

Faire art au-delà de l'image : Levinas entre image et poésie

Dominic Roulx*

Résumé

À contre-courant de la tradition phénoménologique à laquelle il appartient, Levinas présente, dans la Réalité et son ombre (1948) et dans De l'existence à l'existant (1947), une phénoménologie de l'art extrêmement critique du phénomène artistique. Déployant une phénoménologie de l'image originale, il y défend une condamnation éthique de l'art consistant à critiquer la déresponsabilisation qu'il suscite chez le sujet contemplateur et créateur. Nous avancerons que ce qui semble être une condamnation éthique de l'art en général est en fait une condamnation éthique de l'image. Un examen d'Autrement qu'être ou au-delà de l'essence (1974) et de Noms Propres (1976) nous permettra en outre de montrer que sa conception de l'art s'est considérablement enrichie à travers le temps, à la faveur d'un déplacement de la notion d'image vers celle de langage pour penser le phénomène artistique. Nous défendrons qu'il est possible grâce à ce déplacement de retrouver dans son œuvre les contours d'une esthétique de l'Altérité. Pour ce faire, nous examinerons son analyse, exemplaire à cet égard, de la poésie de Paul Celan.

* L'auteur est étudiant à la maîtrise en philosophie à l'Université de Montréal. Cet article est le fruit d'une communication présentée lors du colloque des cycles supérieurs organisé en 2021 par l'Association des étudiantes et étudiants en philosophie de l'Université de Montréal.

Introduction

La réflexion sur l'art occupe une place importante dans le courant phénoménologique. Considéré comme exploration de l'élément de la phénoménalité en tant que tel, l'art fût pensé par plusieurs phénoménologues de renom (Heidegger, Gadamer, Merleau-Ponty, Maldiney, Ricœur) comme médium privilégié par lequel se dévoile la vérité de l'être et la vérité de l'appartenance humaine à celui-ci¹. Un phénoménologue fait toutefois exception à cette phénoménologie favorable à l'art : Emmanuel Levinas. Sa pensée est tout entière motivée par le projet de penser une éthique comme philosophie première trouvant sa source dans un « autrement qu'être » et un au-delà de la phénoménalité². Or, si l'éthique doit son éminence à la transcendance de laquelle elle procède, et si l'art est le médium dans lequel la vérité de l'être est dévoilée dans l'immanence du phénomène, la relation entre l'éthique et l'art semble d'emblée problématique. C'est ce que l'examen de *La réalité et son ombre*³, texte fondateur de la

¹ La parenté fondamentale unissant l'attitude esthétique et l'attitude phénoménologique a déjà été soulevée par Husserl dans une lettre adressée à Hoffmannsthal, où la contemplation et la création artistique sont présentées comme produisant, sans avoir recours à une perspective philosophique explicite, la neutralisation de ce que Husserl nomme l'« attitude naturelle ». La lettre a été éditée dans Eliane Escoubas, dir., *Dossier : Art et Phénoménologie* (Bruxelles : La part de l'œil, 1991), 13-18. C'est toutefois dans la pensée de Heidegger que l'art, compris comme mise en œuvre de la vérité de l'être, obtiendra un statut phénoménologique et ontologique inédit. Voir à cet effet le texte de Heidegger intitulé *L'origine de l'œuvre d'art*, publié en 1987 dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, dont on retrace l'influence chez Gadamer, Merleau-Ponty, Ricœur et Maldiney, pour ne nommer qu'eux.

² En effet, Levinas considère que ces deux domaines, l'ontologie et la phénoménologie, forment une totalité close sur elle-même. Il oppose à cette totalité l'infinie transcendance de l'autre être humain qui ne se donne pas phénoménologiquement sans reste dans l'être et le phénoménal. La relation du sujet avec cette transcendance qu'est autrui est l'éthique. Ainsi, chez Levinas, l'éthique est plus « fondamentale » que l'ontologie, ce pourquoi la structure première de la subjectivité est la responsabilité pour autrui.

³ Texte d'abord paru en 1948 dans la revue *Les Temps Modernes* et réédité dans Emmanuel Levinas, *Les imprévus de l'histoire* (Montpellier : Fata Morgana, 1994), 123-148.

réflexion critique de Levinas sur l'art, permet de conclure, en tant qu'il le présente comme envoûtant le sujet dans une jouissance égoïste, ce qui résulte en un oubli de sa responsabilité pour autrui⁴. Néanmoins, certains indices portent à nuancer l'unilatéralité d'une telle interprétation de la thématique de l'art chez Levinas et à faire l'hypothèse qu'elle a connu, au cours de l'aventure intellectuelle du philosophe, un considérable développement⁵. En effet, la réflexion esthétique a été maintenue tout au long de son œuvre, bien que ce fut de manière discrète et disséminée, et bien qu'elle ait toujours été traitée à l'aune de la préoccupation éthique et subordonnée à celle-ci⁶. Si nous savons depuis 2013 au moins, date de la publication du troisième tome de ses œuvres complètes⁷, l'importance de la création littéraire dans ses débuts intellectuels, il importe de noter que sa fréquentation des œuvres d'art n'a jamais cessé⁸ et qu'elle a même contribué à l'enrichissement de sa pensée⁹. De telles indications doivent nous mener à reconsidérer les rapports qu'entretiennent l'éthique et l'art dans la pensée de Levinas, pour nous demander

⁴ Emmanuel Levinas, « La réalité et son ombre », 145.

⁵ Nous verrons en effet qu'entre la perspective des années quarante, où Levinas publie *De l'existence à l'existant* (1947) et *La réalité et son ombre* (1948) et celle des années soixante-dix où il publie *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1974), *Sur Maurice Blanchot* (1975) et *Noms propres* (1976), une évolution peut être distinguée dans son traitement de la question de l'art. Cette thèse a notamment été défendue par Robert Eagleston, *Ethical Criticism, Reading after Levinas* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 1997).

⁶ Philippe Fontaine, « L'art comme événement de l'obscurcissement de l'être », dans *Emmanuel Levinas, phénoménologie, éthique, esthétique et herméneutique*, dir. Philippe Fontaine (Argenteuil : Le Cercle Herméneutique, 2007), 165.

⁷ Voir les ébauches de romans du jeune Levinas, « Eros et la triple opulence » et « La dame de chez Wepler », dans *Eros, littérature et philosophie, Essais romanesques et poétiques, notes philosophiques sur le thème d'éros*, dir. Jean-Luc Nancy et Danielle Cohen-Levinas (Paris : Grasset, 2013), 35-154.

⁸ En témoigne notamment la publication de *De l'oblitération* en 1990, cinq ans avant le décès du philosophe, qui reprend une discussion avec Françoise Armengaud sur l'art sculptural de Sacha Sosno, ami de Levinas. Voir Emmanuel Levinas, *De l'oblitération, Entretien avec Françoise Armengaud à propos de l'œuvre de Sosno* (Paris : La Différence, 1990).

