Sars (Sars, p. 133). Le poème constitue alors « la dernière possibilité de se recréer à partir de cette fragmentation », de redevenir « un "je parlant" qui est reconnu comme personne » (*ibid.*, p. 132), dans sa singularité de « nom propre », par opposition au terrible anonymat d'Auschwitz¹¹. Cette recréation, ce ressourcement de soi, se fait par le biais de la sensation : comme le montrent les poèmes des années d'après-guerre, elle passe par une revitalisation des organes des sens — vision, toucher —, d'où l'image de la poignée de main (*ibid.*, p. 133 ; p. 100 sq).

« Le poème va vers l'autre »

Dans la poésie et la poétique de Celan, le même commentateur a distingué deux mouvements ou moments : celui de l'odyssée et celui de l'exode (*ibid.*, p. 92-93). Au terme du « Meridian » en effet, le poème est à la fois l'un et l'autre. Il est « eine art Heimkehr », un retour chez soi (Celan, p. 147), qui est le fruit d'une recherche de soi-même ; mais ce lieu d'origine (« der Ort meiner eigenen Herkunft » (*ibid.*, p. 148)) s'avère une « u-topie », c'est-à-dire un non-lieu, rejetant le poème hors de lui-même, vers autrui.

10 La lettre date de mai 1960 et précède donc de quelques mois « Der Meridian », voir Kohler-Luginbühl, p. 127.

11 Selon la Préface de *Noms propres*, Lévinas vise dans ces essais à s'adresser à Agnon, Proust, Celan et aux autres en tant que « noms propres », il désire leur faire justice en tant que visage irréductible à l'anonymité de l'être.

Dans l'expérience de Celan, l'odyssée est le mouvement premier : celui d'un être blessé, dépouillé de son moi et de son identité après Auschwitz. Il lui faut revenir chez soi, retrouver un moi, se reconstruire à partir de la dispersion. C'est là le mouvement circulaire dont le méridien est l'image : « etwas Kreisvormiges, über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabei [...] sogar die Tropen durchkreuzendes » (*idem*). Pour le poète à la recherche de lui-même, quêtant la reconnaissance en tant que personne, singularité, les poèmes sont alors des « Umwege von dir zu dir » (*ibid.*, p. 147), des détours « de toi-même à toi-même », c'est-à-dire de moi à soi. Or le moi découvert par le poète est un moi d'inspiration heideggerienne (Sars, p. 117 sq) : c'est l'être-là de *Sein und Zeit*, vécu jusqu'à ses conséquences les plus extrêmes. Un moi absolument fini et mortel, qui n'a d'autre fondement que son néant, puisque son « ek-sistence » est projection au-delà de lui-même, vers sa propre mort.

Ce moi porté jusqu'à sa limite extrême finit par se trouver dans une position intenable, pour Celan. C'est ici que le cercle de l'odyssée, du retour à un moi absolument immanent, est rompu par une autre perspective, qui tranche sur elle : c'est le moment du « Tout Autre ». Ce terme, qu'emploie également Lévinas, provient de Celan : le poème parle « *in eines Anderen Sache* [...], vielleicht in eines *Ganz Anderen Sache* » (Celan, p. 142). Arrêtons-nous un instant à cette formule « *in eines Anderen* », merveilleusement ambiguë, car elle peut signifier à la fois « à propos d'autre chose » et « à propos d'autrui ». Or Lévinas retient exclusivement ce dernier sens. De telle sorte, il met l'accent sur la dimension de rencontre, de dialogue avec autrui, et retrouve chez Celan une conception du langage qui rompt avec celle de Heidegger. Le poème comme dialogue Je-Tu, comme « [...] Begegnung(en), Weg(e) einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du » (*ibid.*, p. 147), trancherait sur le langage poétique (*Dichtung*) comme vérité ou dévoilement de l'être, « langue qui instaure le monde dans l'être » et assigne à l'homme sa place au sein de ce monde (*NP*, p. 50). Cependant, contrairement à ce que prétend Lévinas, il n'y a pas chez Celan — et certainement pas à l'époque, relativement ancienne, du « Meridian » — de rejet radical de la pensée heideggerienne de l'être, et de la notion de l'être-là qui lui correspond. La poésie est à la fois odyssée, retour à soi, et exode, sortie de soi vers autrui. Les deux mouvements s'impliquent mutuellement, car seul un moi à identité solide peut être mis en cause par autrui, et ce n'est qu'en sortant de soi que le moi peut être authentiquement moi.

