

Jean-Michel Salanskis

De la sensibilité à l'art et à son telos: Lyotard avec et contre Lévinas

Lévinas n'appartient pas à l'attelage de la philosophie française des années 60-70, bien qu'il lui soit objectivement associé. L'un des points par où il déroge à la tonalité que définissent ensemble Deleuze, Derrida, Foucault et Lyotard, c'est celui de la mise en vedette de l'art, ou de la fonction esthétique-littéraire. Nos auteurs appartiennent à un contexte, qui les apparente en l'occurrence à Merleau-Ponty et Sartre, ou qui se traduit par le privilège volontiers accordé à la troisième critique kantienne sur les deux premières. Ou encore, il se rattache à cette fibre culturelle que l'on peut associer au salon Verdurin: elle détermine la prépondérance de la juste compréhension de l'art et de sa novation sur toute autre manifestation de l'esprit. Pour achever de camper cette atmosphère: nous savons bien que le traitement attendu de la "rédaction" qui porte sur l'aventure que l'on rêve de mettre dans sa vie – exercice volontiers soumis aux élèves des établissements secondaires de 13 ou 14 ans – est celui qui anticipe la création artistique comme contenu futur des jours.

A des degrés divers et de façon variable, Derrida, Deleuze ou Lyotard consacrent un privilège de l'art et de l'esthétique: l'écriture/littérature est la voie de la déconstruction, l'art est le laboratoire de l'agencement divergent, le faire événement de l'œuvre est la voie de la subversion qui se maintient après la mort des grands récits, après la fin de l'encadrement rationnel de la politique.

De cela, Lévinas ne veut pas. Cette vocation supérieure de l'art, il ne la reçoit pas, ou ne la prend pas pour argent comptant en tout cas. Il le déclare de manière fort nette, en particulier, dans l'article «La réalité et son ombre».

Or, ce qui justifie que nous fassions l'effort d'une réflexion qui s'interroge, qui creuse l'affaire sans préjuger de la conclusion, c'est que Lyotard, paradoxalement, est à la fois l'auteur qui, peut-être, revendique de la manière la plus absolue cette fonction ultime et essentielle de l'art, et celui qui se place de la façon la plus ostentatoire sous le patronage de la pensée de Lévinas. Comment un tel différend dans la révérence est-il possible? C'est ce que je voudrais essayer sinon d'expliquer, au moins de creuser.

Mon intuition est que, pour saisir l'abîme entre les deux pensées en liaison avec les proximités réelles qui les ajoinent, il faut partir de la compréhension de la sensibilité que l'on trouve, chez Lévinas et chez Lyotard. C'est en effet un point commun entre eux que tout part d'une "philosophie de la sensibilité", déterminant pour une part l'originalité et la force de leurs pensées.

Le sensible chez Lyotard et Lévinas

Le sensible interruptif de Lyotard

La prise en vue de ce point avant toute chose nous est à vrai dire recommandée par l'incipit même de *Discours, figure*, le premier livre personnel important de Jean-François Lyotard. Evoquant explicitement la pensée de Lévinas, il y déclare sa volonté de défendre le sensible contre Lévinas d'un côté, de trouver dans la dérive ou le déchirement induits par lui l'équivalent de l'irréversible ou l'altérité s'associant à l'éthique selon Lévinas de l'autre côté. C'est donc d'emblée à propos du sensible que s'énoncent la filiation et le différend.

Est-il possible, tentant une synthèse dans l'après coup des phases successives de la pensée de Lyotard, de dire comment il comprend le sensible?

En tout cas, il le comprend comme traumatisant. Déjà, dans le passage du début de l'œuvre que nous venons de rapporter, il est question d'un "déséquilibre" de la subjectivité héritage du sensible ou de la sensation. Au long de *Discours, figure*, en effet, Lyotard nous raconte que le visible ne se produit pas comme matière à reconnaissance, mais comme énergie travaillant l'ordre textuel et conceptuel, le bouleversant. Le sensible est, certes, le vis-à-vis pour la pensée, placé au bout de la relation référentielle, mais il est aussi l'excès, ce qui subvertit et déconstruit, comme le processus primaire dans le travail du rêve selon Freud.

Dans la suite de l'œuvre, ce statut va à vrai dire se confirmer et se radicaliser. De ce point de vue, c'est sûrement le dernier Lyotard, celui d'après *Le Différend*, qu'il faut citer, parce que c'est lui qui a le plus systématisé cette pensée du sensible.

Si on écoute, donc, des textes fortement significatifs, comme *Chambre sourde*, la section «Présence» de *Que peindre?*, ou le chapitre «Prescription» de *Lectures d'enfance*, on arrive à une représentation de la sensibilité comme interruption insensée, en quelque sorte.

Dans «Présence», le sensible nous apporte des grains de présence pure, refusant leur intégration à ce que Lyotard appelle l'*intrigue*. Le prototype en est donné par le souvenir d'un bleu du ciel de Vendée, pendant d'anciennes vacances d'été. L'intrigue, c'est l'enchaînement du sens, du texte, des phrases, du concept. A ce moment de la réflexion de Lyotard, la narration n'est plus la fonction fondamentale de tous les récits, y compris les petits, qui assure le croisement et l'ajointement des jeux de langage divers. Elle devient au contraire plus ou moins congruente avec ce que Lyotard appelait *signe sémiotique* dans *Economie libidinale*: elle correspond à la mise en réseau engageant tout contenu dans le nihilisme structural. À son aune, les contenus ne signifient jamais autre chose que leur position ou leur fonction dans un ensemble ou un contexte, à quoi, justement, l'intrigue les a enchaînés.

Dans *Chambre sourde*, le sensible, dans certains cas extrêmes, s'identifie à notre angoisse éperdue: dans ce sensible, pour ainsi dire, nous rejoignons une animalité terrifiée, perdant tout recul par rapport au senti, s'identifiant à lui dans une fuite d'avance vaine (l'exemple princeps est celui d'un souvenir de Malraux à l'hôpital, marchant à quatre pattes pendant une crise, dans un état proche de

la mort). Ce sensible-limite, à la faveur duquel remonte cette dose d'intensité en cours de reconversion cyclique que nous sommes, cet être intime de notre vie la vouant à la mort qui nous innerve, vaut tout de même comme exception à ce que Lyotard appelle la *Redite*, qui joue un rôle analogue à l'intrigue dans «Présence». La *Redite*, c'est la répétition cyclique héraclitéenne de la vie et de la mort, dans leur enchaînement absurde. Pourquoi la montée d'animalité paniquée en nous fait-elle exception à la *Redite*, selon Lyotard? C'est parce qu'elle est angoisse. Tout est entre les mains de l'être et de sa processualité absurde, sauf la stridence de notre angoisse, embarqués sans pouvoir en elle. Ce n'est pas la fonction thématique de la pensée conceptuelle qui fait exception, c'est la stridence de l'angoisse dans le sensible limite.

Dans «Prescription», Lyotard présente le sensible – la fonction réceptive de l'*aïsthésis* – comme l'enfance de l'humanité, ineffaçable dans sa priorité. Nous sommes d'abord corps, et cela signifie que nous avons été "touchés" par le sensible, nous avons exercé la fonction de sentir avant toute pensée, toute valeur, toute loi, toute intrigue, tout enchaînement. Cette "stase" originaire de l'éprouver du corps/sensibilité est aussi nommée sauvagerie et innocence: suffisance à soi hors de tout jugement, parce que l'espacement temporel permettant l'évaluation n'y est pas ouvert. Le chapitre «Prescription» décrit la jalousie de la loi à l'égard de ce commencement sensible, et l'horreur de la procédure de vengeance et de compensation intentée par les serviteurs de la loi.

On voit bien la figure commune de l'interruption dans ces trois éclairages de la sensibilité: présence qui trouble l'enchaînement de l'intrigue, stridence qui arrête sur l'acuité de l'angoisse le cours mortifère de la *Redite*, stase temporelle sauvage et innocente d'avant le système du sens. Dans la troisième formule, l'interruption, si l'on veut, n'en est pas une, elle est une stase "à l'origine" interdisant que s'amorce et que se déploie ce qui pourrait être intrigue ou *Redite*: l'*aïsthésis* originaire, mythique, est une interruption qui n'a pas à interrompre parce qu'elle a été mythiquement projetée avant le tissu qu'il s'agirait de rompre.