⁹ Fabio Ciaramelli, « L'appel infini à l'interprétation. Remarques sur Levinas et l'art », *Revue Philosophique de Louvain* 92, n° 1 (1994) : 43.

enfin : son œuvre interdit-elle ou permet-elle de penser une « esthétique de l'Altérité¹⁰ » ? Pour répondre à cette question, nous mettrons à l'épreuve la thèse que ce qui semble être à première vue une condamnation éthique de l'art est en réalité une condamnation éthique *d'un certain* art, pensé à partir de la notion d'image, qui déresponsabilise par l'envoûtement sensuel et jouissif qu'il produit sur le sujet contemplateur. Pour ce faire, nous présenterons dans un premier temps la critique de l'art que formule Levinas dans *La réalité et son ombre* et *De l'existence à l'existant*. Nous le qualifierons à cette occasion à l'aide des notions d'image, de ressemblance, d'idole, et d'exotisme. Nous verrons en outre que s'il peut éviter de faire sombrer le sujet (créateur ou contemplateur) dans l'irresponsabilité d'une envoûtante jouissance oubliée d'autrui, c'est seulement grâce à sa reprise par un discours interprétatif et philosophique. Dans un deuxième temps, nous soumettrons à l'examen la thèse selon laquelle l'art, thématiqué par le biais du langage, peut attester du commandement éthique de la responsabilité pour autrui. Nous nous pencherons à cet effet sur la question du langage poétique de Paul Celan, qu'analyse Levinas.

1. La condamnation éthique de l'art

1.1. La ressemblance : l'image et l'être

La réalité et son ombre défend une véhémence condamnation de l'art se présentant comme le contre-pied d'un « dogme » qui serait, selon Levinas, propre à son époque. Ce dogme tend à faire de l'art l'expression d'une connaissance supérieure à la perception vulgaire et au savoir discursif. L'art serait « plus réel que la réalité » et c'est au nom de ce réalisme supérieur qu'il tendrait à se poser en « savoir absolu¹¹ ». Au contraire, la thèse que défend Levinas est que l'œuvre d'art réalise l'obscurcissement de l'être en vertu de sa clôture sur elle-même, de son arrachement au monde et de son mutisme empêchant

¹⁰ Matthieu Dubost, « Emmanuel Levinas et la littérature. De l'herméneutique éthique à la langue originelle », *Revue Philosophique de Louvain* 104, n° 2 (2006) : 288-311.

¹¹ Levinas, *La réalité et son ombre*, 123.

tout dialogue – se positionnant de ce fait en-deçà de l'être et du temps.

Il importe de constater d'abord que cette thèse repose sur la détermination fondamentale de l'art comme *image*. L'examen éthique du phénomène esthétique peut être ainsi compris comme la tentative de tirer les conséquences ontologiques et éthiques d'une phénoménologie de l'image originale. Celle-ci met implicitement en jeu une critique des phénoménologies de Husserl et de Fink, lesquels concevaient respectivement l'image comme engageant une neutralisation de la thèse naturelle du monde et comme une fenêtre ouvrant sur le monde qu'elle déploie en elle-même. Or, la phénoménologie de l'image que propose Levinas soutient, d'une part, que l'image ne réalise pas seulement une neutralisation de la thèse naturelle mais une altération ontologique de l'être même¹², et d'autre part, que loin d'ouvrir sur un monde, le support sensible de l'image retient en lui l'attention en soulignant l'absence et la fermeture du monde présenté en image¹³. Ainsi, l'image ne saurait être comprise comme signe ou représentation d'un objet par lequel la conscience pourrait le viser, ni comme duplication de celui-ci. Elle bloque plutôt la visée de l'objet par son épaisseur, insistant sur son propre manque de réalité, de telle sorte qu'elle réalise une rupture avec les catégories de la connaissance et de l'action. En effet, ce qui caractérise l'image est qu'elle se *substitue* à l'objet¹⁴ au lieu de le représenter, se constituant comme un « non-objet » irréel et replié en lui-même, abstrait du monde où l'agent moral agit et en-deçà de la réalité que le sujet aspire à connaître.

Levinas va cependant encore plus loin. En effet, il déplace la question du statut de l'image de sa position phénoménologique pour la ressaisir d'un point de vue ontologique, en faisant de celle-ci un phénomène de l'être lui-même¹⁵. L'image, élevée au statut de

¹² Fontaine, « L'art comme événement de l'obscurcissement de l'être », 168.

¹³ Rodolphe Calin, « La non-transcendance de l'image », dans *Le souci de l'art chez Emmanuel Levinas*, dir. Danielle Cohen-Levinas (Paris : Manucius, 2010), 42. Sur l'image comme « fenêtre » chez Fink, voir le chapitre « Représentation et image », dans *De la phénoménologie* (Paris : Éditions de minuit, 1975).

¹⁴ Levinas, *La réalité et son ombre*, 127.

¹⁵ Fontaine, « L'art comme événement de l'obscurcissement de l'être », 169.

phénomène ontologique fondamental, est le résultat d'un « se ressembler » de l'être lui-même¹⁶. Celui-ci n'est pas entendu par Levinas comme ressemblance entre une image et son modèle, mais comme processus ontologique par lequel l'être, par lui-même et en lui-même, se double d'une image sensible qui le dégrade en le caricaturant : « La ressemblance [...] est la structure même du sensible comme tel¹⁷ ». L'être est ainsi en lui-même animé par un « se ressembler » qui crée en lui cette « mue fantomatique¹⁸ » qu'est son caractère sensible. Ainsi, quand l'artiste crée une image, il produit une caricature de ce qui était *déjà* une caricature de l'être par lui-même, à savoir de son caractère sensible. Il redouble ainsi le rapport de ressemblance entre l'être et son image sensible par un autre rapport de ressemblance entre cette image et celle qu'il crée. L'œuvre d'art, comme image se substituant à l'objet réel, prend donc la signification d'une imitation de ce qui est déjà imitation de l'être lui-même et par lui-même. L'œuvre d'art ressemble à la ressemblance de l'être¹⁹. C'est ainsi qu'en reportant sa phénoménologie de l'image d'abord sur l'être lui-même et ensuite seulement sur la production artistique comme telle, Levinas peut qualifier l'image, d'une part, de caricature sensible émergeant de l'être lui-même²⁰, et d'autre part, de produit de l'événement artistique qui redouble l'obscurcissement sensible de l'être²¹.

¹⁶ Levinas, *La réalité et son ombre*, 136.

¹⁷ Levinas, 136.

¹⁸ Fontaine, « L'art comme événement de l'obscurcissement de l'être », 168.

