

L'écriture littéraire comme poésie de la rencontre dans la philosophie de Levinas

Literary writing as poetry of encounter in Levinas's philosophy

Elisabeth Emilien *

Doctorant à l'Institut Catholique de Toulouse

emilien.elisabeth14@gmail.com

Reçu le 20 :11 :2025 Accepté le 18 :12 :2025 Publié le 31 :12 :2025

Résumé : L'enjeu de l'article consiste à présenter une hypothèse de continuité entre la pratique littéraire de Levinas après-guerre et la pensée de la littérature qu'il déploie dans sa philosophie. La littérature et la philosophie se sont toujours servies mutuellement l'une de l'autre, mais ont-elles un rapport intrinsèque plutôt qu'accidentel ? L'article tente, par l'écriture levinassienne et au prisme d'une analyse comparative de la théorie et de la pratique, de montrer que les thèmes littéraires développés que sont l'érotisme et la guerre structurent la modalité littéraire et même philosophique de la pensée de Levinas. C'est donc par le vocable de "poésie", celle de la rencontre, que l'on peut comprendre une éthique de l'écriture dans la modalité de la biffure et du renversement, en continuité avec la critique de l'image et de l'art instituée après-guerre.

Mots-clés : éthique, littérature, poésie, guerre, érotisme.

** Auteur correspondant*

Abstract : The aim of this article is to present a hypothesis of continuity between Levinas' post-war literary practice and the thinking on literature that he develops in his philosophy. Literature and philosophy have always served each other, but do they have an intrinsic rather than an accidental relationship? Through Levinas's writing and a comparative analysis of theory and practice, this article attempts to show that the literary themes of eroticism and war structure the literary and even philosophical modality of Levinas's thought. It is therefore through the term 'poetry', that of encounter, that we can understand an ethics of writing in the modality of erasure and reversal, in continuity with the critique of image and art established after the war.

Key-words : ethic, literature, poetry, war, eroticism.

INTRODUCTION

La dernière conséquence de ma conception esthétique -
la métaphysique est en fin de compte un art, le sens de
l'existence est un art ? - l'existence un art ?¹

Depuis des décennies, nombre de commentateurs insistent sur la pensée littéraire de Levinas, sur la dimension littéraire de son langage philosophique, ainsi que sur les développements levinassiens sur les auteurs littéraires et les textes religieux, en accordant, pour une grande majorité, une place accessoire à la dimension romanesque de son œuvre. D'un côté, la théorie levinassienne de l'écriture littéraire, dont les textes sont disséminés dans les œuvres, présente un intérêt philosophique de premier ordre, en particulier en ce qui concerne la possibilité d'un langage de "l'autrement qu'être". Cependant, si les analyses des œuvres d'auteurs comme Leiris ou Blanchot donnent à penser un modèle d'une écriture éthique, on peut se demander si les essais non publiés de Levinas édités en 2013 sous le nom d'*Eros, littérature et philosophie*² correspondent au projet d'une littérature éthique, dans leur thème comme dans leur style. L'hypothèse de cet article

¹ OC1, IMEC, 2009, Carnet 5, p.132.

² OC3, IMEC, 2013.

sera de montrer que la pratique littéraire de Levinas, bien que non publiée, va plus loin que d'appliquer une théorie préexistante de l'écriture littéraire. En effet, elle l'approfondit à partir de la thématique de l'Eros et de la guerre, faisant de la prose une *poésie* de l'altérité dans le phénomène, si l'on entend poésie par une « *création humaine dont le sens ne se réduit pas à l'objectivité du discours, présentant ainsi ce qui excède le sujet poète lui-même* »³. Il s'agit tout d'abord de présenter le projet philosophique d'une littérature éthique sur la base d'une critique de l'art ; puis de comprendre le projet littéraire de Levinas comme éclairant les éléments manquant de sa propre théorie littéraire.

1- Une redéfinition philosophique de la littérature.