Mais disons aussi, tout de suite, que la fonction, la mission ou la raison d'être de l'art/la littérature, chez Lyotard, s'accroche à cette valeur interruptive du sensible. Dans «Présence», c'est bien de cela même qu'apportent Arakawa, Adami et Buren qu'il s'agit de rendre compte. Une difficulté étant, d'ailleurs, que le modèle ne convient apparemment qu'à Arakawa, mais Lyotard s'en explique. Une théorie générale de tout ce qui est art, illustrée aussi par Hölderlin, le lie à ce que Lyotard appelle âme, et qui correspond à la réflexion hébétée de la pure présence. Dans *Chambre sourde*, la syncope singulière de l'angoisse dans la stridence est ce que signe l'œuvre, Citons Lyotard:

Syncope singulière, cette touche où s'éprouve même pas le rien, mais rien, ladite "création" en littérature et en art lui donne abri. S'il arrive qu'une œuvre puisse nous infliger l'inextricable stupéfaction que la critique nomme benoîtement émotion esthétique, en dépit de la fugacité des âges et des lieux, l'œuvre doit cette transitivité dans l'histoire à la "présence" intransitive en elle de la nuit. Présence in absentia. Éprouvé aux confins de la singularité, le silence de la nuit, n'étant rien, scelle l'universel. Harcelé et forcé par l'écriture, qui à chaque fois nécessairement se contredit, le monstre informe, inerte, est commis, supplié, supplicié, de prendre forme.

Le sensible lévinassien de l'exception

Comment la sensibilité est-elle déterminée chez Lévinas? Je discerne en substance trois moments de sa lecture dans son œuvre.

D'abord, il y a le moment fondamental des livres du commencement, *De l'évasion* et *De l'existence à l'existant*. La sensibilité s'y trouve liée à l'évasion, à l'exception à l'être. Dans *De l'évasion*, Lévinas commente le plaisir, sa montée, sa déflagration et sa retombée: au cours de sa montée, le plaisir s'avère «(...) un abandon, une sortie hors de soi, une extase, autant de traits qui décrivent la promesse d'évasion». La figure de la sensibilité qu'est le plaisir se voit ramenée à l'espérance d'une échappée à nos coordonnées. Notre vibration dans notre situation suivant le plaisir va vers la fuite, la dissipation. Le plaisir apparaît comme l'émotion nostalgique d'un délestage par rapport à l'être, au monde: délestage au cours duquel serait lâchée même la part mondaine, ontologique de nous. Dans *De l'existence à l'existant*, Lévinas raconte l'effort ou la paresse dans la perspective du fardeau de l'être: de cette assomption toujours contractée de l'existence par l'existant, qui, à la faveur de ces expériences, prend la valeur d'une carte forcée, se vit concrètement de manière répulsive. Dans le sentir de moi-même, le se sentir de mon corps, se soulève la répugnance à l'égard du fardeau de l'existence. Lévinas saisit dans la sensibilité l'aspiration à l'échappée, la mission de l'échappée peut-être, une mystérieuse mission insensée par rapport à l'être: mais l'être est l'insensé lui-même – et non pas le mal, comme on le raconte – c'est ce que décrit la figure à nouveau phénoménologique de *il y a*.

Ensuite, il y a la doctrine de *Totalité et infini*, qui égalise la sensibilité à la jouissance. La sensibilité n'est pas la fonction épistémologique de l'information, elle est la façon dont le sujet se fait une vie "dans le dos" de l'être: il va aux ressources du monde comme à des nourritures, et use d'elles selon la jouissance au-delà de son intéressement même. Certes, l'assimilation des nourritures est au programme biologique de ma conservation, mais le mode humain de la survie, en quelque sorte, consiste à jouir dans l'exercice de la survie, faisant de celle-ci un prétexte. Le jouir est une finalité suffisante, et c'est ce qui se passe dans mon sentir, il est l'inflexion du sentir propre à mon humanité. Dans le jouir je m'enroule et reviens à moi-même, je reviens au centre d'exception que je suis en tant qu'hypostase gagnée contre *il y a* ou depuis *il y a*. La sensibilité "triche" avec les fonctions de capture de mes surfaces d'irritation (comme dirait Quine), elle joue le drame de la jouissance dans le dos du métabolisme, ou de l'enregistrement.

Et, finalement, il y a l'additif ou le retournement de *Autrement qu'être*. La sensibilité est toujours jouissance – déployant, au fond, l'exception pensée depuis *De l'évasion* – mais cette jouissance s'inverse topologiquement en *l'un-pour-l'autre* à l'occasion de la matérialité du jouir. Que le circuit de la jouissance se vive dans le dos de mon *conatus essendi* objectivé par les sciences cognitives, cela veut dire que j'emploie toujours une matérialité comme appui et source de ma jouissance: or cette matérialité, l'un-pour-l'autre me l'arrache pour la donner à autrui. C'est encore ma sensibilité à qui il faut imputer l'arrachement: je donne parce que je "sens" l'appel d'autrui, inscrit archaïquement en moi. Tout sentir est

ouverture de ma peau, tendance expositive de mes surfaces, ouverture de ma boule de fermeture. Et dans un tel sentir d'ouverture se sera toujours insinuée la demande de l'autre homme: en revenant à la boucle économique de moi, mieux au secret de l'exception jouissante, je retrouve le *pour l'autre*, comme si le *pour l'autre* était toujours éclos à mon insu dans mon sentir. Je ne puis m'excepter que comme sentir jouissant, mais le sentir jouissant sent l'appel de l'autre, il est ouverture, exposition.

Première comparaison

Notre tâche est alors, immédiatement, de comparer cette vision de la sensibilité avec celle que nous avons auparavant déchiffrée chez Lyotard.

La proximité et l'écart s'expriment d'emblée dans la différence entre l'idée d'*interruption* et l'idée d'*exception*. La sensibilité est foncteur d'exception à l'être, du début à la fin chez Lévinas, elle est chez Lyotard interruption de la trame (l'intrigue, la Redite, la raison/loi). Creusons cette distinction elle-même: ce que qualifie le mot *exception* chez Lévinas, c'est bien entendu, l'antagonisme humain à l'égard de l'être-processus absurde comme tel, ne laissant place à aucun moi, aucun ici, aucun maintenant, à aucun indexical de l'économie de la subjectivité. On peut estimer, certes, qu'une telle conception est extrêmement proche de l'idée lyotardienne d'une trame totalisante (l'intrigue, la Redite, la raison/loi) interrompue par le sensible: mais la différence tient en ceci que la sensibilité lévinassienne est une intrigue justement. Elle est d'abord l'intrigue d'une auto-référence emprisonnée (celle de l'hypostase dans *De l'existence à l'existant*), ensuite l'intrigue de l'enroulement sur soi dans le dos de l'économie dans *Totalité et infini*, et finalement, l'intrigue paradoxale du retour à soi/sortir de soi dans *Autrement qu'être*. Or l'interruption lyotardienne ne doit pas être une intrigue, elle doit s'égaliser à pure ponctualité de la déchirure. La présence se trahit déjà si sa réflexion l'élabore et la décale, la stridence de l'angoisse tombe dans la Redite si on la laisse parler, si on tolère que des contenus s'agencent pour l'exprimer. La sauvagerie et l'innocence primitive de l'*aïsthésis* relèvent d'un temps qui est temps de la pure stase (sans cyclicité ou sans diachronie, imperméable à toute intrigue, donc).

L'autre différence, liée à la première, c'est que la sensibilité lyotardienne n'est pas engagée dans la signification folle d'autrement qu'être, comme l'est la lévinassienne. Le nom de l'interruption peut être *présence*, soit un des noms caractéristiques de l'être en sa venue. La sauvagerie et l'innocence de l'*aïsthésis* correspondent à une phase ou un moment où l'être de l'homme est sans querelle avec l'être: où le corps et sa vie fonctionnent comme nouage avec l'être/dans l'être sans problème, où tout est ramassé dans l'immédiateté sans schize du sensible. Le cas de la stridence de l'angoisse est différent. Par un côté, Lyotard le décrit en parfaite analogie avec l'horreur de l'être lévinassienne: c'est par rapport à un grand courant englobant absurde du passage de toute chose que se sent l'angoisse. Mais en même temps, la stridence de l'angoisse est liée à la remontée en moi du lémurien, de l'animal identifié à l'être et son bougé dans l'identification à sa sensibilité: elle est interprétée comme coïncidence plutôt que comme exception. Et d'un autre côté, la Redite nomme le processus de l'être

comme discours: l'absurde est celui de la pensée, du discours autant que de l'être. Mais si l'être, il faut s'en excepter, en revanche le discours ou la pensée, il faut les interrompre, a-t-on envie de dire pour mettre à plat le discord. Disons en tout cas que l'on ne retrouve pas le sens an-ontologique et anti-ontologique de la sensibilité chez Lyotard. Et ce en dépit d'une analogie étonnante que délivre le texte de *Chambre sourde*: l'angoisse y est décrite comme supplément par rapport à la Redite, dans une formulation extrêmement proche de "Tout est entre les mains de Dieu, hors la crainte de Dieu" («Les instants extrêmes de l'épouvante ont seul, à l'occasion, une valeur universelle. Les dieux peuvent mourir, et l'humanisme ; l'angoisse est immortelle»). Mais dans cette citation encore, l'écart: l'angoisse vaut par deux traits "logico-ontologiques", l'immortalité et l'universalité, elle s'exhausse au niveau de tout homme et tout temps, plutôt qu'elle ne s'excepte de la totalisation des hommes et des temps.