¹⁹ Jacques Colléony, « Levinas et l'art, la réalité et son ombre », dans *Dossier : Art et Phénoménologie*, dir. Éliane Escoubas (Bruxelles : La Part de l'œil, 1991), 88.

²⁰ Levinas, *La réalité et son ombre*, 133.

²¹ Il importe de souligner ici chez Levinas l'importance d'un double héritage, platonicien et heideggérien. Reprenant d'une part le motif platonicien de la dépréciation ontologique du sensible et de l'art comme copie de copie, Levinas hérite d'autre part de manière critique la conception heideggérienne de l'art. Bien que Levinas hérite de celui-ci l'idée d'une tension entre dévoilement et recouvrement dans l'art, il soutient toutefois que le dévoilement qu'il permet est fondamentalement obscur. On peut lire dans Emmanuel Levinas, *Sur Maurice Blanchot* (Montpellier : Fata Morgana, 1975), 22 : « L'œuvre découvre, d'une découverte qui n'est pas vérité, une obscurité [...] absolument extérieure sur laquelle aucune prise n'est possible ».

1.2 L'idole : la statue et le temps

Prévenant le contre-argument qui voudrait que ce soit la *beauté* de l'image qui lui confère un éclat au statut ontologique supérieur, Levinas définit la beauté comme la tentative mise en œuvre par l'être pour dissimuler et recouvrir sa propre caricature sensible²². Toutefois, s'empresse-t-il d'ajouter, il échoue toujours à la cacher, et ce, à cause de la caractéristique qu'il s'agit maintenant pour nous d'élucider, à savoir sa « stupidité d'idole²³ ». Cette qualification de l'œuvre d'art permet à Levinas de radicaliser sa thèse sur la fonction ontologique de l'art par une analyse phénoménologique de son mode de temporalisation, décrit comme celui de la statue. Similaire au rapport de ressemblance qui animait la relation entre l'être et sa caricature sensible, la temporalisation de l'être se double à son tour d'un semblant de temporalité²⁴. L'interruption de la temporalisation de l'être par l'image artistique qui la fige coïncide avec une interruption du mouvement dynamique de l'apparaître et son altération en stricte apparence statique. En médusant l'être par son pouvoir de pétrification, l'idole qu'est l'œuvre d'art dégrade la phénoménalisation toujours en cours de l'être pour la sceller dans son apparence, et ainsi en faire une « statue²⁵ ». Le temps accuse donc dans l'idole un retard sur lui-même et se fige dans le paradoxe d'un présent qui n'est plus l'évanescence fugitive ouvrant sur un avenir, mais un présent durant éternellement et sans avenir²⁶. Celui-ci perd alors sa signification parce que ne venant jamais, de la même manière que le présent cesse d'être présent parce que ne s'évanouissant jamais dans un à-venir. L'idole coïncide ainsi avec un retrait de la temporalité vécue qui engage toujours cette compénétration du présent et de l'avenir. Spolié de la promesse de renouveau que conserve toujours l'avenir, ce « présent éternel » « chute en-deçà du temps, dans le destin²⁷ ». Portant le sentiment d'être-à-jamais où rien de nouveau ne peut advenir, où le pouvoir-être est interrompu, où la liberté se mue en

²² Levinas, *La réalité et son ombre*, 137.

²³ Levinas, 137.

²⁴ Colléony, « Levinas et l'art, la réalité et son ombre », 88.

²⁵ Calin, « La non-transcendance de l'image », 42.

²⁶ Levinas, *La réalité et son ombre*, 138.

²⁷ Levinas, 140.

nécessité, l'idole se caractérise par le malheur de sa condition tragique et cauchemardesque, par son caractère angoissant, inhumain et monstrueux. En tant que caricature de la vie temporelle et chute dans le destin, l'œuvre d'art conçue comme idole est un mourir qui ne s'abolit pas dans la mort, l'agonie *en soi*, l'éternelle durée de l'intervalle. Elle est « l'entretemps²⁸ ». Enfin, c'est parce que l'image comme idole est engluée dans cet entretemps, en-deçà du temps vivant fluidifié par la succession continue des présents, qu'elle est le mode de temporalisation propre à l'irréalité.

1.3 L'exotisme : l'image et le monde

En se situant pour ainsi dire en-deçà de l'être et du temps, l'œuvre d'art qui substitue à la chose son image a pour effet d'arracher la chose au monde auquel elle appartient. Or, le sujet entretient toujours un rapport vivant avec les choses²⁹. En effet, en tant qu'ils font partie d'un monde que le sujet habite, les choses sont pour celui-ci des « outils » : elles sont inscrites dans l'engrenage de sa vie quotidienne, de telle sorte que leur altérité est pour lui presque nulle³⁰. Le sujet, dans ce rapport vivant, est lié à ces choses par la perception, qui perçoit toujours les qualités sensibles comme appartenant à des choses constituées. Toutefois, ce rapport vivant et perceptif est bouleversé par l'irruption de l'image, qui arrache au monde la chose intégrée dans la vie du sujet pour l'exhiber dans tout son « exotisme », c'est-à-dire dans son altérité étrangère à la vie du sujet³¹. Un paradoxe s'installe ainsi : quelque chose du monde, l'œuvre d'art comme image et idole, brise le monde duquel elle émerge. Elle l'appauvrit en

²⁸ Levinas, 142.

²⁹ Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant* (Paris : Vrin, 1984), 83.

³⁰ Malgré les critiques fondamentales que Levinas adresse au concept heideggérien de « monde », tout porte à croire que ses développements philosophiques s'inspirent des paragraphes 15, 16 et 17 d'*Être et temps*, dans lesquels Heidegger détermine notamment l'étant intra-mondain comme « outil », à savoir comme s'inscrivant dans un monde conçu comme « totalité de renvois » entre outils, inscription en vertu de laquelle il perd son altérité d'objet pour le *Dasein*, car se supprimant dans son renvoi ou son utilisation.

³¹ Levinas, 84.

dégradant sa mondanéité en pure réalité³², dans laquelle les choses acquièrent une extériorité et une altérité irréductible pour le sujet. Dans l'art, la réalité se pose « dans sa nudité exotique de réalité sans monde, surgissant d'un monde cassé³³ ». La chose intra-mondaine, autrefois revêtue d'une signification issue de sa fonctionnalité pratique, se dégrade en stricte réalité exotique, dénudée de son vêtement de signification, emmurée dans la façade de sa muette exhibition.