La question de la littérature dans la pensée de Levinas n'apparaît pas comme un élément majeur de son œuvre. Le projet philosophique de Levinas de ce que l'on intitule *autrement qu'être* consiste en une tentative de sortie de la dimension ontologique du langage, afin de faire surgir l'altérité comme transcendance du sens, échappant à la logique occidentale, au sein du langage lui-même. La littérature advient tardivement comme sujet privilégié de cette tentative d'évasion à l'égard de la philosophie de l'Être. Si les œuvres littéraires sont constamment présentes en arrière-fond, exemplifiant ses idées, le thème de la littérature n'apparaît d'abord que comme une espèce de l'art en général, pour être ensuite singularisé comme une modalité philosophique qui contrevient aux modalités visuelles de l'art lui-même, art empêchant le sérieux de l'éthique. Nous pouvons dire que, paradoxalement, c'est pour « *pouvoir inscrire le phénomène littéraire dans sa philosophie que Lévinas*

³ Il est possible de discuter cette définition : nous nous en servons cependant ici d'abord à titre opératoire, et elle dérive d'une considération de la terminologie du terme de poésie utilisé dans les textes de Levinas lui-même.

doit commencer par le soupçonner. Aussi une inspiration assumée va-t-elle de pair avec une méfiance récurrente.”⁴ C’est donc d’abord dans une opposition du jeu et du sérieux que l’art est analysé par Levinas comme une jouissance esthétique sans conséquence ; puis la littérature est, à partir de 1961, progressivement le lieu d’une interrogation sur la philosophie du langage, et devient alors le lieu d’une exégèse et d’une réflexion dans les ouvrages plus tardifs d’*Autrement qu’être*⁵, *Sur Maurice Blanchot*⁶, *L’au-delà du Verset*⁷ et *Noms propres*⁸. L’idée que nous avançons est donc la suivante : la littérature, d’abord extrinsèque à l’analyse philosophique de Levinas, ne devient intrinsèque au questionnement éthique que par le prisme de la philosophie du langage développée à partir de *Totalité et Infini*. Elle répond en effet à la question de savoir si le livre peut faire “visage”, au sens où le visage est chez Levinas ce qui “se présente en défaisant sans cesse l’équivoque de sa propre image, de ses signes verbaux”. Le livre serait alors ce qui fait paraître l’humanité de l’expression qui transperce la forme plastique qui l’enserme : voilà ce en quoi consiste la manifestation du visage, que le livre devrait — ou non — permettre de faire luire.

La critique de la représentation en littérature

La critique de la représentation en littérature est ici celle de la représentation en général, et en même temps la critique de l’art, comme plasticité empêchant la temporalité de l’existence humaine. Dès lors, ce n’est

⁴Matthieu, Dubost, “Emmanuel Levinas et la littérature. De l’herméneutique éthique à la langue originelle”, In *Revue philosophique de Louvain*, n° 104-2, 2006, p.289, URL/https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_2006_num_104_2_7661 consulté le 10 Novembre 2025.

⁵ Emmanuel, Levinas, *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*, Livre de Poche, Paris, 1974.

⁶ Emmanuel, Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, Paris, 1975.

⁷ Emmanuel, Levinas, *L’au-delà du verset*, Les éditions de minuit, Paris, 1982.

⁸ Emmanuel, Levinas, *Noms Propres*, Fata Morgana, Montpellier, 2018.

que dans la perspective de cette critique que l'on peut comprendre ce que devra devenir la littérature, à savoir une *aventure de la transcendance* : c'est donc d'abord à partir de la critique de la prééminence de la représentation panoramique de la vision que Levinas tente de purifier le sens véritable de la littérature.

La période des *Carnets de captivité* et d'après-guerre sont une période critique à l'égard des thèses heideggeriennes sur l'indifférence de l'être et de l'art, et l'on peut confirmer que les thèses levinassiennes sur l'existence sont encore une réponse restant en partie dépendante de la philosophie du premier Heidegger, sur laquelle nous ne nous étendons point ici. Dans les *Carnets* surgit d'abord l'idée selon laquelle l'art en général est un "jeu sans conséquence"⁹, s'opposant au sérieux de l'éthique et de la présence vivante et concrète des êtres humains. Levinas déplore le manque de "réalisme" des poètes, qui ne font que rêver le monde sans le travailler¹⁰. Cependant, force est de constater que la littérature est omniprésente dans ses réflexions, ce qui permet de dire que Levinas voit dans ses références littéraires un appui à la compréhension du drame humain de l'existence, d'où une critique implicite selon laquelle la subjectivité ne pourrait être entendue dans sa vérité qu'en dehors de l'objectivité du concept. L'expérience de la guerre, comme on le verra, est l'expérience d'une vie irréductible au concept, d'un sens irréductible à la représentation. C'est donc précisément à la défection de cette représentation que Levinas va s'atteler.