Un deuxième axe de comparaison pourrait avoir pour titre "sensibilité et commandement": il s'agirait de savoir jusqu'à quel point, pour Lyotard et Lévinas, la sensibilité désigne une instance qui éprouve ou reçoit un commandement. Y aurait-il convergence entre eux dans une interprétation déontique plutôt qu'ontique de la sensibilité? L'élément qui peut faire songer à une telle lecture est l'apparent thème commun de l'effraction sensible, chez eux. Si la sensibilité peut avoir la signification de l'un pour l'autre, en fin de compte, c'est selon *Autrement qu'être*, parce que le sentir est fondamentalement invasion non suscitée non consentie. Mais l'interruption par le sensible, chez Lyotard, correspond bien à cette figure de la réception traumatique impossible: nous sommes une existence à laquelle ses conditions d'être ont été originairement imposées, qui a été originairement assaillie par une entrée inassimilable. Le livre *Heidegger et les juifs*, surtout dans sa première partie consacrée à la *Nachträglichkeit*, est peut-être le plus éloquent à ce sujet. Mais une telle vision hante pour ainsi dire toute l'œuvre du dernier Lyotard (le cinquième). La vision de l'affinité de Lévinas avec un tel motif, justifiée par *Autrement qu'être*, joue d'ailleurs un rôle important dans la reconnaissance par les auteurs de la *French Thought* de Lévinas comme un des leurs. Elle est aussi utilisée de façon critique par un lecteur comme Raphaël Lellouche pour marquer les limites de l'adhésion possible à Lévinas, dès lors que l'on n'a pas d'atomes crochus avec le thème de la passivité originaire en tout cas. Sans nul doute le sensible est lieu d'élection pour une telle discussion.

Pourtant, chez Lévinas, la dimension du commandement ne s'attache au sensible qu'à l'instant, pour ainsi dire, où l'effraction – qui serait forcément effraction ontologique – se commue en l'un-pour-l'autre, c'est à dire en sortie an-ontologique plutôt. Ma peau ne joue que virtuellement, et au titre d'une sorte de préalable logique, le rôle d'une membrane toujours déjà outrepassée par l'intensité et la force du monde ou de l'être pressant au dehors: l'intrigue lévinassienne de la sensibilité consiste dans la substitution archaïque, ayant toujours déjà eu lieu, de l'aventure de l'exposition à autrui à celle de cette transgression par l'être. Si je suis – dans ma sensibilité – sans repli intérieur, c'est que mon intérieur est toujours déjà en fuite suivant la responsabilité vers autrui plutôt que traumatisé par l'extérieur pressant. Et si je suis persécuté,

c'est dans l'exacte mesure où le *Me voici!* de mon oblation éthique est ma plus extrême intimité: mon m'exposer m'ouvre et m'amène à la blessure, plutôt que l'être ne me traumatise. La sensibilité, ainsi, est persécution strictement au sens où elle est commandement et où elle est liberté, même si c'est une liberté qui m'échappe, au choix archaïque de laquelle je n'assiste pas sur le mode de l'accompagnement et de la délibération.

Nous pourrions résumer l'idée lévinassienne en énonçant avec force et solennité que l'être ne commande pas chez Lévinas. Il n'a pas la compétence du commandement en quelque sorte. Cette thèse est de la plus fondamentale importance chez lui, notamment parce qu'elle établit l'incompatibilité radicale avec la conception heideggerienne: si quelque chose ne vas pas dans la conceptualité du second Heidegger, pour un lévinassien, c'est bien l'idée que l'être appelle, que l'être précipite historiquement un monde, qu'il mande les formes esthétiques et éthiques autant que le style de toute connaissance possible. Pour Lévinas l'être ne nous veut rien, il est l'indifférence même.

Or, et c'est ici que les choses se compliquent, Lyotard, à un premier niveau, est celui qui a superlativement entendu et reçu cet enseignement lévinassien, et qui l'a même retranscrit et répercuté avec force et profondeur. Lyotard nous a enseigné, à l'origine, que Heidegger greffait une valeur prescriptive sur la décloison sans légitimité, que l'obligation et la nécessité étaient incommensurables.

Mais est-il resté ferme sur la pensée de cet écart, de cet abîme?

Dans *Le Différend*, l'abîme se maintient lorsque Lyotard compare le *Arrive-t-il?* avec le *Arrives-tu?*: très explicitement, Lyotard nous dit que le principe pur de l'occurrence ne nous veut rien, ne nous attendait pas, il dissimile son *Arrive-t-il?* de tout commandement et lui attribue les splendides attributs de l'être, neutralité et nécessité.

Mais pourtant, le dernier Lyotard présente la pensée comme "endettée" à l'égard de la *chose*, et on est en droit de se demander si cela ne reconstitue pas le syncrétisme onto-déontique à la Heidegger qu'il avait pointé et rejeté de façon si aigüe.

La pièce héritée de Jean-François Lyotard qui, peut-être, se prête le mieux à l'examen de ce problème est la section *L'autre* du court article «La peinture, anamnèse du visible». Dans cette section, Lyotard compare explicitement la dette à l'égard de la chose et la dette à l'égard de la loi, ou bien les deux modes de l'altérité que sont la chose et la voix (la *chose* qui commande le travail de l'œuvre, le poème, et la *voix* qui engage dans l'obligation éthique).

D'abord, dans ce passage, Lyotard décrit le rapport à la voix, l'habitation du souci éthique, et il le décrit, singulièrement, à sa manière, comme rapport à un *Tu dois !* strictement sans contenu, dont procède une étrange morale indécidable, voire morale de l'indécidable. Vis-à-vis de cette voix, notre responsabilité serait fautive chaque fois qu'elle croit avoir répondu (parce que ce serait manière de présumer avoir épuisé le sens et la portée de la voix), et fautive si elle se commue en abstention quiétiste, en acquiescement à n'importe quoi (parce que la voix, tout de même, nous appelle et nous bouge). J'ai écrit ailleurs pourquoi cette interprétation de l'obligation me paraissait trahir, de deux façons différentes, les deux maîtres dont elle se réclame, Kant autant que

Lévinas: en substance, le premier parce que l'impératif catégorique, selon Kant, est un mode de justification censé recouvrir la moralité commune et intuitive, en telle sorte que le "contenu" fait partie de l'enjeu et de l'épreuve de la moralité, et le second parce que le *pour autrui*, quoique schème infini, est déjà contenu, et exige de contenu, de contenu matériel même. La redescription lyotardienne me paraît symptôme de ce que, même lorsqu'il s'agit de décrire la moralité, c'est l'indéterminé ou l'inassignable comme valeur que l'on décrit, conformément à ce qui fut la passion de cette génération. Il n'est pas inutile de le rappeler ici, parce que cette peinture de la dette envers la voix est déjà "altérée" autant qu'il est possible pour la faire ressembler à la dette de l'artiste envers le dispositif en souffrance.

Mais enfin Lyotard, quant à lui, discrimine. La discrimination, pour ce que je comprends, passe par plusieurs éléments.

D'abord, la chose commande sans rien demander. Ce qui veut dire encore qu'elle ne s'adresse pas, elle ne contient pas de *tu*.

Vient alors le second élément, qui élabore peut-être cette non adresse: la chose ne s'adresse pas, parce qu'elle hante et parasite plutôt, elle est "toujours déjà là", sur un mode qui, à la limite, m'expulse de moi. Mais cette prise de la chose sur moi est synonyme de la possibilité d'un réglage corporel inouï, ou encore d'un espace-temps inusuel, d'une position (celle de la chose, à réveiller) qui est liminaire sans l'être selon un repérage explicite partagé: elle est la prise d'une entité *da* en même temps *fort*.

Un troisième élément serait qu'à la dette envers la chose correspond aussi l'oubli de notre propre construction culturelle. Mes façons d'écrire et de penser en me référant à des modèles qui constituent ma formation sont autant de manières de ne pas laisser s'installer le silence de la présence fantomale et présomptive de la chose en moi. La dette envers la chose commande toujours de laisser se lever en nous des dispositifs "nécessaires", des formes débloquent le factuel paradoxal de la chose, plutôt que de suivre la tentation de nos rhétoriques acquises et identifiantes. L'intéressant, ici, est que Lyotard parle implicitement de l'écriture, et notamment de l'écriture philosophique. Une des dimensions de la réflexion sur la peinture est qu'elle englobe pour lui le cas philosophique (ce qui ne va pas de soi).