Cet arrachement de l'objet au monde, résultant dans la dégradation de celui-ci en simple réalité étrangère au sujet, coïncide avec la promotion de la sensation et la donation, en elle, de ce que Levinas nomme des « choses en soi ». En effet, tandis que la *perception* liait la qualité perçue à l'objet, la *sensation* suscitée par l'œuvre d'art détache la qualité sensible de celui-ci. Ce faisant, elle suspend le renvoi de la perception à l'objet pour donner de manière abstraite la pure sensation de la qualité. Cette « chose en soi » dans laquelle s'égaré la sensation n'est pas à comprendre comme degré ontologique supérieur ou nouménal, mais inférieur, anonyme et insignifiant³⁴. Dans leur nudité, les pures qualités sensibles données par l'œuvre d'art mènent le sujet à s'abaisser à une sensation impersonnelle, dénuée de toute signification, car n'étant plus un matériau susceptible de constituer une objectivité perceptive³⁵. Du reste, cette réhabilitation de la sensation est selon Levinas accentuée par l'art moderne qui bannit de l'œuvre d'art l'âme de l'artiste et toute vicissitude de réalisme artistique³⁶. L'intention de l'art devient alors explicitement de « présenter la réalité dans une fin du monde » et « en

³² Sur la distinction entre les concepts de « réalité » et de « monde » que reprend ici Levinas, voir *Être et temps*, paragraphe 43. Rappelons que la totalité de renvois en laquelle consiste la mondanéité du monde, garantie par « l'ouverture » du *Dasem* qui y participe comme être-au-monde, est chez Heidegger phénoménologiquement plus originaire que les catégories épistémologiques du sujet et de l'objet caractérisant le rapport mutuellement extérieur de la subjectivité à la réalité.

³² Fontaine, « L'art comme événement de l'obscurcissement de l'être », 177.

³³ Levinas, *De l'existence à l'existant*, 88.

³⁴ Levinas, 85.

³⁵ Levinas, *De l'existence à l'existant*, 86 ; Levinas, *La réalité et son ombre*, 130.

³⁶ Levinas, *De l'existence à l'existant*, 89.

soi »³⁷, en disloquant le monde pour n'en présenter, comme dans la peinture « moderne », que l'explosion hallucinatoire des formes.

1.4 La musicalité : l'image et la subjectivité

Ayant situé l'œuvre d'art en-deçà de l'être et du temps et comme étrangère au sujet, il convient maintenant de déterminer plus avant les effets qu'elle a sur la subjectivité qui entre en contact avec elle, effets que Levinas articule autour de la notion de « musicalité ». En brisant le monde, l'image accomplit une dé-subjectivation, en ce sens que la subjectivité devient une pure passivité et, prise par le rythme ensorceleur et magique de l'image, devient une chose parmi les choses. En effet, la promotion de la sensation résultant de l'arrachement de l'image au monde provoque symétriquement un arrachement de la subjectivité au monde, de telle sorte que chose et sujet s'altèrent tous deux³⁸. Le pouvoir d'initiative propre à la subjectivité se supprime ainsi en participation passive, dite « magique » et « musicale », à la chose sentie³⁹. Nous retrouvons ici l'association de la musique et du rythme à la possession, la transe et l'extase, qui ont pour effet, selon Levinas, de projeter le soi dans l'anonymat, sous la dichotomie conscience-inconscience. Le soi devient « non-conscient » parce que le soi y est sans pouvoir. Il devient « non-inconscient » parce que la situation esthétique implique malgré tout une présence obscure⁴⁰. Ainsi, si le sujet est porté par ce mouvement de participation à être une chose parmi les choses, ce n'est pas en qualité d'être-au-monde mais en tant qu'acteur *et* spectateur du spectacle des choses, dédoublement du soi qui s'englué, nous dit Levinas, dans un « rêve éveillé⁴¹ ». Fascination et paralysie, l'art signifie donc pour le sujet la suspension de son pouvoir-être et de sa liberté, l'ultime « possibilité de l'absence de possibilités⁴² » et la participation à un rêve tournant au cauchemar.

³⁷ Levinas, 90.

³⁸ Calin, « La non-transcendance de l'image », 38.

³⁹ Levinas, *Le réel et son ombre*, 128.

⁴⁰ Fontaine, « L'art comme événement de l'obscurcissement de l'être », 177.

⁴¹ Levinas, *Le réel et son ombre*, 128.

⁴² Colléony, « Levinas et l'art, la réalité et son ombre », 84.

1.5 L'irresponsabilité de l'art

La musicalité qui caractérise le rapport de la subjectivité à l'image peut ainsi être comprise comme la convergence de deux motifs lévinassiens importants, à savoir celui de la *jouissance* et celui de *l'évasion*⁴³. En effet, si l'art mène à l'irresponsabilité, c'est parce qu'il représente pour le sujet l'occasion d'une évasion du monde – où il est toujours, selon Levinas, sommé d'agir avec justice. Il chute en deçà de celui-ci et dans la jouissance insensée de qualités sensibles étrangères. C'est donc d'abord et avant tout par ses effets sur la sensibilité humaine que l'image, suscitant une jouissance insignifiante masquant le rapport pré-original à la transcendance d'autrui, est contraire à l'exigence éthique. En effet, le moment de la jouissance engage toujours un repli égoïste sur soi de la sensibilité et, par suite, un oubli d'autrui⁴⁴. Levinas se fait sur ce point sévère : « [i]l y a quelque chose de méchant et d'égoïste et de lâche dans la jouissance artistique. Il y a des époques où l'on peut en avoir honte, comme de festoyer en pleine peste⁴⁵ ». Targuée de méchanceté, d'égoïsme et de lâcheté, la jouissance que suscite l'image est l'événement de la rupture du contact avec autrui, l'avènement de l'irresponsabilité.

« Flattant comme la légèreté et la grâce⁴⁶ », cette irresponsabilité jouissante délivre le sujet des efforts que commandent les actes positifs du concept, de la science, de la philosophie et de l'agir. L'œuvre d'art étant achevée et close sur soi dans l'exhibition de ses qualités sensibles, elle n'appelle pas à la réflexion mais à l'admiration silencieuse, à l'apaisement et à la complaisance d'une paix onirique. Ainsi, « ce qui passe pour le désintéressement de l'art n'est que sa

⁴³ Nous pensons à l'ouvrage *De l'évasion* (Paris : Hachette, 1982), et aux développements sur la jouissance de *Totalité et infini* (La Haye : Martinus Nijhoff, 1971), 111-161, et d'*Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, 116-120.

⁴⁴ On peut lire dans *Totalité et infini*, 143 : « La sensibilité que nous décrivons à partir de la jouissance de l'élément [est] l'affectivité où frissonne l'égoïsme du moi ». Et dans *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, 118 : « [...] la jouissance est singularisation d'un moi dans son enroulement sur soi. Pelotonnement d'un écheveau – mouvement même de l'égoïsme ».

⁴⁵ Levinas, *La réalité et son ombre*, 146.