En concevant la parole poétique de Celan uniquement comme « langage de la proximité » (*idem*), comme dialogue entre Je et Tu, Lévinas n'opère-t-il pas une immense réduction? Il passe notamment sur le fait que la rencontre de l'autre prônée par Celan est également rencontre des choses. L'autre, le « Gegenüber » recherché par le poème (Celan, p. 144), ne se limite pas à l'autre homme, il s'agit plutôt de la créature (« ein auf die Kreatur zu beziehendes Wort », *ibid.*, p. 143)), homme, animal ou chose. Ainsi, « jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen » (*ibid.*, p. 144). Aussi l'attitude du poète est-elle celle de la concentration, de l'attention (*Aufmerksamkeit*) dirigée sur « ce qui apparaît », sur les phénomènes donc (« dem Erscheinenden »), de la sensibilité aux contours, à la structure, aux

couleurs (*idem*). L'univers poétique, si puissamment imagé, de Celan, enveloppe bien plus que la nudité du visage d'autrui, qui selon Lévinas perce la forme et le phénomène (TI, p. 161 sq). Du rôle des choses chez Celan, Lévinas se défait bien vite en les subordonnant au « mouvement qui les porte à l'autre », en en faisant des « figures de ce mouvement » (NP 53)¹². Interprétation problématique qui reste une fois de plus sourde aux résonances heideggeriennes du texte de Celan : dans le poème, qui dit la vérité de l'être comme être-dans-le-monde, les choses apparaissent dans leur finitude, leur être-pour-la-mort, bref dans leur essence de phénomène (Sars, p. 144).

« *Nous sommes loin dehors...* »

Le lieu, ou plutôt le non-lieu de la poésie, dit Celan, est l'ouvert et le dehors : « Wir sind, wenn wir so mit den Dingen sprechen, immer auch bei der Frage nach ihrem Woher und Wohin ; bei einer "offenbleibenden", "zu keinem Ende kommenden", ins *Offene* und *Leere* und *Freie* weisenden Frage — *wir sind weit draussen* » (Celan, p. 145)¹³. Ces deux notions liées du dehors et de l'ouvert constituent encore un noeud sur lequel Lévinas concentre son interprétation, tâchant d'arracher Celan à la zone d'influence de Heidegger et au-delà, de la poésie allemande, en l'occurrence celle de Rilke.

À juste titre, Lévinas rattache ces notions au mouvement d'exode, si essentiel à la poésie de Celan. « Nous sommes dehors », c'est dire que dans le poème, nous sortons de nous-mêmes pour aller vers autrui. « Sortie vers l'autre homme » (NP, p. 53) qui implique que le moi se sépare de lui-même, devient étranger à lui-même, jusqu'à la dé-substantiation (*ibid.*, p. 52). Ce mouvement est au cœur de la métamorphose du moi décrite dans *Autrement qu'être* : du moi comme ipséité à un moi vidé de sa substance, appelé à se substituer à autrui, à prendre sur lui la souffrance, la passion de celui-ci, dans une « passivité plus passive que toute passivité ». En plaçant, en exergue du chapitre sur la substitution, un vers de Celan — « Ich bin du, wenn ich ich bin » (AE, p. 25) — Lévinas rattache l'entreprise du poète à la sienne propre. Ce n'est qu'en devenant toi, en me substituant à toi, en prenant sur moi ta souffrance, que je suis véritablement moi.

Ce paradoxe suprême de la sortie de soi comme voie qui ouvre au moi véritable — moi dé-substantié, « sans identité » — Lévinas le discerne également dans « Der Meridian », où en dernière instance odyssee et exode se rejoignent : dans le poème, certes, nous sommes « loin dehors », mais ce dehors se résout en « une sorte de retour » (« eine art Heimkehr » (Celan, p. 55)) : « Comme si en allant vers l'autre, je me rejoignais et m'implantais dans une terre, désormais natale, déchargé de tout le poids de mon identité » (NP, p. 54). Pour Lévinas comme pour Celan, ce mouvement est au cœur même de l'existence juive conçue comme exode, comme exil permanent, hors du lieu — « expul-

12 En se basant sur une traduction française de « Der Meridian », Lévinas lit « l'autre » comme « autrui », là où le texte allemand dit « das Andere ». Ainsi, par exemple, la phrase citée plus haut : « Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen » (Celan, p. 144) devient : « Toute chose, tout être, comme il chemine vers l'autre, sera figure pour le poème, de cet autre » (NP, p. 53), autre que Lévinas assimile immédiatement à l'autre homme de la relation éthique.

13 C'est nous qui soulignons.

sion hors de la mondanité du monde » (*idem*) — vers le non-lieu qu'est le désert de l'errance et du nomadisme¹⁴.