Mais que la chose commande sans demander, pouvons-nous vraiment le comprendre? La prise de la chose sur moi, immémorable et inrepérable, si nous en acceptons le récit lyotardien, ne pourrait-elle pas être envisagée comme indifférente? J'ai l'impression de penser comme Lyotard me l'a appris en parlant au sujet de cette prise comme au sujet de la donne de l'étant de la présence, en contemporanéité avec le retrait, chez Heidegger: cela ne me veut rien, cela ne me concerne pas, cela ne m'engage pas. Le cas de la chose telle que Lyotard la peint est-il différent? Le langage qui décrit le statut de la chose, d'ailleurs, n'est-il pas plus ou moins le même? Elle est présence, elle est un là originaire par rapport à ses dimensions d'inscription. Dire qu'elle est un mode de mon corps correspond à une adaptation merleau-pontienne connue de nous.

Sans l'adresse, on perd la commande. Les mots de Lyotard le disent d'ailleurs pour une part, comme ils le disaient déjà à propos du «Arrive-t-il?» dans *Le*

Différend: «Elle n'attend de toi aucune réalisation parce qu'elle n'est même pas ton allocutaire». Mais dans ce cas, peut-on dire que la chose commande?

Lyotard concède que la différence entre la voix et la chose, dans l'expérience, se brouille. Finalement, il nous lâche un propos capital, qui réorganise la conception en cours: «Quant à la chose indifférente, elle résiste, elle a la nuque raide, mais c'est la voix qui révèle sa surdité à la chose, son silence, en exigeant que tu l'exhibes». L'enjeu à propos de la chose, c'est que l'on respecte son silence, son indifférence. Mais la situation – que la chose nous hante sans là, nous expulse, nous est indifférente – et l'exigence – que nous exhibions ce statut qui n'en est pas un et a besoin d'un art pour être manifesté – passent par l'intervention de la voix. Il faut une prescription pour qu'il y ait dette, et, même, pour que le *non à entendre* de la chose se voie. La dette envers la chose serait donc elle-même endettée envers la dette à l'égard de la voix. Seul l'humain ayant reçu l'éducation de l'obligation peut la recherche de l'art.

Lyotard refuserait donc, au dernier moment, de concéder une "prescription" immanente au se produire de l'être, qui constituerait le secret de la sensibilité comme interruption.

Lyotard: le marquage de la stupeur

Mon programme, je l'ai dit, est d'examiner l'enchaînement d'une conception de la sensibilité sur une conception de l'art et de sa finalité.

Chez Lyotard, pour commencer, les choses paraissent de prime abord simples. La conception de l'esthétique est tellement enchâssée dans la conception de la sensibilité que nous n'avons pu, dans la section précédente, dire la seconde sans commencer à dire la première. Si la sensibilité est l'interruption, l'art, comme service de cette interruption, est – au moins selon sa pure essence – révolutionnaire. Cette vision elle-même, si on l'analyse, me semble liée à deux "continuités" présumées: d'une part la continuité de ce que la sensibilité interrompt avec les figures de l'obstruction socio-politique ; d'autre part la continuité de la "trouée" sensible avec l'œuvre. Ces deux continuités, je dirais, ont été alléguées, plaidées, mises en scène par Lyotard.

Pour ce qui est de la première, d'abord. Ce qu'interrompt le sensible – comme présence, stridence, ou innocence de l'*aisthèsis* – c'est un ordre englobant tantôt figuré comme celui du logos et tantôt comme celui de la narration. Cet ordre est, tendanciellement, celui du théorique, ou du langage et de la raison, comme organes et modes de l'attitude de la *théoria*: sauf peut-être l'innocence de l'*aisthèsis*, plutôt décrite comme innocence d'avant l'éthique, innocence du corps qui sent et se meut avant d'entendre ce que lui veut la loi. La pensée qui établit la continuité avec l'affaire socio-politique est alors celle qui assimile l'ordre de l'économie, de la technique et de la science à cet ordre du logos et de la narration: il faudrait reconnaître le capitalisme, l'informatisation du monde et la sophistication croissante des modèles scientifiques comme figures de la Redite ou de l'intrigue. La conjecture la plus vraisemblable, à cet égard, est celle qui fait remonter la vision d'une telle continuité à la description du

signe sémiotique dans *Economie libidinale*, dans son opposition au signe tenseur. D'abord, cette description donne effectivement lieu, dans le livre, à une mise en scène des mathématiques, du système, du discours et du capitalisme comme congruents: c'est, me semble-t-il, la première occurrence chez Lyotard de cette conception syncrétique. Ensuite, quand on lit la section «Présence» de *Que peindre?* et *Chambre sourde*, on entend, je crois, que le péché de l'ordre que le sensible interrompt est le péché relationnel: le péché d'un principe de valorisation qui procède de la relation et de son auto-entrecroisement, de sa générativité complexe. L'intrigue doit être interrompue parce qu'à son aune, ce n'est jamais la trouée de présence qui compte et vaut, mais l'enchaînement du *Si...alors...*, mais le tissu de moments synthétisés par la mémoire et le projet: l'intrigue est un réseau, une trame, un système au sens saussurien. La Redite est, certes, le mouvement absurde de la naissance et de la mort, de l'entropie et de la négentropie, de la combinaison et de la déliaison (la figure s'apparentant à celle de *l'il y a*, nous l'avons dit): mais elle l'est sous le nom et l'emblème de la récurrence du *dit*. C'est donc comme si la simple cohérence projetant au bord intentionnel de soi des contenus de pensée, qui est le propre du discours, était interprétée par Lyotard comme conjuration de la lacune sensible et oubli irrémédiable de sa "valeur". Au profit d'une pseudo-valeur du cumul, du progrès, de l'extension, de la complexité. Valeur ruinée de l'intérieur par la mort, qui transite dans toute systématisation, que toute systématisation accomplit autant que le sens auquel elle prétend. De ce point de vue, le signe tenseur repérait déjà la valeur de blocage et d'immanence singulière attribuée au sensible: il préparait la conception du dernier Lyotard.

Pour ce qui est de la seconde continuité, maintenant. Lyotard "doit" penser que le procédé ou le geste de l'art sont continus avec la trouée du sensible. Ici, une difficulté se soulève. Il y a une secondarité dans l'art, une technique, un recours aux formes et aux combinaisons. De bien des manières, Lyotard, qu'il commente Butor ou Cézanne au début, ou Adami, Arakawa et Buren à la fin, y a été attentif. Une partie de sa philosophie de l'art passe par l'examen de détail des procédures des uns et des autres. Le problème est alors de savoir si la simple intervention de cette compétence, de cette activité, de ce montage, suffit à défaire et démentir la trouée du sensible.

Le problème est discuté aux pages 33-38 de la section «Présence» de *Que peindre?*. Lyotard a soutenu que l'événement de l'art était celui de la réflexion de la présence. Et il se demande ce que peut signifier ici de pour lui acceptable le mot *réflexion*. Ce mot, en effet, semble vouloir dire la prise d'image spéculaire d'un contenu. Mais réflexion en ce sens, c'est déjà l'intrigue, pour Lyotard. Ou encore, selon un autre de ses postulats lexicaux, la réflexion en ce sens est par excellence l'œuvre de l'esprit, reconduisant déjà son parcours, projetant son retour à soi, se félicitant de ses sacrifices et décomptant les bénéfiques qu'il en espère. Mais la présence est affaire d'âme, pas d'esprit. La réflexion devrait donc être réflexion de la matière interrompant l'esprit dans l'esprit, au sens d'une sorte d'effraction et d'étalement induisant la stase d'une stupeur. Le bleu du ciel de Vendée fait effraction en l'esprit du cycliste et s'y réfléchit, sans que le cycliste réfléchisse ce bleu comme un contenu. Hölderlin et la sagesse zen sont

convoqués pour donner illustration à ce schème de la présence et de la bonne nouvelle de la stupidité reçue d'elle, reçue en elle, de la stupidité et de la stupeur comme mode d'étalement et de validation intime de l'interruption. L'art réside à cet endroit exactement, pour Lyotard, parce que la "faculté d'âme" de l'œuvre est ce qui la qualifie contre les fabrications simplement talentueuses.

Pourtant, il persiste aussi à dire que la résonance de l'âme est liée à un montage de formes. La matière n'attend aucune forme, contrairement au préjugé de l'esprit à son endroit, dit Lyotard, mais c'est toujours à l'apprêt de certaines formes que tient le frissonnement de l'âme, la stase bienheureuse du sans forme. Dans *Chambre sourde*, il écrit:

Sans répit, le style travaille, défait et refait le matériau pour l'arracher à l'enchaînement du sensible, le subvertir et l'offrir à l'appel de l'inouï. Mais les sons, les mots, les couleurs, tous les timbres dont il compose l'œuvre, le style les maintient fermement dans leur élément matériel, et les formes qu'il leur invente et qu'il impose à la réalité ne seront pas émancipées de celles-ci: elles lui *promettent* l'évasion.

Il y aurait donc deux techniques, une technique de l'âme et une technique de l'esprit ; deux sortes de formes, des formes platoniciennes dérochant la matière à elle-même, et des formes pieuses à l'égard de l'interruption, promettant à la matière une évasion à l'égard des premières qui est retour à sa pure valeur de présence. Mais il y a de même deux sensibles: un vrai sensible de l'interruption, et un faux sensible de la continuité bientôt assumée dans une connaissance, j'imagine.