⁹OC1, Carnet 1, p.53 : "Ce qui fait le fond de l'être et de la vie - c'est le sérieux. L'évasion du sérieux - le jeu. Création artistique. Théâtre - distraction par excellence."

¹⁰ Levinas utilise fréquemment le surréalisme comme exemplification du poète qui utilise le rêve comme modalité poétique. Sur le point du romantisme du travailleur chez les poètes, voir Id., Carnet 5 p.140 où Levinas veut décrire la médiocrité plutôt que de fantasmer l'existence du travailleur acharné des romantiques : "En somme, préférer la médiocrité : le bûcheron qui travaille envié par un poète qui souffre devant l'inexprimable ou de sa stérilité."

C'est à partir du concept d'*Aufmachung* que Levinas va proposer une première esquisse de son analyse de l'art. L'*Aufmachung* peut être traduire de plusieurs manières, mais Levinas semble retenir l'idée d'une "mise en scène artificiellement produite"¹¹ qui habite toute production artistique, à la manière d'une double du réel ayant le même statut ontique que la présence de la chose en chair et en os. L'art est donc considéré comme une singularisation hors contexte des êtres, et c'est le cas en particulier pour la littérature, dont la modalité classique ne se sépare pas de celle du tableau, comme c'est le cas selon Levinas pour les romans. En témoigne ce paragraphe des *Carnets* :

La description des paysages non pas dans leur connaissance (...) parfaite qu'on peut avoir d'eux, mais dans leur *Aufmachung*. Poésie de *Grand Meaulnes*. Premières scènes du film. "Le plus beau film que j'ai vu, une voiture, une jeune fille, un jeune homme qui passe", disait Michel.¹²

La captation d'une image, dans sa fixité, produit une sauvegarde qui tente d'arrêter le temps, sur un mode photographique de rétention. Par essence, l'art est selon Levinas un refus de la temporalisation, et l'on peut voir que le roman possède cette dimension de fixation d'images. En ce sens, la décontextualisation que produit l'art produit dans la perception la beauté de la chose dans sa singularité, ce qui, pour Levinas, laisse croire à son altérité.

C'est donc dans la disposition d'un tel artifice que Levinas critique l'art comme indifférence à l'égard de l'éthique dans l'article "La réalité et

¹¹ On trouve la référence au cinéma comme production de l'*Aufmachung* dans Id., Carnet 3, p.102 : "Le cinéma est un art propre : c'est l'art de l'*Aufmachung* et du point de vue. La photographie en a déjà <la> possibilité. Le cinéma est un art non pas parce qu'il se sépare de la photographie, mais parce qu'il en tient."

¹² OC1, Carnet 2, p.82.

son ombre” paru en 1948 dans *Les Temps Modernes*¹³. Dans cet article, présentant l’art comme doublure de l’être qui fige les êtres humains dans une fausse transcendance, Levinas présente aussi la littérature comme ce qui fige les personnages dans le destin d’une histoire, sous la forme d’une tragédie dans laquelle aucune altérité ni temporalité ne peut advenir. C’est à partir du modèle de la sculpture que Levinas pense le présent des personnages, sans avenir ni liberté¹⁴, et la littérature n’est alors pensée que sur le modèle du théâtre grec, fermée selon lui à l’égard de la transcendance de l’éthique, le théâtre et la sculpture¹⁵ érigés par Levinas en catégories générales du paganisme faisant de l’activité du sujet la norme du dénouement du temps tragique, à partir de la figure du héros. Le modèle du héros, critiqué dans *Le temps et l’autre* comme ne pouvant sortir par lui-même de son présent, même par le suicide¹⁶, conduit Levinas à voir dans toute une littérature de l’action héroïque qu’un préjugé païen sur l’existence humaine et sur l’idée même de tragédie. Dès lors, “La réalité et son ombre” présente la littérature comme ce qui fige la temporalité par le caractère représentationnel et hypnotique de la jouissance esthétique, faisant sortir les étants de leur monde afin de faire accroire à un exotisme illusoire.

En quoi la singularisation d’un aspect du réel est une fausse transcendance ? Levinas justifie cette position dans *De l’existence à l’existant*

¹³ Emmanuel, Levinas, *Les imprévus de l’histoire*, Fata Morgana, Paris, 1994, pp.123-148.

