

La relation à autrui : du droit de regard à la responsabilité de l'homme parlant (Giacometti, Merleau-Ponty, Lévinas)

ENCARNACIÓN MEDINA ARJONA

Universidad de Jaén

Abstract

Emmanuel Lévinas dedicates to Merleau-Ponty the text “La signification et le sens” (1964). In it, the author dynamically defines the work as “movement from oneself to the other one that never returns to oneself”. However, if the work doesn't return to oneself, it is not completely lost. Lévinas brings the aesthetic experience into the problem of intersubjectivity. Ethics, as Lévinas conceives it, is probably incompatible with art and literature as experiences of return. Only words can free the artistic beauty of its solitude and its silence. The superiority that Lévinas attributes to words over writing is a consequence of the superiority of the spoken language in presence of “the other one”. From the work of Giacometti, we try to demonstrate that vision is a thought (Merleau-Ponty), that sight is the foundation of the ethics, what Lévinas understands by responsibility.

Keywords: Lévinas; Giacometti, Merleau-Ponty; Ethics; Aesthetics.

Resumen: Emmanuel Lévinas dedica a Merleau-Ponty el texto «La Signification et le sens» (1964). En él define de forma dinámica la obra como «movimiento del Mismo hacia el Otro que no vuelve jamás al Mismo». Sin embargo, si la obra no vuelve al mismo, tampoco es a fondo perdido. Lévinas hace entrar la experiencia estética en el problema de la intersubjetividad. La ética, como la concibe Lévinas, es probablemente incompatible con el arte y la literatura como experiencias de retorno. Sólo la palabra puede liberar la belleza artística de su soledad y de su mutismo. La superioridad que Lévinas atribuye a la palabra sobre la escritura resulta de la superioridad de la lengua hablada en presencia del otro. A partir de la obra de Giacometti, intentaremos demostrar que la visión es un pensamiento (Merleau-Ponty), que la mirada es el fundamento de la ética, lo que Lévinas entiende por responsabilidad.

Palabras clave: Lévinas; Giacometti; Merleau-Ponty; Ética; Estética.

En 1947, Simone de Beauvoir vient de rentrer après son voyage en Amérique. Paris, espace sacré, son royaume ; mais Beauvoir y règne en mélancolie, selon un rapport « depuis toujours inséparables d'une relation intime et intensément vécue à l'espace », à « la problématique du lieu¹ » (que disait Bonnefoy). Elle écrit à Nelson Algren :

(Mardi 17-06-47) Mon chérie. Étant au travail depuis plus de deux heures, je m'offre un petit congé; [...] et je vous écris du premier étage du «Flore», notre café «existentialiste». Dans la grande salle qui ouvre sur la rue et à la terrasse il y a un monde fou, mais ici personne que moi. Par les fenêtres j'aperçois les arbres du boulevard Saint-Germain. Je suis de bonne humeur parce que Sartre a lu le début du journal américain et il l'a trouvé bon, alors j'ai plaisir à continuer².

1 BONNEFOY Yves, « L'Acte et le lieu de la poésie », texte repris dans *L'Improbable*, Paris, Mercure de France, 1980, pp. 105-132.

2 BEAUVOIR Simone de, *Lettres à Nelson Algren. Un amour transatlantique 1947-1964*, Paris, Gallimard, 1997, p. 33.

D'une manière particulièrement exemplaire : représentée comme un poète en méditation du *Codex Manesse* (entre 1305 et 1340) où le portrait de Walther von der Vogelweide, le plus grand auteur lyrique du Moyen Âge, est représenté assis sur un rocher recouvert d'herbes, la tête lourdement appuyée dans la main gauche. Il tient de la main droite la feuille sur laquelle, dans la plus grande mélancolie³, il a couché l'essence de ses méditations: le chant d'amour courtois de la flamme insatisfaite qui brûle pour une dame mariée de la haute société, sans pouvoir espérer être jamais exaucée ; Beauvoir écrit à Algren : « Mon chérie. Moi-même je vis un peu dans une paix de crocodile, ce qui, lorsque je considère le vaste monde autour de moi, me scandalise⁴. »

Mais peut-être serait-il plus exact de relier le portrait de Simone de Beauvoir à la *Melencolia* de Dürer, qui est manifestement une somme, à la fois émouvante et sophistiquée, des principes philosophiques de base de l'humanisme européen. Puisque Dürer recourt à un langage pictural allégorique de tradition bien établie réunissant des idées qui remontent à Pétrarque en ce qui concerne la dichotomie *virtus-fortuna*, à Nicolas de Cues pour ce qui est du principe de la *docta ignorantia*, et à la notion de la *dignitas homini* de Pic de la Mirandole avec l'accent mis sur l'homme en tant que créateur prométhéen de lui-même, remis à son libre arbitre⁵.

Dans le droit fil de la gravure de Dürer, l'opposition entre la constance de la vertu et la précarité des choses terrestres est aussi le thème d'autres gravures où l'artiste mélancoliquement accoudé est ici au milieu d'un paysage parfois terrifiant, plein de fabuleuses visions d'horreur et de catastrophes, et est exhorté à faire preuve de constance dans ces lieux où l'on ne doit pas céder aux maux. Cette force de l'esprit trouve sa récompense. Au contraire de l'interprétation courante de l'œuvre comme représentation de l'impuissance du savoir humain, la

3 CLAIR Jean, *Mélancolie. Génie et folie en occident*, Paris, Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 2006, p. 79.