Pourtant, de la trouée du sensible à l'art, le passage n'est pas continu, n'est pas immédiat ou direct. L'art ne peut pas résider simplement dans la réflexion en l'esprit de la matière comme présence. Il faut aussi une transmutation active propre à «offrir l'appel de l'inouï». Il faut le marquage de la stupeur comme destin et comme mission dans le sensible par l'artiste. Et nous voici de nouveau avec un sujet, un acte et son lieu. Un sujet interpellé par une voix prescriptive lui commandant le marquer la stupeur comme telle. Une telle restitution de son propos n'aurait pas convenu à Lyotard, je pense. Je ne parviens pas à l'éviter pour ma part, tout en comprenant la volonté de se maintenir avant elle. Ce que veut Lyotard, c'est une description de notre misère. Si, comme artistes, nous sommes mandés par une mission, nous sommes trop riches à ses yeux. Lyotard veut à la fois que nous sauvions la pensée en vivant dans la dette, et que nous soyons pauvres de toute interpellation.

Lévinas: suspendre le réel

Lévinas, en un sens, comprend lui aussi l'art à partir du sensible. Mais le sensible dont il dérive l'art n'est pas le même que celui que nous avons décrit plus haut: pas le même que ce sensible d'exception que nous avons comparé au sensible d'interruption de Lyotard. Il y a, dans la distinction de ce nouveau sensible par rapport au précédent, de la différence entre le hors être et le hors monde d'une part, de la différence entre exception et suspension d'autre part. Le sensible

de l'art, selon Lévinas, est le sensible de la suspension de monde, et non pas le sensible de l'exception à l'être, passant par la jouissance et s'accomplissant comme l'un-pour-l'autre. Le "bon" sensible, celui que nous avons analysé, tend au hors être, assume la mission du hors être, mais il le fait sur le terrain du monde, dans le contexte du sérieux du monde, et son accomplissement est une subjectivation: de l'évasion au *Me voici !* en passant par la jouissance, c'est le sens du plus humain de la subjectivité qui se trouve.

En revanche, l'art commence lorsque le sensible cesse de valoir comme nourriture pour la sincérité de notre intentionnalité primitive: il devient plutôt emprise, rythme, il m'embarque parmi les choses, sans pouvoir, et sans que cette passivité soit compassionnelle (elle est plutôt réceptivité anonyme, résonance en phase). *L'image* est d'emblée un tel sensible, même si elle est image représentative: du simple fait qu'elle vaut comme achèvement suffisant détaché du sérieux du monde et de son ouverture pratico-épistémique, elle prend cette valeur de rythme, d'emprise, de musicalité.

Lévinas franchit une étape supplémentaire en élevant l'image au statut ontologique. Cette modalité suspensive à l'égard du monde n'est pas une perversion de notre sensibilité envisagée comme fonction subjective, mais elle correspond à une dimension du réel: le réel s'échappe à lui-même, il se déréalise. Le réel inclut dans sa présentation la possibilité du figement, qui confère à l'ensemble des traits de l'apparaître la valeur de résidus sans vie. Le réel est son propre caricaturiste, et il peut à chaque instant soustraire la fraîcheur, la vivacité ontologique à tout étant, pour le ravalier à "l'image de soi", à l'ombre de soi dit Lévinas, à une caricature.

Cette auto-caricature de l'être est le procès alternatif à celui de la vérité: selon la vérité au contraire, les étants se manifestent dans la lumière de ce qu'ils sont, ce qui signifie justement qu'ils affichent la vivacité de leur authenticité. Se référant à Platon, Lévinas impute au sensible cette possibilité. Le sensible, ici, n'est plus la fonction subjective, innocentée puisque c'est l'être qui se caricature, il est le mode de la ressemblance immanente à l'être dont procède la possibilité de l'obscur autant que celle du vrai:

Le sensible, c'est l'être dans la mesure où il se ressemble, où, en dehors de son œuvre triomphale d'être, il jette une ombre, dégage cette essence obscure et insaisissable, cette essence fantomatique que rien ne permet d'identifier avec l'essence révélée dans la vérité. 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 ressemblance.

L'image n'est pas un se rapporter à l'objet, elle est l'ombre portée de la ressemblance à soi de l'être, position neutre d'une sorte d'autoévaluation du sensible suivant le jeu de l'identité et de la différence qu'il est.

Mais finalement, le destin de l'image selon cette finalité dévoyée du sensible est le figement dans sa dimension temporelle. Même quand la caricature se veut perfection – on pense par excellence à la statue idéalisant l'apparence et le port humains – elle condense le réel dont elle est l'image dans l'achèvement éternel d'un instant. Le geste demeure fixé une fois pour toutes au point où il

a été saisi, le visage crisper pour l'éternité l'émergence du sourire sur lui. Pour Lévinas, cette contraction du temps sur l'entretemps du figement dans l'image apporte la figure fondamentale du destin: l'antique figure ou divinité du destin ramène l'apparent devenir, l'apparent mouvement, à des formes où tout se prend et s'achève. Lévinas décrit l'image-destin comme "révélation à rebours" et justifie ainsi a posteriori l'interdiction de l'image idolâtre dans le judaïsme.

Un aspect frappant de cette doctrine, dont on retrouve les accents essentiels dans la section «L'exotisme» de *De l'existence à l'existant*, est que la description péjorative de l'esthétique est déroulée de manière platonicienne, dans un contraste avec l'ethos de la vérité, suivant lequel une subjectivité dévoile l'intelligibilité d'un monde fait de choses qui montrent leur envers, et en direction desquelles notre orientation va droitement. C'est d'abord la connaissance et la vérité que l'esthétique trahit, en prenant le sensible sous son angle ombrageux.

En second lieu, Lévinas porte, bien sûr, aussi la critique éthique, en faisant valoir que le passage à l'image, en défaisant le monde et en remplaçant les choses par leur caricature, rend inimportant le mal, en le rendant inoffensif: l'image de la cruauté ne me fait pas de mal, ne me menace pas. Mais ce sur quoi il a surtout insisté, c'est le démontage de l'axe sujet-objet structurant la vérité: le sensible de l'art ramène le sujet à un pâtre égaré-participant, et soustrait l'objet à ses coordonnées de monde, à son intrigue de développement temporel dans le monde (sa trajectoire pour une physique, si l'on veut). Lévinas voit bien que l'art contemporain veut cet exotisme, cette coupure, cette déréalisation: il la veut au point de valoriser l'âme ambiguë, trouble et non subjective, des choses-images tremblant parmi une vibration collective du non-monde, où Lévinas reconnaît finalement *l'il y a*.

Est-ce à dire que la fonction artistique perde toute valeur dans la perspective construite par Lévinas? Il serait abusif de le conclure. Pourtant, c'est bien un élément fort de son discours que la remise en question du privilège de l'art dans la philosophie française (comme nous l'avons déclaré dans l'introduction de cet article). Lévinas, dans «La réalité et son ombre» écrit:

Mais c'est pour cela que l'art n'est pas la valeur suprême de la civilisation et qu'il n'est pas interdit d'en concevoir un stade où il se trouvera réduit à une source de plaisir – que l'on ne peut contester sans ridicule – ayant sa place – mais une place seulement – dans le bonheur de l'homme.

Dans *Difficile liberté*, de même, il n'est pas rare qu'il s'inscrive en faux contre ce qu'il ressent comme le consensus, unanime autour de lui, faisant de l'art le mode ultime et par excellence de l'aventure spirituelle.

Néanmoins, nous l'avons annoncé, sa position ne se limite pas au repérage du cul-de-sac ontologique de l'image. Pour commencer, dans «La réalité et son ombre» même, Lévinas distingue le discours du critique d'art de l'art lui-même, et ce, de façon surprenante pour un Français (plutôt enclin à qualifier dédaigneusement les critiques d'art d'artistes ratés), au profit du premier. La critique réintroduit l'artiste et son travail dans le monde, pour élaborer à leur sujet une connaissance droite, déployant de l'intelligibilité. Ou, même, lorsqu'elle se fait critique philosophique, elle s'attache à comprendre en termes intelligibles le

dévoilement même de l'objet dans l'image, du temps dans l'entretemps. De cette manière la critique « (...) l'aura réintroduit dans le monde intelligible où elle se tient et qui est la vraie patrie de l'esprit» [il s'agit de l'art]. Mais s'agit-il en l'occurrence vraiment d'une requalification de l'art? L'art récupère-t-il quelque chose de la valeur qui a été reconnue à sa critique? Encore une fois, cet éloge de la critique prouve que Lévinas ne partage pas le discrédit du théorique, de la connaissance et de la science qui semble implicite dans beaucoup d'écrits de la philosophie du XXème siècle en France côtoyée par lui.