Or, en interprétant de la sorte le dehors et l'ouvert de Celan, Lévinas laisse sciemment de côté toute une dimension qui résonne également dans ces deux termes. Car la notion de « das Offene », dans son rapport étroit au dehors et au libre, ne peut venir que de Rilke, dont Celan se sentait proche. Et plus particulièrement du Rilke de la huitième des *Élégies de Duino*, dont les premiers vers contiennent précisément cette constellation de termes¹⁵. Ni Celan, ni Lévinas, ni Blanchot, qui a longuement commenté l'expérience poétique de Rilke (Blanchot, 1982), ne peuvent plus le lire indépendamment de la célèbre interprétation heideggerienne, précisément centrée sur la notion de l'ouvert¹⁶. Interprétation que Lévinas refuse de manière sommaire lorsqu'il pose, à propos de Celan, la question rhétorique : « les catégories de Buber ! seraient-elles préférables à tant de géniale exégèse descendant souverainement sur Hölderlin, Trakl et Rilke du mystérieux Schwarzwald [...] ? » (*NP*, p. 51)

Qu'est-ce donc que l'ouvert ou le dehors chez Rilke ? Comme le souligne Rilke lui-même dans une lettre souvent citée, il ne s'agit pas du ciel, de l'air, de l'espace ou de la nature, mais d'une attitude d'ouverture vis-à-vis de cette nature. Être dans l'ouvert ou le dehors — ou être dans « la perception pure », dans « la pleine nature », dans « la vie », termes tous équivalents chez Rilke, comme le montre Heidegger (Heidegger, 1990, p. 340) — c'est y être absorbé de manière immédiate, inconsciente. Attitude qui est naturellement celle des animaux, comme le disent les premiers vers de la huitième *Élégie*, alors que l'homme en est d'emblée exclu. Comme conscience, il se tient non dans le monde, mais devant lui¹⁷, car il se rapporte à lui par la représentation, qui fait du monde l'objectif (*ibid.*, p. 343). Heidegger alors assimile l'ouvert rilkéen à l'étant comme le tout de ce qui est. Même si Rilke entrevoit vaguement « le plus vaste cercle [qui] entoure tout ce qui est » (Rilke, p. 361), autrement dit l'horizon ou l'éclaircie qu'est l'être de cet étant, il reste pourtant, pour Heidegger, largement enlisé dans la métaphysique occidentale comme « oublié de l'être », plus précisément dans « le cône d'ombre d'une métaphysique nietzschéenne un peu tempérée » (Heidegger, 1990, p. 344).

Dans le contexte où surgissent les notions de l'ouvert et du dehors, rien n'indique, pour le Celan de « Der Meridian », une telle référence à la pensée heideggerienne de l'être. Celan, plus proche de Rilke auquel il emprunte ces notions, conçoit l'ouvert

14 Chez Blanchot, Lévinas discerne la même opposition du nomadisme et de l'errance juives à « l'enracinement païen » de l'univers heideggerien (voir *MB*, p. 20-26).

15 Mit allen Augen sieht die Kreatur
das Offene. Nur unsre Augen sind
wie umgekehrt und ganz um sie gestellt
als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.
Was draussen ist, wir wissens aus des Tiers

Antlitz allein [...] (Rilke, p. 270. C'est nous qui soulignons.).

16 Il s'agit de « Wozu Dichter in dürftiger Zeit ? » (Heidegger, 1950, trad. fr. Heidegger, 1990).

17 « [...] gegenüber sein / und nichts als das und immer gegenüber » (Huitième *Élégie*).

comme le lieu, ou plutôt le non-lieu dont le poème est la recherche¹⁸. Comme le dit Blanchot, il s'agit du « fait d'être [...] hors de soi, dans la chose même, et non dans une représentation de la chose » (Blanchot, 1982, p. 173). Expérience où la conscience, comme paroi qui nous sépare des choses, est abattue, de sorte que monde extérieur et intérieur, dehors et intimité se rejoignent. Ce qui nous mène à cette autre notion rilkéenne du « Weltinnenraum » : le point, recherché par le poème, « où l'espace [est] à la fois intimité et dehors, un espace qui au dehors serait déjà intimité spirituelle, une intimité qui, en nous, serait la réalité du dehors, telle que nous y serions en nous au-dehors dans l'intimité et l'ampleur intime de ce dehors », comme le formule encore Blanchot (*ibid.*, p. 174). C'est cette complexe coïncidence du dedans et du dehors que Celan cherche, par exemple, dans les poèmes que Paul Sars désigne comme une « topographie de la rétine » (Sars, p. 101) : paysages qui se dessinent sur la rétine, organe qui à la fois perçoit le monde extérieur et reflète le monde intérieur, l'âme (*idem*). Par ce rôle immense accordé à la sensation, aux organes des sens, Celan tente de se libérer de la représentation, qui entravait la perception pour Rilke. Dans les « paysages de l'oeil », le poète parvient d'une part à réintérioriser le monde extérieur, qui avait perdu tout son sens, de l'autre à extérioriser l'inexprimable souffrance d'après Auschwitz (*idem*).