4 BEAUVOIR, *op. cit.*, p. 35.

5 CLAIR, *op. cit.*, p. 96.

gravure de la mélancolie de Dürer est devenue le véritable prototype de la représentation des aptitudes humaines et l'emblème de la sagesse elle-même.

Cette influence de la gravure de Dürer, qui, avec quelque retard, se fit sentir dans la thématique de la mélancolie, a déjà été suffisamment mise en lumière par Panofsky⁶, Saxl⁷ et d'autres. Il faut ajouter toutefois que, par l'intermédiaire de la représentation de Domenico Fetti, la gravure de Dürer, dans le personnage en méditation, est moins vue dans l'inactivité que la vanité de toute activité scientifique⁸. « Tout est vanité », ce rappel de la précarité de toute chose a été relevé par ses successeurs tout à fait dans ce motif, comme une mise en scène incisive.

Particulièrement fréquente dans les représentations d'artistes en mal d'inspiration, la figure de la Melencolia, avec ses ailes d'ange, lourdement assise sur le sol, créature terrestre et céleste à la fois, élevée au-dessus de tous par ses dons intellectuels et pourtant encore infiniment éloignée de son objectif céleste, le personnage de Dürer, plongé dans l'immobilité de sa méditation, est soumis en réalité à une foule de tensions psychologiques, qui sont à la fois la condition et le tribut de sa vertu.

Deux aspects méritent d'être soulignés sur l'influence de la Melencolia au XX^e siècle. La touche surréaliste de la gravure de Dürer avait séduit, de toute évidence, le groupe réuni autour d'André Breton.

En 1938, Jean-Paul Sartre envisage d'utiliser la *Melencolia I* de Dürer en couverture de *La Nausée*⁹, il la veut également comme titre (remarquons que dans l'échelle des noms latins qui désignent la mélancolie au Moyen Âge, la *nausea* occupe, après la *desidia* et la *tristitia*, une place éminente ; et remarquons également l'intérêt de Sartre envers le *spleen* baudelairien).

6 PANOFSKY Erwin, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, Paris, Hazan, 2004.

7 KLIBANSKY Raymond, PANOFSKY, Erwin et SAXL, Fritz, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989.

8 CLAIR, *op. cit.*, p. 99.

9 SCHUSTER Peter-Klaus, *Melencolia I. Dürers Denkbild*, 2 vol. Berlin, Gebr. Mann, 1991.

Le titre est refusé par l'éditeur. Voir le témoignage de Simone de Beauvoir dans *La Force de l'âge*¹⁰.

Entre 1913-1938, de Giorgio de Chirico à Jean-Paul Sartre, s'étend une double décennie durant laquelle se définit ce nouveau réalisme qu'on pourrait nommer « métaphysique », marqué du sentiment de la mélancolie et qui sera le réalisme moderne. Réalisme en tout point opposé au réalisme du XIX^e siècle ou au réalisme de la Renaissance, puisque, loin de confirmer le sens de la réalité, il s'attache, au contraire, à signifier la dépossession de sa maîtrise. Perte irrémédiable au terme de laquelle tout objet apparaît comme opaque, insaisissable, qu'aucun savoir ne peut plus appréhender, ni d'ordre phénoménal qui en rendrait les apparences, ni d'ordre scientifique qui en livrerait de loin la construction¹¹. Cette image de la Melencolia représente à la fois et le deuil et la fonction thérapeutique de la création artistique.

Quelques années avant, le polyèdre de la gravure de Dürer figure-t-il comme une profession de foi dans *La Table surréaliste* d'Albert Giacometti¹², en 1933. La référence explicitement sociocritique à la gravure de Dürer s'accroît également —et ce n'est guère étonnant— dans les années 1930, autrement dit, précisément dans la période où la bêtise fasciste précipite l'Europe dans la crise. On voit préfiguré dans la gravure de Dürer un sentiment de dégoût existentiel.

10 BEAUVOIR Simone de, *La force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 292-293 « Il avait subi un autre [échec] qui le touchait encore davantage. Le manuscrit de son livre -intitulé *Melancholia* à cause de Dürer qu'il aimait beaucoup- avait été remis par Nizan à un lecteur de la maison Gallimard. Sartre reçut un mot de Paulhan l'avisant que, malgré certaines qualités, l'ouvrage n'était pas retenu. [...] Paulhan désapprouvait donc le dessein même de Sartre: exprimer sous une forme littéraire des vérités et des sentiments métaphysiques » Et, plus loin: « Depuis, Gallimard avait lu le livre et il semblait l'aimer; il ne lui reprochait que son titre. Il suggéra un autre: *La Nausée*; j'étais contre [...], je craignais que le public ne prit la Nausée pour un roman naturaliste » (p. 308).

11 CLAIR Jean, op. cit., « Machinisme et mélancolie », pp. 444-445.

12 Autre témoignage de l'intérêt qu'il portait à la gravure de Dürer : un peu plus tard, le dessin de Giacometti, Lunaire (dessin à la plume, 1935, galerie Maeght, Paris), et enfin son autoportrait inscrit dans un cube.