¹⁴ Ibid., p.140-141 : “Les personnages du roman - êtres enfermés, prisonniers. Leur histoire n’est jamais finie, elle dure encore, mais n’avance pas. Le roman enferme les êtres dans un destin malgré leur liberté.”

¹⁵ Id., p.138 : “Dire que l’image est idole - c’est affirmer que toute image est, en fin de compte, plastique et que toute œuvre d’art est, en fin de compte, statue - un arrêt du temps ou plutôt son retard lui-même.”

¹⁶ *Le temps et l’autre*, PUF, Paris, 1983, pp.60-61 où Levinas, à partir du refus de mourir de Macbeth, montre l’impossibilité héroïque d’assumer la mort : “Il y a, avant la mort, toujours une dernière chance, que le héros saisit, et non pas la mort. Le héros est celui qui aperçoit toujours une dernière chance ; c’est l’homme qui s’obstine à trouver des chances. La mort n’est donc jamais assumée : elle vient. Le suicide est un concept contradictoire.”

dans lequel l'art donne la possibilité d'une singularisation décontextualisante des choses faisant apparaître leur transcendance, singularisation que Levinas nomme ici exotisme¹⁷. Cependant, un tel exotisme est pour Levinas une transcendance de l'anonymat de l'être et non une transcendance qui accomplit la liberté de l'existant : l'art renvoie à l'*il y a* blanchotien qui horripile l'existant qui s'engluant dans le remue-ménage de celui-ci à partir de l'art, et qui s'oublie dans les choses, se faisant ainsi lui-même chose parmi les choses. Ainsi, l'indifférence à l'égard des autres est corrélative de la fausse transcendance, que l'on peut qualifier de "transdescendance"¹⁸, à l'inverse d'une "transcendance" qui est la transcendance éthique de la relation à autrui. Dès lors, la littérature est, elle aussi, une décontextualisation bien plus propre au rêve qu'à la réalité, et ne relève pas de la fécondité éthique et érotique de la relation à autrui, qui temporalise réellement l'existant dans un avenir diachronique. En ce sens, c'est précisément parce que l'art sépare la matérialité du mot ou de l'image de son contexte matériel qu'il fait de ceux-ci des choses "*sans conséquence*"¹⁹.

L'acte d'écrire est aussi celui d'une transdescendance : Levinas voit chez Blanchot une écriture qui montre l'être plutôt que l'altérité, en particulier lorsqu'il décrit l'incessant remue-ménage de l'*il y a*, dans lequel aucune issue n'est possible.²⁰ L'*il y a* est le phénomène, chez Levinas, de

¹⁷ *De l'existence à l'existant*, p.74 : "L'exotisme apporte une modification à la contemplation même. Les "objets" sont dehors, sans que ce dehors se réfère à un "intérieur", sans qu'ils soient déjà naturellement "possédés". (...) L'art, même le plus réaliste, communique ce caractère d'*altérité* aux objets représentés qui font cependant partie de notre monde."

¹⁸ Concepts hérités de la pensée de Jean Wahl dans l'ouvrage *Existence humaine et transcendance*, dont nous nous servons de manière opératoire ici et que Levinas connaissait.

¹⁹ Voir aussi OC1, Carnet 5, p.132 : "Ce détachement de la signification objective donne à l'art le caractère de jeu. Les événements objectifs n'ont pas de valeur propre. Toute l'œuvre est en quelque manière sans conséquence."

²⁰ *Sur Maurice Blanchot*, p.34-35 lorsque Levinas évoque le bruissement du silence dans le présent interminable où les protagonistes sont enfermés dans la chambre.

l'anonymat de l'être, qui se présente comme brutalité des choses en général, sans transcendance, le simple fait brut d'exister. Cependant, si l'écriture est une monstration de l'existence anonyme des choses, l'on doit montrer en quoi Levinas fait de la monstration de l'être non plus une hypnose de la sensation, mais bien une possibilité consciente d'une transcendance par le renversement de ce qui est montré dans l'écriture même.

La lecture et l'écriture comme vie du texte

En parallèle de la critique de la représentation visuelle comme panorama ou panoptique de l'être enserrant l'autre, Levinas développe à partir des années 1950 une phénoménologie du son et de l'oralité qui, *a contrario* de la théorie de la vision mais coextensivement à elle, permet à Levinas de repenser le sens du phénomène en tant qu'il est avant tout une expression²¹. Cette théorie de l'expression fait de la parole le phénomène éthique de la présence d'autrui dans son incarnation, et donne lieu au concept développé dans les années qui suivent, celui du visage, comme étant l'apothéose du sens de l'expression dans son épiphanie.