Il faut maintenant ajouter deux réserves plus substantielles, vis-à-vis du tableau qui précède.

La première émane de cette parole rapportée par François Armengaud dans la brève préface de l'entretien *De l'oblitération*:

(...) il affirmait que la tension de l'art, vécue entre désespoir et espérance de l'homme est une lutte "aussi dramatique que le dévoilement du vrai et que l'exigence impérative du bien".

La phrase semble accorder à la "recherche" de l'artiste la même dignité qu'à celles du savant ou du moraliste. Encore ne le dit-elle pas *stricto sensu* (elle ne reconnaît ouvertement qu'une analogie théâtrale entre ces recherches) ; mais admettons qu'un tel contenu est tout de même implicite. Remarquons tout de même, une fois de plus, que la science figure à côté de l'éthique parmi les incontestables.

La seconde est la plus importante, parce qu'elle s'associe au commentaire par Lévinas de l'œuvre de Blanchot, et qu'elle est, nous allons le voir, compatible dans son principe avec l'analyse du "mauvais" sensible de l'image que nous venons de traverser. Rappelons le raisonnement de Lévinas dans «Le regard du poète», texte introductif du livre *Sur Blanchot*. Il commence par observer que la littérature au sens où la prend Blanchot assume la fonction de défaire l'habitation du monde:

L'espace littéraire où nous conduit Blanchot (qui se refuse aussi, du moins sous une forme explicite, aux préoccupations éthiques) n'a rien de commun avec le monde heideggérien que l'art rend habitable. L'art, d'après Blanchot, loin d'éclairer le monde, laisse apercevoir le sous-sol désolé, fermé à toute lumière qui le sous-tend et rend à notre séjour son essence d'exil et aux merveilles de notre architecture – leur fonction de cabanes dans le désert.

Mais de là, il enchaîne sur une interprétation en quelque sorte éthique ou pré-éthique de cette désolation même:

Mais pour Blanchot, la littérature rappelle l'essence humaine du nomadisme. Le nomadisme n'est-il pas la source d'un sens, apparaissant dans une lumière que ne renvoie aucun marbre, mais le visage de l'homme? Si l'authenticité dont parle Blanchot doit signifier autre chose que la conscience du non-sérieux de l'édification, autre chose qu'une raillerie – l'authenticité de l'art doit annoncer un ordre de justice, la morale d'esclaves absente de la cité heideggérienne.

Et plus loin:

Mais dans le monosyllabisme de la faim, dans la misère où maisons et choses retournent à leur fonction matérielle, au sein d'une jouissance sans horizon, luit le visage de l'homme.

Le raisonnement de Lévinas tourne, il me semble, autour de deux pôles de signification. D'un côté, le démontage blanchotien de toute édification par la littérature – selon son axe pur d'écriture et de désœuvrement – est compris par Lévinas comme régression à l'avant toute configuration d'équilibre et de conciliation dévouée à l'être à travers le lieu, à l'avant tout *habiter* entrant dans les syntagmes heideggeriens du «bâtir, habiter penser» ou du Quadrat. D'un autre côté, l'espace de désolation où ce travail de la littérature nous conduit est conçu par Lévinas en liaison avec la fête juive de *Souccoth*, à l'occasion de laquelle, régulièrement, le peuple juif se souvient du dénuement, de la perte dans le désert des appuis stables de l'usage ordinaire du monde.

En tout état de cause, si l'on accepte une telle interprétation – de la littérature au moins, de tout art peut-être – alors il semble possible d'établir une sorte de concordat avec les conceptions de type lyotardien (dont Blanchot me semble ici pour une part simplement un cas). On dira que ce qui est raréfaction et démontage chez Blanchot, interruption du sensible interdisant l'intrigue ou la redite chez Lyotard, est le prélude ou l'annonce de la prophétie éthique, de l'appel du visage. Elle lui fournit son cadre, en quelque sorte. Ou encore (pensons à la citation plus haut), elle fournit au démontage sa seule raison d'être acceptable. Le deuxième morceau de citation esquisse la pensée que, pour nous tourner vers autrui comme demande et enseignement, nous avons besoin de nous déprendre de la jouissance et la célébration du monde, dont il s'agit encore dans les philosophies de l'être interprétant le cœur de l'événement de ce dernier comme mystère.

L'art se retrouve, dans une telle lecture, en position analogue à celle du service des *mitsvot* dans le projet juif de société: il serait la procédure ramenant l'homme au dénuement préparant l'entente éthique, comme l'observance est l'élément pratique arrachant l'homme à son enfermement autocentré paresseux pour le jeter dans la vigilance pour l'autre.

Je pense que les lecteurs philosophes, littéraires et artistes de Lévinas se sont spontanément emparés d'une telle compréhension, qui permettait de conjuguer de manière heureuse leurs anciennes amours de la "spiritualité artiste" avec leur nouvelle conviction de la centralité du moment éthique. Je ne suis néanmoins pas convaincu qu'un tel arrangement, que Lévinas paraît en effet autoriser et accueillir dans le contexte malgré tout exceptionnel de son amitié avec Blanchot, marche jusqu'au bout: qu'il puisse exprimer la vérité de ce que Lévinas dit et cherche à dire.

Les textes que nous venons de commenter – ceux de «La réalité et son ombre» et de «L'exotisme» – en effet, sont absolument critiques à l'égard du désamorçage du monde par l'art. Lévinas a bien vu que cette opération était le fond de la chose artistique, mais il ne la dépeint pas comme bonne. Elle est, au mieux, pour lui, le moyen du plaisir. Lévinas lui reproche même explicitement d'empêcher le "remplissement" infini du réel par l'intelligibilité que réalise tous les jours la connaissance, par excellence la science. Comment le désamorçage du monde deviendrait-il le préalable de la mobilisation éthique? L'objection temporelle de Lévinas, suivant laquelle l'art, débranchant le monde, nous installe dans l'éternité de l'inaccomplissement de l'affaire humaine, ne vaut-elle pas

toujours? La littérature qui fait accéder à la désolation est elle aussi prise dans cette temporalité, elle nous fait revenir indéfiniment aux gestes de langage qui défont le monde: elle est fort loin, à vrai dire, de nous plonger dans la véritable temporalité ouverte du dénuement. Lévinas semble valoriser chez Blanchot l'acte littéraire à travers ce que cet acte simule ou désigne plutôt qu'au nom de cet acte lui-même.

Pour tenter de démêler une telle difficulté, je ferai appel à un ultime document: à ce que Lévinas dit dans l'avant-propos du recueil *L'au-delà du verset*, qui paraît cette fois exprimer une authentique apologie de la littérature. Dans quelques lignes (à peu près deux paragraphes) s'esquissent conjointement une philosophie de la littérature et une philosophie du langage.

Lévinas évoque une «littérature d'avant la lettre» qui exprime l'«essence inspirée du langage»: elle émerge avec «(...) la ligne qui, en quelque manière, se dessine, et s'épaissit ou se dégage comme un verset dans la fluence de la langue – de toute langue sans doute – pour s'y faire texte, comme proverbe ou comme fable ou comme poème ou comme légende avant que le stylet ou la plume ne l'imprime comme lettres sur des tablettes, le parchemin ou le papier».

Cette littérature est donc une parole adressée – fût-elle narrative ou lyrique –, une cristallisation au sein du flot des messages possibles, mise en posture d'offrande, engagée d'office dans la répétition ou la reprise d'une transmission, que l'on peut concevoir comme d'abord orale (et Lévinas, ici, pense à la fois au aèdes et aux *hahamim*, à Homère et à la Bible).

La vertu de cette pré-littérature est, selon les mots de Lévinas, d'instaurer un ordre «ontologique» nouveau: elle fait quelque chose d'autre que restituer le monde et la logique des choses, que dire le devoir être ou qu'exprimer le fond sans fond de la subjectivité. Dans le langage de Lévinas, qualifier un événement, ou une catégorie d'événement, de catégorie d'ordre ou de portée «ontologique», cela ne signifie pas l'associer au régime ontologique et à sa cartographie – régime dont il a montré à l'envi que notre humanité ne s'y retrouvait pas – mais plutôt le ou la signaler comme un lieu ou un mode exceptionnel et éminent du sens (ainsi quand, parlant de Rosenzweig, il le loue d'avoir pensé le judaïsme comme une catégorie de l'être). La cristallisation de la pré-littérature se déterminant comme offrande et transmission, c'est pour lui l'avènement même d'une dimension de sens de l'humanité, dont on réduit l'ampleur et la profondeur si on l'égalé à la science, l'utopie ou l'expression personnelle.

Que le concept de cette littérature originaire possède dans l'esprit de Lévinas une ampleur universelle, il nous le confirme aussitôt dans le passage suivant:

Essence religieuse du langage, lieu où la prophétie fera surgir les Saintes Ecritures, mais que toute littérature attend ou commémore, qu'elle le célèbre ou qu'elle le profane. D'où le rôle éminent que jouent, dans l'anthropologie même de l'humain – et non seulement dans la superstructure et la fragilité de ses cultures – les littératures dites nationales, Shakespeare et Molière, Dante et Cervantès, Goethe et Pouchkine.