Georges Didi-Huberman, dans *Le Cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, nous rappelle que le *Cube*, comme on le voit, n'en est pas un. C'est un polyèdre irrégulier que les catalogues décrivent comme ayant douze faces. L'objet réalisé en plâtre au début, sans doute, de l'année 1934, avant d'être —beaucoup plus tard, entre 1954 et 1962— produit en bronze par le fondeur Susse, est d'abord loin d'avoir l'exactitude d'un objet de pure démonstration géométrique. Ses plans accusent souvent une légère courbure, ils ont quelque chose d'approximatif malgré leur caractère fatalement tranché, et la main n'a pas voulu corriger les nombreuses traces, volontaires ou accidentelles, qui en perturbent la surface¹³.

Nous voici donc à nouveau devant le calme bloc du *Cube* comme devant un cristal d'absence et d'opacité visuelles émettant sourdement l'interdit d'un contact. Que cette absence ici prenne consistance de l'éloignement et du deuil nous rappellera à ces deux vérités fondamentales : que tout travail du deuil est un travail du lieu, et que tout espacement porte en lui le conflit, mais aussi la temporisation, le « devenir-temps de l'espace ». L'espacement dont nous avons parlé pourrait tout aussi bien, en ce cas, se nommer l'*expectative*, c'est-à-dire une manière d'attente qui, dans son expression même, met en jeu la dialectique (visuelle) du visible et de l'invisible, ou le mouvement (virtuel) d'un objet prévisible toujours extrait, ou abstrait, de son propre spectacle manifeste. Le *Cube*, cristal d'absence et cristal d'espacement, se donnerait pour finir comme un *cristal d'attente* : un objet de latence et d'imminence, un objet de virtualité —cette virtualité même qui fait de lui une œuvre de mystère et de la surdétermination. Tout cela compactifié en bloc¹⁴.

De 1933 à 1934 environ, un deuil a mis le monde de Giacometti en chaos, donc en mouvement. Il le *mettait bas* en un sens —ou plutôt dans les deux sens que suggère cette expression—, mais dans un autre il le re-verticalisait littéralement, mortellement. Or, le *Cube* se trouve bien

13 DIDI-HUBERMAN Georges, *Le Cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Paris, Macula, 1993, p. 7.

14 *Ibid*, p. 153.

dans l'œil de ce cyclone ; il rompt déjà avec tout le travail mené par Giacometti sur l'horizontalité ; mais il est bien trop lourd encore, bien trop *grave* pour être grévissime de la suite, pour donner lieu aux « élancements » fameux de la fin des années quarante et des années cinquante. Le *Cube* est en avance pour donner naissance à autre chose dans l'art de Giacometti, mais il s'alourdit d'un inéluctable retard, dira Didi-Huberman¹⁵.

Entre l'avance et la fuite, entre la massification mortifère et le contact différé, le *Cube* s'immobilisait donc, en 1934, *entre un deuil et un désir*. Entre un deuil qui ne livra pas l'artiste au désœuvrement total, mais plutôt à une fiévreuse reproblématisation de la sculpture —et un désir qui suspendait son mouvement dans l'attente malheureuse qu'une identité artistique se reconstruise, morcelée dans l'absence de repère.

Peut-être faudra-t-il finir par nommer *mélancolie* la violence arrêtée d'une telle attente : parce que le deuil du père ouvrait la brèche d'un danger capable de faire prendre à Giacometti le deuil de soi-même en tant qu'artiste surréaliste. Si le *Cube* peut se penser aussi comme un cristal de mélancolie, c'est que la perte¹⁶ dont il dessine le lieu n'est justement pas réductible à la seule mort d'une personne, si proche et importante fût-elle. Ce qui différencie métapsychologiquement le travail du deuil et celui de la mélancolie, on le sait depuis Freud, est que dans le second cas « on ne peut pas clairement reconnaître ce qui a été perdu [...], [le sujet] sachant sans doute *qui* il a perdu mais non *ce* qu'il a perdu en cette personne¹⁷ ». Le « signe inconnu » dont parlait Giacometti pourrait bien, à ce titre, renvoyer à la « perte inconnue » dont Freud parlait justement à propos de la mélancolie. Mais, lorsque la perte est inconnue, le sujet lui-même —à l'image d'un « calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur »— se creuse intérieurement, se ménage une place vide qui, pour ainsi dire, le mange du dedans. C'est comme si l'artiste fait à ses propres sculptures un « don de mélancolie ». Le *Cube*, lui, sera resté à mi-chemin entre cette réduction,

15 *Ibid.*, p. 154.

16 *Ibid.*, p. 155.

17 FREUD Sigmund, « Deuil et mélancolie » (1917), trad. J.-B. Pontalis et J. Laplanche, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 151.

immobilisé dans sa dimension paradoxale de cavité trop grande et d'enveloppe trop petite pour incarner quelque corps nommable que ce soit¹⁸.