⁴⁶ Levinas, 145.

lâcheté devant les requêtes impérieuses du réel⁴⁷ », une défection du monde et de la socialité : « le poète s'exile lui-même de la cité⁴⁸ ». Finalement, pouvons-nous constater, l'art apparaît contraire à l'éthique parce que, en tant qu'image, il brise la cohérence vivante du monde, il se situe en-deçà de l'être et du temps, il possède le sujet en le subjuguant par une jouissance insensée. Cela confine la subjectivité esthétique à l'égoïsme, au silence, à l'isolement, à l'impuissance et, en général, à un en-deçà de l'expérience qui supprime avec l'expérience la possibilité de subir l'épreuve de la transcendance d'autrui⁴⁹.

1.6 L'appel à l'herméneutique

Tout se passe ainsi comme si l'artiste était un malade, s'exilant lui-même du monde humain vers un rêve inhumain dont il faut l'extirper par le concept, la philosophie et la critique⁵⁰. Abordant l'artiste comme un travailleur inscrit dans une histoire d'influences, réinscrivant l'œuvre dans le réseau des possibles ignorés d'elle, la rattachant au monde humain intelligible et à la communication, l'interprétation et la critique d'art sont susceptibles, par le concept et le langage, d'extirper l'art de son exotisme atemporel, obscur et irresponsable⁵¹. En livrant l'œuvre au commentaire et à la compréhension, elles la délivrent de sa suffisance coupable, jettent une lumière sur son ombre et libèrent le contemplateur de son emprise : « La conscience est [...] le refus du pouvoir ensorceleur de l'art⁵² ». La thèse finale de Levinas, dans *La réalité et son ombre*, est donc que, contre la prétendue auto-suffisance de l'œuvre d'art, une herméneutique philosophique doit briser l'hermétisme du domaine artistique afin qu'il puisse être relié au thème de la relation à autrui et par suite acquérir une signification éthique⁵³. Ainsi pouvons-nous constater au terme de notre examen de la condamnation éthique de l'art, propre aux œuvres de Levinas des années quarante, qu'elle recèle

⁴⁷ Levinas, 146.

⁴⁸ Levinas, 146.

⁴⁹ François-David Sebbah, *Levinas* (Paris : Les Belles Lettres, 2003), 77.

⁵⁰ Fontaine, « L'art comme événement de l'obscurcissement de l'être », 189.

⁵¹ Levinas, *La réalité et son ombre*, 147.

⁵² Emmanuel Levinas, *Difficile Liberté* (Paris : Hachette, 1963), 375.

⁵³ Levinas, *La réalité et son ombre*, 148.

en dernière analyse un appel au rachat de l'art par le langage qui seul semble pouvoir le restituer au monde vivant de l'humanité et, peut-être⁵⁴, à l'éthique. C'est cette restitution que permet selon nous les nouveaux développements d'*Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (AE) et de *Noms propres* sur l'art, qui le thématiseront non plus à l'aide du concept d'image, mais de langage.

2. L'inspiration du langage : vers une réconciliation de l'art et de l'éthique par la poésie

Il importe tout d'abord de distinguer l'altérité *radicale* propre à l'« au-delà de l'être » qu'est autrui, de l'altérité *relative* propre à l'« en-deçà de l'être » qu'est l'art pensé comme image, et que la première partie de l'article nous a permis de dégager. Afin d'explicitier le type spécifique de transcendance qui revient respectivement à ces deux altérités de l'être, Levinas s'autorise de la distinction de Jean Wahl entre « *transdescendance* » et « *transascendance* »⁵⁵. Tandis que la *transdescendance* désigne un retour à l'en-deçà de l'être et du temps dans lequel s'échoue l'image, la *transascendance* désigne le rapport métaphysique avec l'Autre qu'est l'éthique même. L'hypothèse qui guidera cette seconde partie de notre étude est qu'il est possible de retrouver dans l'art le pouvoir de réfracter le mouvement de transcendance caractéristique de l'image en mouvement de transascendance dirigé vers autrui. Nous défendrons que l'analyse renouvelée qu'en fournit Levinas dans AE et *Noms propres*, où l'art n'est plus pensé comme image mais comme langage, rend cette hypothèse plausible.

Le langage est notamment thématisé dans AE par le concept d'*inspiration*. Pensé comme toujours-déjà inspiré par la transcendance

⁵⁴ La fin de *La réalité et son ombre* en dit en effet peu sur cet espoir de lier l'esthétique à l'éthique, espoir que semble porter l'intervention du langage. Néanmoins, comme nous avons tenté de le montrer, nous pouvons y voir se profiler, dans l'appel à l'interprétation de l'art, la thématique du langage, qui deviendra centrale avec *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*.

⁵⁵ Emmanuel Levinas, *Hors-sujet* (Montpellier : Fata Morgana, 1987), 108-113.

d'autrui, c'est-à-dire par la relation éthique⁵⁶, le langage et les significations qu'il profère seraient toujours-déjà précédés d'un contact ou d'une proximité à autrui, qui échappe toujours à la conscience, et qui pourtant détermine l'élan même du sujet vers la communication⁵⁷. Or, si le langage excède « les limites du pensé en suggérant, en laissant sous-entendre, sans jamais faire entendre – l'implication d'un sens distinct [à savoir éthique] de celui qui vient au signe », cette vertu se met toutefois extraordinairement à nu « dans le dit poétique et l'interprétation qu'il appelle à l'infini⁵⁸ ». Le dit poétique serait le langage le plus à même de porter l'écho ou la trace de la relation éthique en raison de son équivocité irréductible. Celle-ci témoigne du rapport intarissable et intangible du langage à la transcendance d'autrui qui l'inspire. Cette équivocité sémantique de la poésie est, pour Levinas, la traduction proprement langagière du rapport métaphysique qu'a toujours-déjà le sujet avec cette transcendance. L'infinité de sens et d'interprétations qu'appelle la poésie est la trace langagière d'une autre infinité, celle de la transcendance d'autrui. C'est donc par la poésie – dans laquelle l'art se fait exemplairement langage – que se révélerait le mieux l'inspiration essentielle de celui-ci par autrui, le fait que « quel que soit le message transmis par le discours, le parler est contact⁵⁹ » intersubjectif. La poésie serait l'art par lequel un pont entre l'esthétique et l'éthique peut être construit, et, réciproquement, le meilleur révélateur du statut toujours-déjà éthique du langage. La poésie semblerait pouvoir remplir la pure fonction de « signe fait à autrui et déjà signe de cette donation de signe⁶⁰ ». C'est ce que suggère par ailleurs les propos suivants, tirés de *Sur Maurice Blanchot* : « [l]e

⁵⁶ Fabio Ciaramelli, « L'appel infini à l'interprétation. Remarques sur Levinas et l'art », *Revue Philosophique de Louvain* 92, n° 1 (1994) : 47.