Nous avons un cas de la littérature qui, en l'occurrence, est plus que valorisé par Lévinas. Est-ce à dire, à son sujet, que le dispositif de pensée des textes critiques évoqués plus haut n'ait plus cours? Dans ces textes, pourtant, Lévinas

assimilait à la posture dé-mondanisante de l'esthétique les romans et leurs intrigues: en nous plongeant dans l'éternelle répétition d'un destin saisi par le romancier, ils nous assujettissaient eux aussi au plaisir ambigu de l'image caricature de l'être. Comment le livre de Goethe *Les aventures du jeune Werther*, le *Don Quichotte* de Cervantès ou le *Don Juan* de Molière ferait-il exception?

La différence, à l'évidence, est que le texte, ici, est envisagé au-delà de sa façon de "faire face" comme une monstration. Il l'est de trois manières:

1) D'une part les mots consignés dans les écrits littéraires, ici, sont pris comme des cristallisations de la parole pour autrui, des offrandes. La littérature vient de la pré-littérature qui est l'emploi de la parole comme offrande de sens, liant l'homme à l'homme selon la voie d'une transmission.

2) D'autre part, en tant que textualité effectivement consignée, la littérature invite à l'interprétation: «Signifiant au-delà de leur sens obvie, elles invitent à l'exégèse, droite ou tortueuse – mais en rien frivole – qui est vie spirituelle».

3) Enfin, la consignation de la pré-littérature à laquelle Lévinas pense est «littérature nationale». Et les noms d'auteurs qu'il énumère sont ceux qu'emploient les nations pour faire connaître à travers des instituts dédiés leur culture (sur le modèle des Instituts Goethe), ou ceux qui servent à dénommer les langues de cette culture (la langue de Shakespeare et la langue de Molière): Dante et Pouchkine, il me semble, ont un statut comparable.

Dans le paragraphe qui suit, Lévinas ajoute une remarque qui, pour ainsi dire, invente ou appelle une nouvelle philosophie du langage:

L'"animal doué de langage" d'Aristote n'a jamais été pensé, dans son ontologie, jusqu'au livre, ni interrogé sur le statut de son rapport religieux au livre. Ce rapport n'a jamais mérité, dans les "promotions" philosophiques des catégories, le rang d'une modalité aussi déterminante pour la condition – ou incondition – de l'humain, et aussi essentielle et irréductible, que le langage lui-même ou la pensée ou l'activité technique, comme si la lecture n'était que l'une des péripéties de la circulation des informations et le livre qu'une chose entre choses, manifestant dans les manuels – tel un marteau – son affinité avec la main.

Lévinas interroge plutôt l'anthropologie philosophique que la philosophie du langage. Il aurait pu, cela dit, remarquer que l'herméneutique philosophique avait tendance à penser le langage à partir du mot ou en privilégiant le mot, cependant que la philosophie analytique décidait clairement a priori que tout s'organisait à partir de la phrase et de sa forme. Il manque une philosophie du langage accordant au palier du livre le plus haut rang. Mais le livre n'est-il pas forcément littérature? De ce point de vue, le fait que Lévinas décrive la parole de la pré-littérature comme *verset* demeure peut-être ambigu. Dans les descriptions qu'il donne de ces "versets" originaires, il les décrit comme toujours déjà consignation de prescriptions s'appliquant à moi, et plus encore et avant tout comme fragments de langage s'adressant, ouverts sur une transmission. Mais ces aspects ne nous conduisent pas jusqu'au livre, dont il fait pourtant un éloge insistant. Une des façons d'entendre radicalement la littérature, en revanche, est de la concevoir comme enveloppant l'idée d'un chemin conduisant la parole jusqu'au livre (ce chemin dût-il être celui du dialogue et du commentaire).

On comprend peut-être, à la lumière de cette discussion, l'importance de la dimension collective (dans la positivité de la littérature à laquelle ici Lévinas

consent, il y a son caractère de littérature nationale). Le livre, ou la consignation littéraire, c'est peut-être par excellence le pont qui s'étend de l'événement éthique de la parole jusqu'à la texture d'un monde partagé – un texte –. Le passage de l'intrigue duelle à la totalisation en fonction du tiers. Les noms d'auteurs cités par Lévinas sont ceux dont les écrits font monde, ont un caractère océanique, tel que tout aspect de l'expérience humaine semble promettre de s'y réfléchir. Quelque fois, leurs projets littéraires portent même la signature d'une telle idée (ainsi Dante et sa *Divine comédie*).

En rapport avec cette dimension littéraire du livre, également, la double valeur de son exégèse, soulignée par Lévinas: d'un côté le lecteur est sollicité dans son génie propre, au niveau de ce que son humanité unique peut apporter comme couche de sens à lire dans le texte, de l'autre côté, les lectures des uns et des autres se font face dans une interlocution infinie empilant les siècles d'une communauté du sens.

Dans le cas du *Talmud*, sans doute, le livre fait littérature par l'empilement même de cette société dialoguante des uniques. Mais on peut soupçonner que la faculté littéraire des livres, leur capacité à faire monde, à capter ou promettre l'infinie diversité de la chose humaine, est liée à ceci que le langage s'y abandonne à sa puissance de lien, d'"adresse-lien" a-t-on envie de dire. Mes fragments de parole, en tant qu'adressés, se lient à d'autres fragments de parole. Que ce soit sous la plume d'un seul ou au fil de l'exercice d'une société historique, un livre est comme l'enregistrement d'un faire monde selon l'"adresse-lien" du langage. Vu de cette manière, il cesse de signifier l'éternelle redite de ses intrigues, la photographie figée et neutralisée de la destinalité (bonne et mauvaise) de l'homme. Au contraire, il recueille une "masse critique" de l'adresse-lien, au-delà de laquelle la relance exégétique s'infinetise spontanément.

Tel serait le statut positif de l'art littéraire suggéré par Lévinas, et qui n'entre pas dans les cases de sa première philosophie de l'art et la littérature.

Au terme de cette évocation de la vision lévinassienne de la chose esthétique-littéraire et de son *telos*, je voudrais une dernière fois tenter une comparaison et une confrontation avec Lyotard.

Conclusion

Il m'est à vrai dire difficile de conduire cette mise en regard: j'ai le sentiment d'avoir juste accompli le travail de déchiffrement nécessaire à la réflexion et à l'évaluation qui doivent venir ensuite, et de manquer du recul nécessaire. Voici néanmoins quelques premières remarques.

Dans un premier temps, on a envie de dire que les thèmes de l'interruption et de la suspension se répondent, se font écho l'un à l'autre. En telle sorte que Lévinas et Lyotard auraient lié l'art en général à un même événement ou une même puissance du sensible: un événement qui, dans les deux cas, se détermine principalement comme déshabilitation du *logos*. Seulement le *logos* est compris par Lyotard principalement comme enchaînement systématique, par Lévinas comme production d'intelligibilité. A cette différence d'interprétation

du logos correspond clairement une différence axiologique: grossièrement, l'interruption est chez Lyotard bonne alors que la suspension est chez Lévinas mauvaise. Achéons ce premier niveau de confrontation en revenant sur ce qui sépare l'interruption de la suspension, prises en tant que telles: l'interruption enveloppe une négativité, elle inclut en principe la déliaison d'un élément d'avec tout ce à quoi il menace de se rattacher selon la logique du sensible usuel, logique tramée par le logos, l'intrigue, etc. ; en revanche la suspension, chez Lévinas, ne semble réclamer aucun effort de négativité, elle consiste simplement à suivre une pente de caricature qui serait celle de l'être lui-même au plan du sensible ; comme chez Lyotard, elle enferme en fin de compte, dans une prison qui est à la fois celle du mystère et de l'instant éternellement recommencé ; mais cette isolation fatale n'est pas la construction formelle de l'art contre la logique du sensible ordinaire.