On sait que Giacometti fut, en 1933, fasciné par la *Mélancolie* de Dürer, exposée au Petit Palais à partir du printemps jusqu'à la fin de l'été. C'est devant la célèbre gravure et son polyèdre contemplativement regardé par l'ange au compas, que Giacometti commença sans aucun doute d'orienter son propre polyèdre en gestation vers un sens que la mort du père ne pouvait que précipiter, cristalliser. Souvenons-nous que Giacometti, enfant¹⁹, ne se contentait pas d'imiter son père en dessinant au compas les membres de sa famille ; il signait ses petites œuvres d'un monogramme qui imitait exactement celui d'Albrecht Dürer ; et il copia souvent les tableaux du grand peintre, particulièrement son *Autoportrait* de 1500. Souvenons-nous surtout que le personnage de la *Mélancolie*, avec sa *facies nigra* —sa face noire plombée—, médite devant un objet de la géométrie là où un iconographe attendrait sans doute de voir un crâne. Et d'ailleurs, ne le voit-il pas ? Si l'on s'approche avec attention de la face du polyèdre qui *regarde* l'ange pensif, une forme s'y esquisse en pointillés, virtuelle... Une forme assez indistincte —comme un nuage ou un marc de café— pour que chacun, Giacometti par exemple, y sente peu à peu s'imposer un destin à travers l'image plus subliminale d'un crâne, d'un fantôme ou d'un visage défiguré mais transparaissant. Et le polyèdre, qui en demeure le support, nous dit une fois de plus combien la géométrie, loin d'être une « stylisation » du réel ou l'exercice « abstrait » d'une idéalité harmonique, donne ici le lieu même, voir le *style*, d'un moment mélancolique aussi violent qu'un regard d'orbites vides.

Comment représenter le visage après l'holocauste, après les violences, les souffrances du XX^e siècle ? Jean Clair, dans ses entretiens avec Zoran Music (sous le titre, « La barbarie ordinaire » (2007)), le sujet est symbolisé dans la terrible vision pour l'humanité des premiers reporters des images de la douleur contemporaine, par exemple les images d'avril 1945 après la

18 DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 156.

19 *Ibid.*, p. 157.

libération de Dachau. A quoi bon les poètes s'exclamaient Hölderlin. Puis Adorno suggérait l'impossibilité de la poésie. Et depuis, l'extension du silence.

Voilà une des origines de ce grand défi pour représenter le corps, et plus spécialement, les énigmes du visage. Emblème de l'irremplaçable, mais aussi signe de fragilité en raison de son exposition au monde. C'est le visage. La première rencontre dans sa relation aux autres. Ce qui est absolument extériorisé, mutisme et sourire, signification et nudité sans attributs.

Dans son ouvrage *Autoportrait au visage absent*, Jean Clair nous livre le fruit de ses méditations artistiques sur le visage. Telle est la question que pose Jean Clair au début de son ouvrage : « la question est en effet de savoir pourquoi il est devenu si difficile de représenter un visage [...] ». Il s'agit d'un problème à la fois esthétique, scientifique mais aussi politique et éthique. Esthétique : les systèmes classiques de représentation font figure de vieilles duègnes. Scientifique : on ne voit plus le vivant de la même manière, disséqué qu'il a été par Freud ou Charcot à la loupe neurologique ou psychanalytique. *Last but not least*, politique et éthique : comment envisager le visage après l'horreur défiguratrice d'Auschwitz ? Comment faire face, sur le plan artistique, à ce que Clair nomme « le dé-visagement » subi par la face humaine dans les camps nazis ?

L'art moderne, à partir des Symbolistes, connaît ainsi une véritable crise de la figuration, et de la représentation en général : il n'est d'ailleurs pas innocent que le symptôme de cette crise se manifeste plus particulièrement dès qu'on touche au visage, à la *figure*, à la tête²⁰.

D'où l'importance plus que symbolique du renouveau du visage en art, que l'on constate dans les années trente —au moment de l'ouverture des camps—, dans la démarche d'artistes comme Picasso, Bacon ou encore Giacometti, qui s'était fait exclure en 1935 du mouvement surréaliste par

20 L'émergence de la modernité dans les années 1860-1870 s'accompagne, de l'émergence d'un « mal de tête » qui va ne faire qu'aller croissant pour devenir une véritable problème au début du vingtième siècle : du spleen baudelairien en passant par *Le Cri* de Munch pour finir sous le microscope freudien, la tête, en tant que *sujet*, a mal et va mal.

André Breton pour « délit de tête ». Breton aurait dit alors : « Une tête ! On sait bien ce que c'est qu'une tête ! ». Giacometti récidiva et persista pourtant jusqu'à sa mort en 1966 à tenter de dessiner, de peindre et de sculpter une tête. Or comme le montre Jean Clair de façon plus que convaincante, *la tête, c'est précisément ce dont on sait le moins...* Et pourtant, c'est ce qui est le plus proche de nous, ce qui nous appartient peut-être le plus, et qu'il n'est pas vain de tenter de fixer dans le miroir de l'art... Or, quand on contextualise cette phrase, on la voit intervenir à un moment de la réflexion où, visant l'horizon de la vie sociale avec sa dimension politique, Merleau-Ponty oppose la situation du peintre à celle du philosophe ou de l'écrivain. Tandis que ceux-ci ne sauraient déclinier les responsabilités de l'homme parlant, « le peintre est seul à avoir droit de regard sur toutes choses sans aucun devoir d'appréciation ». Le cas en vue est celui de Cézanne se soustrayant à ses obligations patriotiques pour continuer de peindre, comme si cette attitude même témoignait d'une certaine innocence, voire d'une certaine neutralité du regard du peintre par rapport aux injonctions éthico-politiques.