⁵⁷ Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, 223-224. Cette thèse, fleurissante dans ce livre, du langage comme ouverture pré-originelle et non-intentionnelle à autrui, a trouvé un développement décisif dans l'étude intitulée *Langage et proximité*, publiée dans la seconde édition de *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* (Paris : Vrin, 1967), où le lien entre langage et proximité intersubjective pré-originelle est pour la première fois établi par Levinas.

⁵⁸ Levinas, 263.

⁵⁹ Levinas, « Langage et proximité », 224.

⁶⁰ Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, 224.

langage poétique fait signe sans que le signe soit porteur d'une signification et en se dessaisissant de la signification⁶¹ ». Levinas rapporte alors une formule précieuse de Blanchot, qui résume le tout : « [c]'est la voix qui s'est confiée, et non pas ce qu'elle dit⁶² ». Ainsi, la poésie est toujours-déjà l'aveu de la relation à la transcendance d'autrui. Témoignage de la signifiante éthique inspirant le langage, la poésie est conçue par Levinas comme l'événement langagier de l'irruption du sens éthique dans l'être⁶³.

2.1 Celan : la poésie qui va « de l'être à l'autre »

Si Levinas se méfie de toute poésie qui pourrait paradoxalement avoir pour effet d'ensorceler son lecteur⁶⁴, l'œuvre de Paul Celan⁶⁵ est l'exemple par excellence d'une œuvre poétique s'affairant à signifier la transcendance d'autrui dans le langage. Il lui dédie un essai intitulé *De l'être à l'autre*⁶⁶ où il décrit le mouvement du poème cèlanien dans lequel « le sujet donne signe [d'une] donation de signe au point de se

⁶¹ Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, 39.

⁶² Levinas, 39.

⁶³ Ciaramelli, « L'appel infini à l'interprétation. Remarques sur Levinas et l'art », 51.

⁶⁴ Levinas explique, dans *Difficile liberté*, 173-174, que la culture juive se méfie de la poésie qui « déjà scande et ensorcelle nos gestes » et qui « se joue malgré nous ». Pour un éclaircissement sur les types de poésies à condamner selon Levinas, voir Jill Robins, *Altered Reading: Levinas and Literature* (Chicago : University of Chicago Press, 1999), 132-145.

⁶⁵ Pour une introduction à la figure de Paul Celan et aux liens biographiques qui lient son histoire à celle de Levinas, voir Constantin Sigov, « Le méridien Celan-Levinas », *Les Temps Modernes* 4, n° 690 (2016) : 94-107. Contentons-nous de souligner ici qu'étant tous deux juifs et originaires d'Europe de l'Est, leurs familles ont été victimes de la terreur nazie. L'impossibilité tant du retour à la terre natale que de revoir les visages des proches sont ainsi des thèmes qui leur sont communs.

⁶⁶ Publié d'abord en 1972 dans *La Revue des Belles Lettres* deux ans après le suicide du poète, puis réédité dans *Noms propres* (1976). Levinas y commente notamment le *Der Meridian* de Celan, discours prononcé en 1960 à l'occasion de la remise du prix George Büchner, où celui-ci présente sa conception de la poésie.

faire tout entier signe⁶⁷ ». Commentant la fameuse phrase de Celan, tirée d'une lettre que celui-ci aurait envoyée à son ami Hans Bender en 1960⁶⁸ et où il soutient ne voir « aucune différence entre une poignée de main et un poème », Levinas fait de cette poignée de main le symbole de l'inspiration du langage par autrui. La main que le poème chercherait à serrer serait la main d'autrui qui nous sollicite et requiert de nous quelque chose, la main du *Tu* qui nous accuse⁶⁹. Et la main qui cherche à serrer celle du *Tu* serait celle d'un *Je* qui tente de « donner la main même qui donne⁷⁰ ». Selon Celan, la poignée de main vers laquelle tenterait de s'acheminer le poème serait ainsi l'événement tant recherché par celui-ci de la rencontre d'autrui, que Levinas interprète comme venue au langage de la responsabilité pour le prochain. Le poète se fait dans son poème tout entier signe pour-autrui et main tendue. Il devient alors « signe fait à l'autre, poignée de main [...] – importants [...] par leur interpellation plutôt que par leur message⁷¹ ».

Et pourtant, Levinas soutient que le poème ne mène pas *définitivement* à autrui, que le langage poétique cherche peut-être à dire l'altérité radicale d'autrui en vain. En effet, le poème signifie pour le poète un grand départ à la recherche de l'Autre transcendant, départ qui brouille les termes de toute relation et qui pousse le poète à tenter de dire ce que Levinas nomme ici l'« u-topie », à savoir le non-lieu de la transcendance de l'Autre. Trajectoire paradoxale en ce qu'elle implique la recherche d'autrui dans le lieu d'un non-lieu transcendant qui sonne la défection de l'être tout en étant pourtant le seul « endroit » où il puisse être recherché. Le poème, comme tentative de frayer une voie langagière vers l'u-topie, est une « modalité inouïe de l'autrement qu'être », une « interrogation de l'Autre, recherche de l'Autre⁷² ». Mouvement de transascendance, la poésie de Celan, dans

⁶⁷ Levinas, *Noms propres*, 49.

⁶⁸ La lettre date de mai 1960 et précède donc de quelques mois *Le Méridien*, voir Annelies Schulte Nordhol, « Tentation esthétique et exigence éthique. Levinas et l'œuvre littéraire », *Études littéraires* 31, n° 3 (1999) : 79.

⁶⁹ Leslie Hill, « Distrust of Poetry: Levinas, Blanchot, Celan », *Comparative Literature Issue* 120, n°5 (2005): 990.

⁷⁰ Levinas, *Noms propres*, 50.

⁷¹ Levinas, 52.

⁷² Levinas, 56.

laquelle Levinas voit la piété cachée de toute poésie, est « l'acte spirituel par excellence » qui cherche à formuler le « poème absolu » sachant signifier l'infinie transcendance d'autrui. Or, précisément parce qu'il est absolu – absout du monde, de l'être, de la nature –, ce poème ne saurait *être*⁷³.

Et néanmoins, cette utopie vers laquelle le poème tente de s'acheminer sans y jamais parvenir engage non seulement un grand départ mais un *retour*. Retour vers quoi ? Vers qui ? Le déracinement du Moi, de la nature et du monde qu'implique la tentative de dire l'altérité d'autrui mène à une habitation⁷⁴ et un enracinement qui n'ont rien à voir avec l'occupation d'un territoire natal, mais qui sont « d'essence juive » parce que justifiés par le mouvement vers l'autre et motivés par la seule *promesse* d'une terre à habiter⁷⁵. Loin de se faire ici le défenseur d'un particularisme ethnique ou religieux, Levinas fait de cette « essence juive » une extrême possibilité pour l'humanité en général d'être dans l'exil comme chez soi. Mais attention : une telle formule pêche peut-être par simplicité, car « l'exil même court le risque de l'installation en soi⁷⁶ ». La poésie ne doit pas être lyrisme de l'errance, et l'errance n'est pas l'authenticité finale du poème. Si l'apatridie est l'authenticité du poème, c'est parce que l'apatridie est

⁷³ Levinas, 55.