Paysage de l'oeil, espace intérieur du monde, il est clair que l'ouvert tel que le conçoit Celan, dans la descendance de Rilke, est fort loin de la signification que lui donne Lévinas, en le restreignant à l'autre homme, au prochain. Nous avons ici un bel exemple de la démarche critique de Lévinas : lire Celan à la lumière de l'éthique, c'est transformer, convertir des notions neutres, impersonnelles grammaticalement mais aussi quant à leur sens, puisqu'il est question d'un espace, en des notions personnalisées : le dehors devient un être extérieur, c'est-à-dire autrui, l'étrange devient « l'étranger ou le prochain » (*NP*, p. 54).

C'est encore là le mouvement de « déneutralisation » qui est au centre de l'entreprise philosophique de Lévinas. Ce mouvement a pour résultat une interprétation réductrice, qui ramène Celan à la perspective éthique, en négligeant les autres dimensions de sa poésie, notamment ses affinités avec Heidegger et Rilke, qui semble disqualifié du simple fait qu'il est lu et commenté par Heidegger ! Lecture sélective jusque dans ses citations tronquées, mises bout à bout, et visant à faire répéter ce seul message fondamental pour Lévinas : « le poème va vers autrui ». Il est clair qu'une telle approche critique, si elle produit des interprétations puissamment originales, pèche profondément du point de vue herméneutique, car elle supporte mal le retour au texte dont elle constitue le commentaire. Phase pourtant essentielle du processus herméneutique.

18 « Das Gedicht sucht, glaube ich, diesen Ort », c'est-à-dire « das Offene, Leere und Freie », le dehors (Celan, p. 145).

5. Conclusions

Nous sommes maintenant mieux en état de comprendre l'attrance de Lévinas pour la littérature et l'expérience esthétique qu'elle implique. Cette expérience esthétique — comme plongée dans la sensation pure, dans l'imaginaire, où tout retourne à l'être dans son expression la plus élémentaire, à l'il y a — est au centre de sa réflexion parce qu'en nous ouvrant un univers exotique, étranger au monde, elle nous libère radicalement de ce monde, permet une « évasion » hors de l'être¹⁹. La création artistique — en l'occurrence, l'écriture — et la jouissance esthétique sont alors toutes deux des possibilités de transcender l'être heideggerien comme être-au-monde de l'être-là.

Cependant, cette « transcendance vers le bas » est d'une profonde ambiguïté : elle est également ce qui rebute Lévinas, car de l'art elle fait l'espace neutre et impersonnel où le moi s'est dissous et ne peut donc plus s'ouvrir au visage d'autrui. D'où sa tentative de « sauver » l'art, de l'arracher à la sphère de l'il y a impersonnel. Ce salut doit venir de l'exégèse de l'œuvre d'art, nous l'avons vu. En définitive, que penser de cette tentative de Lévinas de « faire intervenir [dans l'art] la perspective de la relation à autrui » (RO) ? Elle implique une attitude vis-à-vis de l'art que Françoise Collin a appelée celle de la peur, plus précisément celle de la « peur de la peur ». Le philosophe, dit Collin en citant Blanchot, est « celui qui a peur de la peur », c'est-à-dire celui qui a peur de « frayer avec l'effrayant » (Collin, p. 315 ; Blanchot, 1969, p. 70-71). Comme le montre Collin, Lévinas se détourne de l'il y a en le métamorphosant en autre chose : « L'étrangeté de *l'il y a* nocturne, l'étrangeté effrayante, se mue ici en étrangeté de l'étranger dans *l'illéité* » (Collin, p. 316). C'est précisément le mouvement que nous venons de voir dans l'essai sur Celan, où le « dehors », notion provenant de Rilke, est réduit à l'altérité d'autrui. De cette manière, Lévinas fait tort à l'expérience esthétique, vécue par ailleurs avec une sensibilité si aiguë.