Lorsqu'il évoque alors, et en passant, la musique, Merleau-Ponty veut signaler qu'à son égard de telles considérations seraient plutôt incongrues. Est en question le désignable, c'est-à-dire l'ordre des choses que l'on peut désigner dans le monde et qui peut faire objet de discussion. Puisqu'il est par trop manifeste que la musique n'a pas affaire aux choses du monde, comme l'a, au contraire, tout ce qui est d'ordre langagier, il n'y aurait même pas de sens de les faire à son propos. Cela ne veut pas dire que Merleau-Ponty aurait méconnu le lien de la musique à la chair. Ce qui est sous-entendu est que la musique ne se rapporte aux choses du monde ni de la même façon que la philosophie ou la littérature, ni comme le fait encore la peinture, qui nous les montre.

À vrai dire —et indépendamment du droit d'un homme, qu'il soit peintre, musicien ou quelque chose d'autre, d'être objecteur de conscience ou de refuser la conscription—, il resterait encore à se demander si la musique ou la peinture sont toujours aussi neutres à l'égard du politique ou de l'éthico-politique que Merleau-Ponty semble le supposer dans ces remarques.

Emmanuel Lévinas consacre à Merleau-Ponty un texte qu'il intitule « La Signification et le sens » (1964). Il y donne une définition « dyna-

mique » de l'œuvre comme « mouvement du Même vers l'Autre qui ne retourne jamais au Même ». Mais l'œuvre, si elle est sans retour, n'est cependant pas « un jeu en pure dépense ». Lévinas fait entrer l'expérience esthétique dans le problème de l'intersubjectivité. L'éthique telle que la conçoit Lévinas est probablement incompatible avec l'art et la littérature comme expérience du retour. Seule la parole pourra délivrer la beauté artistique de sa solitude et de son mutisme. La supériorité que Lévinas attribue à la parole —« le langage où j'assiste à ma manifestation, irremplaçable et vigilant »— sur le mot écrit résulte de la supériorité de la langue parlée en présence d'autrui —parole parlante/parole parlée (Merleau-Ponty) et dire/dit (Lévinas).

Relation du cube avec le visage, le visage entre une éthique et une esthétique ; il faut penser à Lévinas.

Pour penser le statut de l'esthétique au sein de l'œuvre lévinassienne, il faut souligner *La réalité et son ombre*, texte fondateur de l'esthétique d'Emmanuel Lévinas. Les procédés²¹ de l'art auxquels il réfléchit : image et concept ; notion de « rythme » ; critique du concept kantien de « désintéressement » ainsi que de la notion heideggerienne d'existence comme « être-au-monde » ; dimension ontologique de l'image et de l'art ; sensation et perception ; dimension ontologique de la sensibilité ; caricature et idole : deux irréalités ontologiques ; l'importance, face à la création artistique, de la critique philosophique ; la relation de l'artiste avec autrui ou le retour de l'éthique au sein de l'esthétique.

Le sujet principal²² de *La réalité et son ombre*²³ (1948) est l'analyse de la fonction de l'image dans la peinture : « La fonction élémentaire de l'art qu'on retrouve dans ses manifestations primitives consiste à fournir une image de l'objet à la place de l'objet lui-même —ce que Bergson appelle une vue prise sur l'objet, une abstraction, et qu'il estime être moins que

21 SCHIFFER Daniel Salvatore, *La philosophie d'Emmanuel Levinas: Métaphysique, esthétique, éthique*, Paris, PUF, 2007.

22 MURAKAMI Yasuhiko, *Lévinas phénoménologue*, Grenoble, J. Million, 2002, p. 86.

23 LÉVINAS Emmanuel, « La réalité et son ombre », *Les Temps modernes*, n° 38, 1948, pp. 769-789.

l'objet au lieu de voir en lui le plus de l'esthétique²⁴. » L'objet est ainsi remplacé par l'*image*, mais celle-ci n'ajoute rien à l'objet.

Si le « concept est l'objet *saisi* », l'image ne saisit pas son objet. L'objet y est insaisissable. Si l'objet n'est pas saisi dans l'image, le statut de l'image dans l'*attitude esthétique*²⁵ est différent du simple simulacre de l'objet extérieur. Lévinas utilise un terme husserlien : « neutralisation » et un terme kantien « désintéressement » pour expliquer cette mise entre parenthèses de l'étantité, de l'objectivité ou du concept (« une cécité à l'égard des concepts ») dans l'attitude esthétique.

Le désintéressement tient à la *Critique de la faculté de juger* de Kant²⁶. Selon Kant, « [le] jugement de goût est purement *contemplatif*, c'est-à-dire que c'est un jugement qui, indifférent quant à l'existence d'un objet, ne fait que mettre en relation la conformation de cet objet avec le sentiment de plaisir et de déplaisir. Mais cette contemplation elle-même n'est pas réglée par des concepts ; [...] il n'est donc pas *fondé* sur des concepts, pas plus qu'il *ne prend pour fin* des concepts²⁷ ». Le désintéressement est donc le désintéressement tant à l'égard de l'existence objective de l'objet qu'à l'égard des concepts.