⁷⁴ Une critique de la conception heideggérienne de la poésie est implicitement mise en jeu dans cette présentation par Levinas de l'habiter propre au langage poétique de Celan. Contre l'idée selon laquelle la poésie serait l'installation d'un monde humain sur une terre étrangère à l'homme, enracinement, séjour, dévoilement de l'être, et contre la grandeur totalisante de son langage, Levinas présente la poésie sous le signe du déracinement, du départ, de l'autrement qu'être et il la place au sein d'un langage incapable d'atteindre la plénitude de son but, à savoir autrui. L'enjeu de cette présentation de la poésie ne serait ainsi rien de moins que celui de « quitter le monde heideggérien ». Voir Vivian Liska et Ashraf Noor, « The Place, the Poem and the Jew: Levinas, Blanchot, Hölderlin, Celan », *MLN* 135, n°3 (2020) : 703-709. Pour un exposé de la conception heideggérienne de la poésie, voir Martin Heidegger, « L'homme habite en poète », dans *Essais et conférences* (Paris : Gallimard, 1980), 224-248.

⁷⁵ Levinas, *Noms propres*, 54.

⁷⁶ Stéphane Habib et Raphaël Zagury-Orly, « Abstraire, arracher, penser », dans *Le souci de l'art chez Emmanuel Levinas*, dir. Danielle Cohen-Levinas (Paris : Manucius, 2010), 185.

une tremblante indécidabilité entre l'habiter et l'errer. Le départ, l'exil, l'errance que cherche à mettre en œuvre le poète qui cherche autrui, appellent une répétition, et le retour est en fait un « détour itératif à l'infini⁷⁷ ». L'enjeu pour Levinas n'est ainsi pas de jouer l'exil contre l'autochtonie, mais de penser l'habitation comme déracinement qui n'implique aucun enracinement futur, comme *promesse d'une terre jamais embrassée*. L'habiter que permet ainsi le poème dans la recherche de l'utopie – oscillation entre l'exil et le chez soi – est « un refuge temporaire pour passer la nuit, où [...] subsiste l'impossibilité de se pelotonner pour s'oublier⁷⁸ ». Le refuge est « temporaire » et la recherche d'autrui n'est jamais menée à terme.

La trajectoire que trace le poème célanien prend ainsi la forme d'une médiation réciproque des motifs antiques de l'Odyssée et de l'Exode⁷⁹, médiation en laquelle nous reconnaissons le projet lévinassien de médiatiser la spiritualité juive et la sagesse grecque. Le poème, allant du Moi vers autrui, sans jamais pouvoir établir pour de bon le face-à-face du Je et du Tu, est une tentative de sortie vers l'utopie, l'entreprise d'un grand exode de l'être. Toutefois, cet exode est aussi odyssée en ce qu'il est retour et habitation, mais retour dans et par un exode indéfini. L'odyssée de la subjectivité grecque revenant au Moi devient l'exode de la subjectivité juive sortant de chez soi et se trouvant en cette sortie parce qu'y cherchant inlassablement autrui. La terre promise que convoite le poème est l'exode même où le Je cherche autrui.

Étant à la recherche d'une parole pouvant dire une telle trajectoire introduisant le grec au chemin abrahamique⁸⁰, Célan est considéré par

⁷⁷ Habib et Zagury-Orly, 191.

⁷⁸ Levinas, *Noms propres*, 54.

⁷⁹ Nous pouvons lire dans Emmanuel Levinas, *Humanisme de l'autre homme* (Paris : Hachette, 1987), 43 : « L'itinéraire de la philosophie reste celui d'Ulysse dont l'aventure dans le monde n'a été qu'un retour à son île natale – une complaisance dans le Même, une méconnaissance de l'Autre » ; et, dans Emmanuel Levinas, « La trace de l'autre », *Filosofie* 25, n° 3 (1963), 610 : « Au mythe d'Ulysse retournant à Ithaque, nous voudrions opposer l'histoire d'Abraham quittant à jamais sa patrie pour une terre encore inconnue et interdisant à son serviteur de ramener même son fils à ce point de départ ».

⁸⁰ Liska et Noor, « The Place, the Poem and the Jew : Levinas, Blanchot, Hölderlin, Celan », 714.

Levinas comme poète de l'interpellation d'autrui. Sa langue est, comme nous pouvons le lire dans son *Allocution de Brême*, « événement, mouvement, cheminement, [...] l'essai pour gagner une direction⁸¹ », à savoir celle qui mène à l'Autre. Luttant avec le langage comme Jacob avec Dieu⁸², la langue de Celan, rejoignant parfaitement en ce point celle de Levinas, tente de porter au langage l'Altérité qui s'y trace. Dans cette entreprise, le poète est néanmoins perpétuellement menacé par le danger de fixer dans une beauté plastique le mouvement poétique qui tente de dire l'au-delà de l'être. « Beau risqué », néanmoins⁸³, que le poète accepte, magnétisé par « le scintillement de la transcendance » d'autrui⁸⁴ qui clignote dans l'être, et qui le condamne à une autocritique sans fin, à un scepticisme, à un « dédire hyperbolique incessant⁸⁵ ».

Conclusion

Enfin, nous espérons avoir pu faire apercevoir, au terme de notre parcours, que la pensée lévinassienne sur l'art a évolué à travers sa longue aventure intellectuelle. Bien qu'il ne soit jamais revenu de sa méfiance envers les images et envers tout art susceptible de susciter une jouissance oublieuse d'autrui, nous pensons avoir montré la possibilité de concevoir à partir de l'œuvre de Levinas un « art de l'altérité » qui, comme art « autrement qu'imageant⁸⁶ », c'est-à-dire *langagier*, réussisse à témoigner de l'altérité radicale d'autrui. Peut-être cet art – et au premier chef la poésie – est-il le médium le plus à même de rendre justice à autrui et à son visage, toujours « à la limite

⁸¹ Cité par Danielle Cohen-Levinas, « Un pas de plus vers l'étranger, Levinas devant Celan » dans *Le souci de l'art chez Emmanuel Levinas* (Paris : Manucius, 2010), 59. Voir Paul Celan, « Allocution de Brême » dans *Le méridien et autres proses* (Paris : Seuil, 2002), 56.

⁸² Gn, 32 : 25-29.

⁸³ Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, 263.

⁸⁴ Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, 38.

⁸⁵ Hughes Choplin, « L'homme ou la littérature ? Levinas et la phénoménologie de la transcendance radicale », *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 129, n° 2 (2004) : 201.