L'éthique telle que la conçoit Lévinas est probablement incompatible avec l'art et la littérature comme expérience du retour à l'il y a. Ce qui ne veut pas dire que cette expérience — écriture ou lecture — ne comporte aucune dimension éthique. Peut-être l'éthique de la littérature consiste-t-elle justement, comme le pense Blanchot, à ne pas avoir « peur de la peur », à ne pas se détourner de l'il y a, de l'autre comme le neutre, mais à soutenir la confrontation perpétuelle avec cela, et à s'en faire le porte-voix ? C'est là pour Blanchot l'exigence que pose l'écriture, exigence qu'il appelle éthique parce qu'elle impose une responsabilité infinie à l'écrivain : la « responsabilité à l'égard de l'entente du neutre » (Blanchot, 1969, p. 102)²⁰. Mais sans doute, comme le remarque encore Collin, l'écrivain et le philosophe n'ont-ils pas la même responsabilité...

19 Selon le titre de l'un des premiers ouvrages de Lévinas, *De l'Évasion* (Montpellier, Fata Morgana, 1982 [1935]).

20 Sur cette responsabilité, voir Smock et mon ouvrage sur Blanchot (1995, p. 337-369).

 Références

I. Œuvres d'Emmanuel LÉVINAS (en ordre chronologique) :

- EE *De l'existence à l'existant*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1981 [1947].
 RO « la Réalité et son ombre », dans *les Temps Modernes*, 38 (1948), p. 769-789.
 TI *Totalité et infini*, La Haye, Nijhoff, 1980 [1961].
 EDE *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1967.
 MB *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1975.
 AE *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Nijhoff, 1978 [1974].
 NP *Noms propres*, Montpellier, Fata Morgana, 1976.
 EI *Éthique et infini*, Paris, Fayard, 1982.
 HS *Hors sujet*, Montpellier, Fata Morgana, 1987.

II. Autres ouvrages

- BLANCHOT, Maurice, *la Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
 — — —, *l'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
 — — —, *l'Espace littéraire*, Paris, Gallimard (Idées), 1982 [1955].
 — — —, « Notre compagnie clandestine », dans François Laruelle (éd.), *Textes pour Emmanuel Lévinas*, Paris, Jean-Michel Place, 1980, p. 79-87.
 BURGGRAEVE, Roger, « Het "il y a" in het heteronomie-denken van Lévinas », dans *Bijdragen*, 44 (1983), p. 266-299.
 CELAN, Paul, *Ausgewählte Gedichte. Zwei Reden. Nachwort von Beda Allemann*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1968.
 COLLIN, Françoise, « la Peur. Emmanuel Lévinas et Maurice Blanchot », dans Catherine Chalier et Miguel Abensour (dir.), *Emmanuel Lévinas*, Paris, L'Herne, 1991.
 EAGLESTONE, R., *Ethical Criticism. Reading after Lévinas*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1997.
 FRANCK, Giorgio, « Estetica e ontologia. Il problema dell'arte nel pensiero di E. Lévinas », dans *Aut aut*, 209-210 (1985), p. 35-59.
 HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1990.
 — — —, *Holzwege*, Francfort-sur-le-Main, Klostermann, 1980 [1950].
 KOHLER-LUGINBÜHL, Dorothee, *Poetik im Lichte der Utopie. Paul Celans poetologische Texte*, Berne, Peter Lang, 1986.
 PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1989, vol. IV.
 RILKE, Rainer Maria, *Ausgewählte Werke*, Wiesbaden, Insel Verlag, 1950, vol. I.
 RONCHI, Rocco, « l'Interpretazione come salvezza. Nota "sul" Blanchot di Lévinas », dans *Aut aut*, 209-210 (1985), p. 193-205.
 SARRS, Paul, « *Ich bin es noch immer* ». *Aufsätze. Zur Konsistenz in der Lyrik Paul Celans*, Nimègue, Uitgeverij Verzameld Werk, 1993.
 SCHULTE NORDHOLT, Annelise, *Maurice Blanchot. L'Écriture comme expérience du dehors*, Genève, Droz, 1995.
 SMOCK, A., « Disastrous responsibility », dans *l'Esprit créateur*, 3 (1984), p. 5-20.
 WAHL, Jean, « Sur l'idée de la transcendance », dans *l'Existence humaine et la transcendance*, Neuchâtel, De la Baconnière, 1944.
 WYSCHOGROD, Edith, « The Art in Ethics : Aesthetics, Objectivity, and Alterity in the Philosophy of Emmanuel Lévinas », dans A. Peperzak (éd.), *Ethics as First Philosophy. The Significance of Emmanuel Lévinas for Philosophy, Literature and Religion*, New York — Londres, Routledge, 1995, p. 137-148.