Ce désintéressement n'est pas celui à l'œuvre dans *Autrement qu'être*²⁸ où il signifie le sujet étique au-delà de la persistance à l'être. Mais

24 LÉVINAS Emmanuel, *De l'existence à l'existant*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1981 [1947], pp. 83-84.

25 C'est pourquoi Husserl a pu parler d'affinité entre l'artiste et le phénoménologue. Dans une lettre adressé à H. Von Hofmannsthal, il écrit : « [L]œuvre d'art nous transporte (quasiment nous y contraint) dans l'état d'une intuition esthétique pure qui exclut de telles prises de position [existentielle]. » Et plus loin, « Le voir phénoménologique est donc proche parent du voir esthétique dans un art « pur » [...] ». Voir HUSSERL, Edmund, « Une lettre de Husserl à Hofmannsthal », trad. Eliane Escoubas, *La part de l'œil*, n°7, pp. 13-14.

26 « On peut dire que, parmi ces trois sortes de satisfaction [scil., l'agréable, le beau et le bien], celle du goût pour le beau est la seule et unique qui soit une satisfaction désintéressée et *libre* [...] ». KANT, Immanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. Jean René Ladmiral, Marc B. de Launay, et Jean-Marie Vaysse, in *Œuvres philosophiques*, tome 2, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1985, p. 966.

27 *Ibid.*, p. 965.

28 LÉVINAS Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1974.

tous les deux signifient le dégagement de l'ordre du Dit. Dans ce sens, on pourrait considérer que le désintéressement est la mise hors circuit de l'*inter-esse*. Il n'y a pas d'abord image —vision neutralisée de l'objet— qui, ensuite, diffère du signe et du symbole par sa ressemblance avec l'original : la neutralisation de la position dans l'image est précisément cette ressemblance²⁹.

Nous avons signalé que le désintéressement dans *Les Imprévus de l'Histoire* n'est pas celui à l'œuvre dans *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. L'être aurait une signification —c'est-à-dire se manifesterait déjà comme évoqué dans le langage silencieux et non-humain, par la voix du silence— dans le langage qui parle avant les hommes et qui abrite l'*esse ipsum*, langage que le poème met en paroles humaines.

Au chapitre « L'un-pour-l'autre n'est pas un engagement³⁰ » Lévinas indique que ce n'est pas l'engagement qui décrit la signification, c'est la signification —l'un-pour-l'autre de la proximité— qui justifie tout engagement. Dans la non-indifférence à l'égard du prochain où la proximité n'est jamais assez proche, ne s'efface pas la différence entre moi et l'autre et l'indéclinabilité du sujet, comme elles s'effacent dans la situation où la relation de l'un avec l'autre est entendue dans la réciprocité. La non-indifférence où le je suis envers l'autre, en tant que l'autre est autrui et prochain, est, au-delà de tout engagement au sens volontaire du terme car, précisément, dégageant dans cette extrême passivité un sujet indéclinable et unique, la responsabilité, signification de la non-indifférence, est à sens unique, de Moi à l'autre. Dans le dire de la responsabilité —qui est exposition à une obligation où personne ne saurait me remplacer— je suis unique. La paix avec l'autre est avant tout mon affaire. La non-indifférence —le dire— la responsabilité —l'approche— est le dégagement de l'unique responsable —de moi.

C'est dans l'ouvrage *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* que Lévinas signale « Je m'approche de l'Infini dans la mesure où je m'oublie pour mon prochain qui me regarde ; je ne m'oublie qu'en rompant la

29 LÉVINAS Emmanuel, *Les Imprévus de l'histoire*, Paris, Fata Morgana, « biblio essais », 1994, p. 118.

30 LÉVINAS Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, op. cit., pp. 174-176.

simultanéité indéphasable de la représentation, en existant au-delà de ma mort³¹ ».

Comment peut-on relier ces remarques faites par le penseur de la subjectivité ? La subjectivité s'accomplit-elle seulement par l'acte éthique ? Dans *La réalité et son ombre*, incluse dans le volume *Les imprévus de l'histoire*, Lévinas rappelle que la gratuité du jeu n'est pas la gratuité de la responsabilité. L'intérêt accordé à l'image se présente comme désintéressement, caractère de jeu étranger à la responsabilité : ce « n'est pas le désintéressement de la contemplation, mais de l'irresponsabilité³² ». Ce désintéressement de l'attitude esthétique fait apparaître l'art comme voie privilégiée de l'évasion³³.

« Possédé, inspiré, l'artiste, dit-on, écoute une muse. L'image est musicale. Passivité directement visible dans la magie, du chant, de la musique, de la poésie. La structure exceptionnelle de l'existence esthétique amène ce terme singulier de magie, qui nous permettra de préciser et de concrétiser la notion, un peu usée, de la passivité³⁴ ». Pour Lévinas, le rythme constitue l'unique situation où on ne puisse pas parler de consentement ou d'assomption parce que le sujet est emporté³⁵. Dans la musique on est pris *malgré soi*. Quelle est la signification de ce *malgré soi* dans l'art ? Ici, il ne s'agit pas de l'élection³⁶, comme dans le stade éthique ; dans l'art, le soi est tout simplement transporté, emporté, dépossédé jusqu'au point où il n'y a plus de soi. L'expérience esthétique suppose la passivité « car dans le rythme il n'y a plus de soi, mais comme passage de soi à l'anonymat. C'est

31 LÉVINAS Emmanuel, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 2010, 4^e édition, p. 300.

32 LÉVINAS Emmanuel, *Les imprévus de l'histoire*, *op. cit.*, p. 125.

33 *Ibid.*, p. 145.