⁸⁶ Françoise Armengaud, « Faire ou ne pas faire d'images. Emmanuel Levinas et l'art d'oblitération », *Noesis*, n° 3 (2000) : 1.

de la sainteté et de la caricature⁸⁷ ». Et c'est le (beau) risque que court toujours tout art : faire sombrer la sainteté dans la caricature, et se substituer à Dieu.

⁸⁷ Levinas, *Totalité et infini*, 172.

Bibliographie

Références primaires

- Levinas, Emmanuel. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. La Haye : Martinus Nijhoff, 1978.
- Levinas, Emmanuel. *De l'évasion*. Paris : Hachette, 1982.
- Levinas, Emmanuel. *De l'existence à l'existant*. Paris : Vrin, 1984.
- Levinas, Emmanuel. *De l'oblitération, Entretien avec Françoise Armengaud à propos de l'œuvre de Sosno*. Paris : La Différence, 1990.
- Levinas, Emmanuel. *Difficile liberté*. Paris : Albin Michel, 1976.
- Levinas, Emmanuel. « Eros et la triple opulence ». Dans *Eros, littérature et philosophie, Essais romanesques et poétiques, notes philosophiques sur le thème d'éros*, sous la direction de Jean-Luc Nancy et Danielle Cohen-Levinas, 35-78. Paris : Grasset, 2013.
- Levinas, Emmanuel. « Langage et proximité ». Dans *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. Paris : Vrin, 1967.
- Levinas, Emmanuel. « La réalité et son ombre ». Dans *Les imprévus de l'histoire*, 123-148. Montpellier : Fata Morgana, 1994.
- Levinas, Emmanuel. *Humanisme d'un autre homme*. Montpellier : Fata Morgana, 1972.
- Levinas, Emmanuel. « La dame de chez Wepler ». Dans *Eros, littérature et philosophie, Essais romanesques et poétiques, notes philosophiques sur le thème d'éros*, sous la direction de Jean-Luc Nancy et Danielle Cohen-Levinas, 79-154. Paris : Grasset, 2013.
- Levinas, Emmanuel. « La trace de l'autre ». *Tijdschrift Voor Filosofie* 25, n° 3 (1963) : 605-623.
- Levinas, Emmanuel. « La réalité et son ombre ». Dans *Les imprévus de l'histoire*, Montpellier : Fata Morgana, 1994, 123-148.
- Levinas, Emmanuel. *Noms propres*. Montpellier : Fata Morgana, 1976.
- Levinas, Emmanuel. *Sur Maurice Blanchot*. Montpellier : Fata Morgana, 1975.
- Levinas, Emmanuel. *Totalité et infini*. La Haye : Martinus Nijhoff, 1971.

Références secondaires

- Armengaud, Françoise. « De l'oblitération ». Dans *Le souci de l'art chez Emmanuel Levinas*, sous la direction de Danielle Cohen-Levinas, 247-264. Paris : Manucius, 2010.
- Armengaud, Françoise. « Faire ou ne pas faire d'images. Emmanuel Levinas et l'art d'oblitération ». *Noesis* 3 (2000) : 1-12.
- Calin, Rodolphe. « La non-transcendance de l'image ». Dans *Le souci de l'art chez Emmanuel Levinas*, sous la direction de Danielle Cohen-Levinas, 31-50. Paris : Manucius, 2010.
- Celan, Paul. « Allocution de Brême ». Dans *Le méridien et autres proses*, 55-84. Paris : Seuil, 2002.
- Choplin, Hugues. « L'homme ou la littérature ? Levinas et la phénoménologie de la transcendance radicale ». *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 129, n° 2 (2004) : 199-210.
- Ciaramelli, Fabio. « L'appel infini à l'interprétation. Remarques sur Levinas et l'art ». *Revue Philosophique de Louvain* 92, n° 1 (1994) : 32-52.
- Cohen-Levinas, Danielle. « Un pas de plus vers l'étranger, Levinas devant Celan ». Dans *Le souci de l'art chez Emmanuel Levinas*, sous la direction de Danielle Cohen-Levinas, 51-62. Paris : Manucius, 2010.
- Colléony, Jacques. « Levinas et l'art, la réalité et son ombre ». Dans *Dossier : Art et Phénoménologie*, dirigé par Éliane Escoubas, 81-92. Bruxelles : La Part de l'œil, 1991.
- Dubost, Matthieu. « Emmanuel Levinas et la littérature. De l'herméneutique éthique à la langue originelle ». *Revue Philosophique de Louvain* 104, n° 2 (2006) : 288-311.
- Eagleton, Robert. *Ethical Criticism, Reading after Levinas*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1997.
- Fink, Eugen. *De la phénoménologie*. Paris : Éditions de minuit, 1975.
- Fontaine, Philippe. « L'art comme "événement de l'obscurcissement de l'être" ». Dans *Emmanuel Levinas, phénoménologie, éthique, esthétique et herméneutique*, sous la direction de Philippe Fontaine, 165-192. Argenteuil : Le Cercle Herméneutique, 2007.
- Habib, Stéphane et Raphaël Zagury-Orly. « Abstraire, arracher, penser ». Dans *Le souci de l'art chez Emmanuel Levinas*, sous la direction de Danielle Cohen-Levinas, 183-195. Paris : Manucius, 2010.

- Heidegger, Martin. *Être et temps*. Traduit par Emmanuel Martineau. Paris : Authentica, 1985.
- Heidegger, Martin. « L'homme habite en poète ». Dans *Essais et conférences*, 224-248. Paris : Gallimard, 1980.
- Heidegger, Martin. « L'origine de l'œuvre d'art ». Dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, 13-98. Paris : Gallimard, 1987.
- Hill, Leslie. « "Distrust of Poetry": Levinas, Blanchot, Celan ». *MLN* 120, n° 5 (2005) : 986-1008.
- Husserl, Edmund. « Lettre à Hofmannsthal ». Dans *Dossier : Art et Phénoménologie*, sous la direction de Éliane Escoubas, 13-18. Bruxelles : La part de l'œil, 1991.
- Liska, Vivian et Ashraf Noor. « The Place, the Poem and the Jew : Levinas, Blanchot, Hölderlin, Celan ». *MLN* 135, n° 3 (2020) : 699-718.
- Robins, Jill. *Altered Reading: Levinas and Literature*. Chicago : University of Chicago Press, 1999.
- Sebbah, François-David. *Levinas*. Paris : Les Belles Lettres, 2003.
- Schulte Nordhol, Annelise. « Tentation esthétique et exigence éthique. Levinas et l'œuvre littéraire ». *Études littéraires* 31, n° 3 (1999) : 69-85.
- Sigov, Constantin. « Le méridien Celan-Levinas ». *Les Temps Modernes* 4, n° 690 (2016) : 94-107.