Cette dernière observation rebondit vers une autre, qui concerne le statut d'ensemble du sensible entre Lyotard et Lévinas. Chez Lévinas, il y a à vrai dire deux sensibilités: celle dont l'art est la célébration, et qui correspond en quelque sorte à l'antilogisme du sensible dénoncé depuis toujours par la tradition platonicienne ; mais aussi celle qui articule dans une transition étonnante la jouissance et l'un pour l'autre, la sensibilité de *Autrement qu'être*. Le discord entre les deux auteurs tourne alors autour de l'interprétation de la passivité, il me semble. L'un et l'autre enseignent la valeur d'une dépossession, et de ce point de vue, la relation entre eux est sans doute d'influence: Lyotard a depuis le début cherché dans le sensible et au niveau de la sensibilité une dépossession comparable à celle de la relation éthique au sens de Lévinas. Cette filiation fait que, chez l'un comme chez l'autre, est accentuée la dépossession incluse dans la notion de sentir même: sentir, c'est pâtir, c'est-à-dire se trouver toujours déjà au-delà de sa frontière auprès de ce qui sollicite, ou envahi par ce qui nous a requis. Mais la dépossession du sensible, si elle doit fonder l'excellence et la mission de l'art, chez Lyotard, est dépossession à l'égard de la pure présence – une figure de l'être – ou de la force d'effraction de l'intensité – une autre figure de l'être – ou encore de la remontée en nous de l'horreur naturaliste de la Redite – encore une figure de l'être? Alors que chez Lévinas la dépossession trouve sa vérité dans le sentir du visage comme m'appelant, comme à ma charge selon l'attestation du plus nodulaire de moi, toujours déjà parti auprès d'autrui à secourir. Lyotard cherche à rapatrier du côté d'un sensible de l'être la dépossession qui chez Lévinas concerne seulement le sensible d'autrui. Cela fait, semble-t-il, que la dépossession change de figure entre l'un et l'autre. Au plus profond, la sensibilité de Lévinas, celle que raconte Lévinas, n'est pas ontologique, elle correspond au plus humain de l'homme. La sensibilité de Lyotard paraît prétendre, quant à elle, recouper la sensibilité factuelle de l'*anthropos*. Encore faut-il relativiser cette opposition, sans doute: faire face à la présence selon les montages de l'art, est-ce l'expression de l'essence humaine pour Lyotard? Une telle lecture paraît forcée.

Je remarque encore autre chose, qui me paraît affecter la possibilité même de la confrontation: chez Lyotard comme chez Lévinas, le motif de l'art englobe en principe les arts plastiques, la littérature, et la musique. Ainsi le veut, en

quelque sorte, le sujet de dissertation de la philosophie de l'art. Mais il n'est pas clair pour moi que ce qui est dit par l'un et par l'autre concerne vraiment de façon universelle chacun de ces domaines. Lévinas conjugue, dans «La réalité et son ombre», les trois registres, mais la notion d'image autour de laquelle se construit son propos appartient proprement au domaine des arts plastiques. Le champ musical intervient seulement pour apporter l'idée d'une sensibilité participative pour laquelle l'être est rythme: les œuvres musicales ne sont pas vraiment prises en compte. Et, au-delà, la littérature est officiellement ramenée au schéma de la suspension, bien que, nous l'avons vu, ce qu'écrit Lévinas par ailleurs prouve au moins qu'il dispose d'un autre regard sur la littérature. Symétriquement, les vues de Lyotard sur l'interruption du sensible lui viennent de la peinture, comme le prouve l'abondance de ses commentaires d'œuvres et de peintres, qui n'a pas de véritable équivalent du côté littéraire. Dans le chapitre «Prescription» de *Lectures d'enfance*, il s'agit en fait de l'*aisthesis*, et pas de ce que ferait trembler par sa ressource propre la littérature. Les aperçus philosophiques légués par Lyotard et Lévinas nous invitent, il me semble, à remettre en question l'unité du motif de la philosophie de l'art. Et, de ce point de vue, on trouve chez Lévinas l'esquisse d'une pensée propre de la littérature, ce qui ne me semble pas le cas chez Lyotard: lorsqu'il parle de Butor ou de Gertrud Stein, par exemple, il ne lit dans la littérature que les "coups avec le langage", analogues à des montages plastiques, qu'elle recèle.

J'en viens à ma dernière observation, qui portera sur le thème de la communauté. La valorisation de l'esthétique par la philosophie française, avec laquelle Lévinas en découd, est fortement connivente avec ce qui est à la fois un sentiment politique et une valorisation du politique comme tel. Il n'est donc pas surprenant que la façon dont l'art y est pensé ait beaucoup à voir avec une manière de penser en même temps la communauté. Lyotard dépeint très clairement, à la fin de *Chambre sourde*, une certaine image de la communauté improbable, ou de la communauté non commune, non communautaire, qu'il associe à sa pensée d'un art réflexion/montage de l'interruption sensible. Chaque événement sensible/artistique, pour lui, est une interruption, une stase de présence, qui, peut-être, possède un retentissement, mais n'est pas calculé tel, et ne contient aucune communauté dans sa portée propre. La communauté des gestes d'art, il l'envisage quand même, mais sous la figure d'une sorte de diagramme aléatoire et imprévisible des renvois de singularité à singularité. Dans *Chambre sourde*:

La bande anonyme des amants de l'art et de la littérature, créateurs, amateurs, reste en loques, brigade de maudits interloqués. L'inouï va et vient, aléatoire, perçant dans telle ou telle œuvre. Même dans le musée imaginaire, aucune œuvre n'est assurée de rencontrer l'oreille qui consente au supplice de la stridence. Les singularités ne fusionnent qu'autant qu'elles ne peuvent pas s'échanger ni s'entendre. L'universel est au prix de la séparation.

Ce serait, à la rigueur, l'opinion de Malraux que dit Lyotard. Mais dans le paragraphe suivant, c'est sûrement la sienne:

Aucune considération pour les autres dans la "création". A qui s'adresse l'écriture est une question inane. On fait des mots, avec des sensibles physiques, des sortes de trachées vides où

le silence peut-être vibrera. Personne n'en est dépositaire, comptable, ni responsable. Pas plus qu'un chat ne l'est de bondir, de griffer l'anecdote qui passe, de s'éclipser.

Je ne peux que remarquer que, dans son entretien pour *Traces* avec moi, il dépeint exactement de la même manière la communauté éthique. Parce que, pour lui, l'auto-détermination éthique, envisagée sur un mode kantien, replie la causalité dans le mystère de l'une seule fois de la causalité intelligible, elle n'ouvre sur aucune chaîne effective de conséquences de monde, et en particulièrement pas, donc, sur une société historique: la "société des êtres raisonnables" est juste une idée à l'arrière plan de chaque auto-détermination, pas quelque chose qui s'avère dans l'intersubjectivité au fil des comportements moraux. Je le cite à nouveau:

Dans le contexte, je me demande si on peut aller vers une communauté éthique à partir de la problématique kantienne de l'obligation, et ma conclusion est que non. Je serais plutôt tenté de dire qu'il y a conflit entre la problématique kantienne et la problématique juive sur cette question. Parce que l'affirmation de la transitivité de l'obligation n'est probablement pas incompréhensible, mais il faudrait examiner sous quelles conditions. On voit très bien, quand on prend Kant et quand on le met en quelque sorte sur écran lumineux comme des photographes, que la communauté éthique ne peut se constituer que pour autant que viennent s'infiltrer des catégories qui viennent de l'histoire, et non pas de la deuxième critique.

Là contre, nous venons de trouver chez Lévinas, un enseignement qui contrebalance «La réalité et son ombre», et qui voit dans la littérature, lancée comme parole prophétique de pré-littérature, et conduite comme élaboration d'un trésor de significations en lequel puiser indéfiniment de l'intelligibilité, le fait communautaire même, l'esquisse d'un monde partagé qui serait à la fois celui du bien et du vrai (un monde de la *hohma*).

Tout ceci est à comprendre par rapport à la politique et la désillusion de la politique. La pensée de Lyotard – mais sans doute aussi de quelques autres, parmi lesquels, sans conteste, Blanchot – est une longue méditation de ce qui reste à la fois comme la faute et l'échec de la politique (faute avec le nazisme, échec avec le marxisme indéfectiblement stalinien). Du côté de l'art et de la littérature, ils vont chercher une déstabilisation du monde qui évite une telle faute et un tel échec. Ils veulent se souvenir de la révolte éthique, de l'appel à une rédemption au-delà du monde, mais ils retiennent comme secret ou explication de la faute et de l'échec la présomption du *nous* dans la communauté. C'est parce que les nazis ou les communistes voulurent si désespérément faire corps dans un nous, jugent-ils, qu'ils ont écrasé l'homme sous leur passage. L'espérance politique apparaît donc a posteriori comme innocente seulement lorsqu'elle reste en deçà du nous, ou, à tout le moins, s'abstient radicalement de chercher le nous et de le construire: l'art ou la littérature s'avèrent alors les voies, facilement reconnues, de cette nouvelle politique.

Lévinas représente, vis-à-vis du même problème, il est vrai à partir d'une situation dans l'histoire autre, une tout autre réponse. A mon sens, chez Lévinas, ce n'est pas le nous ou la communauté qui, comme tels, sont fautifs, c'est le politique lui-même: le mélange de l'eschatologie et du pouvoir, de l'eschatologie et de la guerre pour la représentativité du corps social. Il y a donc place pour une

proposition et une construction du nous bonne. Peut-être, même, toute nation historique enveloppe une telle proposition-construction. Et celle-ci passe par la littérature, admet la littérature comme un de ses moments. Une littérature, en l'occurrence, affranchie du vertige de l'image, et vouée à l'intelligibilité.