34 *Ibid.*, p. 111.

35 *Ibid.*, p. 128.

36 BĂDOI Raluca, *Emmanuel Levinas. Subjectivity and Language / Emmanuel Levinas. Subjectivité et langage*, thèse de doctorat en Philosophie, Dir. Basarab Nicolescu, Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca, Roumanie, 2013, p. 88.

là l'ensorcellement ou l'incarnation de la poésie ou de la musique³⁷ ». Cet anonymat est une *autre* voie de sortir de l'être vers l'Autre. L'évanouissement dans l'anonymat senti dans l'expérience esthétique n'est point l'anonymat de l'être, ni celui de l'illégitimité qui se réalise dans l'appel à la responsabilité, mais celui de l'irresponsabilité de l'existence ludique.

L'art ne se donne pas à entendre, mais se révèle se cachant, il montre l'autre face de la réalité, son ombre, en deçà de l'être. L'opacité qui se fait image, donc lumière, car elle se donne d'une manière ou *autre* à la vue, séduit, ensorcelle. L'art nous dégage du réel par l'ombre. Le penseur parle en ce sens d'un *dégagement en deçà*, d'une transcendance opaque, encore plus étrange que l'appel éthique. Le mouvement propre de l'art est une ambiguïté, liberté et non-liberté à la fois. Lévinas souligne plusieurs fois que l'art apporte à la fois dans le monde *une dimension d'évasion et l'obscurité du fatum*³⁸.

Pour éclairer la différence entre le mystère esthétique et l'énigme éthique³⁹, reportons-nous à la présentation (anonyme, mais rédigée en fait par Merleau-Ponty) de « La Réalité et son ombre » dans le numéro de novembre 1948 des *Temps modernes*. Merleau-Ponty avait cru pouvoir désamorcer le scepticisme de Lévinas à l'égard de la doctrine sartrienne de l'engagement en dénonçant le défaut de « générosité » qui perçait, selon lui, sous une telle attitude. La réponse de Lévinas intervient dans le texte que ce dernier consacre en 1964 à Merleau-Ponty et qu'il intitule « La Signification et le sens ». Elle consiste en une définition « dynamique » de l'œuvre comme « mouvement du Même vers l'Autre qui ne retourne jamais au Même ». L'œuvre « pensée jusqu'au bout », ajoute Lévinas. L'œuvre, si elle est sans retour, n'est cependant pas « un jeu en pure dépense⁴⁰ ».

37 LÉVINAS Emmanuel, *Les imprévus de l'histoire*, *op. cit.*, p. 111.

38 BĂDOI Raluca, *op. cit.*, p. 162.

39 CHARLES Daniel, « Éthique et esthétique dans la pensée d'Emmanuel Levinas », *Noesis* [En ligne], 3 | 2000, mis en ligne le 15 mars 2004, consulté le 14 octobre 2016. URL : <http://noesis.revues.org/12>

40 LÉVINAS Emmanuel, « La Signification et le sens », in *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Fata Morgana, 1972, p. 42.

Lévinas prend ses distances à l'égard de l'implication de l'art dans la loi de l'échange, le rapport économique. Mais cela lui permet de préciser la part de la temporalité : parce qu'elle n'est pas « entreprise en pure perte », l'œuvre, qui ne revient pas au Même, à son origine, à son auteur, bénéficie à ce dernier en quelque sorte à terme. Autrement dit, elle suppose chez lui une « patience » : celle d'attendre sa propre disparition avant de prétendre à une quelconque gratitude⁴¹.

L'expérience éthique de la beauté dans la pensée lévinassienne prend tout son sens, à nos yeux, comme pensée contre la loi de l'échange, contre la valeur économique. Il semble qu'Emmanuel Lévinas fait entrer l'expérience esthétique dans le problème de l'intersubjectivité. Il semble que la seule délivrance de l'esthétique arrive par le biais de l'intersubjectivité individuelle, non pas collective. Lévinas a entrepris d'établir une doctrine non collectiviste, non sociologique, de l'intersubjectivité à partenaires multiple. Cela veut dire une pensée de l'intersubjectivité non collective, qui ne part pas des modèles de la sociologie, donc qui ne part pas de la théorie de l'échange, d'aucune théorie économique. La démarche de cette entreprise se donne le droit de traiter des relations entre des sujets, c'est-à-dire collective, en dehors des règles de la sociologie, c'est-à-dire de l'économie. « La Réalité et son ombre », mais déjà, à la fin de l'article, l'auteur ne revient-il pas au moins partiellement sur le caractère un peu trop négatif, un peu trop platonicien, de son diagnostic ? A ce qu'il appelle « une critique philosophique », il réserve une mission quasi rédemptrice, celle d'aider à la réhabilitation de cet esprit « orgueilleux » qu'est l'artiste. La philosophie aiderait à réintégrer l'artiste dans la société, et cela par le contact avec l'autre.

Mais la poésie, avec ses hésitations et ses surprises, ses intermittences et ses rebonds, brouille les cartes et gomme le sens de l'histoire ; à la synchronie d'une ontologie achevée, elle substitue la quête diachronique de la rencontre avec l'Autre et des imprévus du dialogue. L'« esthétisation de l'éthique » —l'enchevêtrement de l'impulsion vers le Bien et de l'*aisthesis*, de la sensation comme telle— passe par l'abandon de la référence au *genius*

41 *Ibid.*, p. 43.

loci, à la toute-puissance du lieu, au profit de la poétique du « séjour sans lieu », que l'article sur « Maurice Blanchot et le regard du poète » décrivait comme une sorte d'*arte povera*.

Plus que toute autre forme de beauté artistique, la beauté de la peinture se présenterait comme une beauté silencieuse, réduisant le spectateur au mutisme. « Ne parlez pas, ne réfléchissez pas, admirez en silence et en paix, tels sont les conseils de la sagesse satisfaite devant le beau » écrit Lévinas dans *La réalité et son ombre*.

Le philosophe, cependant, professe les plus grandes mises en garde à l'égard d'une telle conception de la jouissance esthétique, et invite fermement à briser le lien entre beauté artistique et silence. Nous nous référerons ici à l'analyse de Catherine Chalié dans sa Préface à l'ouvrage *Levinas face au beau*⁴². Le silence de la contemplation enchaîne donc le spectateur tout autant que la beauté elle-même. L'un comme l'autre y court le risque de la perte.

Seule la parole —celle du critique ou de l'amateur d'art— pourra briser cet enchaînement et délivrer la beauté artistique de sa solitude et de son mutisme. Lévinas insiste sur la nécessité de venir au secours de la beauté en étant attentif au Dit silencieux qui l'habite: celui d'un appel, aussi impérieux que l'appel du visage, qui, dans sa fragilité et sa nudité, me contraint à lui répondre « me voici », ou celui du verset biblique qui crie « interprète-moi ». Certes, à la différence du visage, la beauté du tableau ne signifie pas d'une façon absolue, elle n'est pas porteuse de ce que Lévinas nomme le « sens des sens ». Elle ne révèle pas, comme le visage, la trace de l'Infini absent. Seule peut-être la beauté triste qui qualifie pour Lévinas la peinture informelle ou nonfigurative, dans son refus de célébrer les formes, sa quête de nudité et l'humilité dont elle témoigne, sa volonté de rompre avec la « suffisance de l'être », pourrait s'approcher de la Révélation et d'une pensée de la compassion proche des exigences éthiques de la Bible. Il n'en reste pas moins que l'œuvre d'art a besoin d'entrer en relation avec

42 CHALIÉ Catherine, « Préface », in GRITZ, David, *Levinas face au beau*, Paris, éditions de l'éclat, 2004.

quelqu'un qui pourra lui redonner vie en libérant les significations en attente de délivrance dont elle est porteuse.

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), le philosophe propose une théorie du langage entièrement renouvelée. Basée sur les notions du Dire et du Dit, cette théorie devrait ouvrir à une tout autre conception de l'art, plus favorable au développement d'une conception éthique de la critique d'art. À l'intérieur même de ses écrits esthétiques, 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 », c'est-à-dire de l'éthique.

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. La référence à Rodin dans *Entre nous, Essais sur le penser à l'autre*⁴³ marque le point extrême en assomption de responsabilité, en dehors de l'évocation directe d'un visage. Ce texte, il est vrai, suggère qu'au visage peut venir se substituer « la nudité d'un bras sculpté par Rodin⁴⁴ ». Il n'empêche que Lévinas a pris soin de dissuader son interlocuteur d'entendre le mot *visage* « d'une manière étroite ». De même, il avait déjà confié dans *Ethique et infini* qu'il faut se garder de banaliser le statut des livres, en les rejetant « parmi les outils ou les produits culturels de la Nature ou de l'Histoire, alors que leur littérature opère une rupture dans l'être et se ramène aussi peu à je ne sais quelle voix intime ou à l'abstraction normative des "valeurs" que le monde lui-même où nous sommes ne se réduit à l'objectivité de ses objets. Je pense qu'à travers toute littérature parle, ou

43 LÉVINAS Emmanuel, *Entre nous. Essais sur le penser à l'autre*, Paris, Grasset/Fasquelle, 1993.

44 *Ibid.*, chap. « L'Autre, utopie et justice », p. 244.

balbutie, ou se donne une contenance, ou lutte avec sa caricature, le visage humain⁴⁵ ».

Si à partir du Cube de Giacometti, nous avons vu que la vision est une pensée (selon Merleau-Ponty), que le regard est le fondement de l'éthique, ce que Lévinas entend par responsabilité : la paix avec l'autre est avant tout mon affaire et la non-indifférence —le dire— la responsabilité —l'approche— est le dégagement de l'unique responsable —de moi.

45 LÉVINAS Emmanuel, *Étique et infini*, Paris, Fayard, 1982, pp. 125-126.