Cette phénoménologie du son et de l'oralité font considérablement basculer l'idée d'une condamnation sans réserve de la littérature, puisqu'elle redonne crédit à la lecture et à l'écriture comme exégèses du sens de ce qui est dit derrière ce qui est écrit. Nous pouvons déjà le percevoir dans l'hypothèse de sauvetage de l'art à partir de la critique d'art dans "La réalité et son ombre"²², dans laquelle Levinas tente d'investir l'art d'un sérieux de responsabilité dans le rappel à l'intention de l'auteur derrière l'œuvre. Cette tentative se retrouve proposée dans la conférence intitulée "L'écrit et l'oral"²³

²¹ OC2, Imec, 2009, L'écrit et l'oral" p.208 : "L'expression n'est-elle pas la présence de la chose en soi qui, précisément, n'est pas sous l'apparition (de cette chose) ?".

²² *Les imprévus de l'Histoire*, "La réalité et son ombre", pp.145-148.

²³ OC2, pp.203-229.

sous de nouvelles perspectives. Levinas, distinguant la philologie du commentaire exégétique, revient sur l'idée que la parole qui interprète le texte est ce qui lui donne sens, en tant que la parole ne cherche pas à enserrer l'auteur dans une certaine perspective d'explication, mais l'incarne et l'anime dans la vie du texte. Car en effet, la philologie réduit l'auteur au silence en lui apposant l'interprétation du lecteur ; alors que l'exégèse fait revivre la voix de l'auteur qui ne peut se "*porter secours à lui-même*."²⁴. En ce sens, le livre, loin d'être une totalité hermétique dont il faudrait produire le commentaire philologique, se fait dialogue avec le lecteur, faisant que le livre est une *trace* du visage humain. Bien loin d'être un objet qui se réduit à l'intentionnalité de la conscience, le livre est un dialogue qui noue une intrigue avec le lecteur²⁵. Levinas tente de redéfinir la notion de lecture, à partir de l'idée que l'écriture est une parole qui, en tant que témoignage, est une loi sans écoute :

L'écrit ne rend pas inutile la mémoire, il s'ouvre sur un passé entièrement distinct de celui de la mémoire, absolu auquel la mémoire se réfère. (...) Cette parole sans appel - puisqu'écrite - elle parle sans écouter ; elle est loi. Mais autre chose qu'une loi du destin - puisque parole (elle me parle). C'est par cette parole précisément que je me libère du passé mythologique, que je ne suis pas simple objet de l'histoire, mais son interlocuteur : puisque - à partir du passé - l'écrit me parle.²⁶

La lecture est l'attention constamment ouverte vers la vie du message, plutôt qu'à la subsomption explicative des dires de l'auteur dans un contexte psychanalytique, sociologique ou encore historique. Levinas indique par conséquent qu'il s'agit de "*faire parler*"²⁷ le texte pour que tout texte, et

²⁴ Id., p.205.

²⁵ cf. OC1, Carnet 1, p.59 : "Les livres ont leur destin. / notre rencontre avec des livres / notre destin."

²⁶ OC2, p.212.

²⁷ Cf. *Autrement qu'être*, p.48 : "Dans [le] Dit, nous surprendrons cependant l'écho du Dire".

donc toute littérature, reste vivante, se temporalise et ne se réduit pas au simple rang d'œuvre culturelle soumise au jugement de l'histoire. Pour que la littérature vive, il faut que le lecteur soit interprète, l'écriture étant une parole figée dans le Dit qu'il faut revivifier. La thèse de la prééminence de la parole sur l'écriture et le langage sera consolidée jusque dans les thèses sur le langage dans *Totalité et Infini*, dans l'idée que la parole est une apologie du secret de la subjectivité ; et qu'une telle apologie comme déformalisation du visage toujours menacé d'un oubli dans la représentation-façade fait persister patiemment le sens de la subjectivité et de la transcendance métaphysique jusque dans les interstices du jugement objectivant de l'histoire.

Cependant, la littérature n'a-t-elle son droit chez Levinas qu'en tant qu'elle repose sur une source vivante de sens que serait la parole ? Nous trouvons, une fois de plus, dans les *Carnets*, un paragraphe éclairant de la pensée levinassienne du roman :

Le roman historique recrée le temps de l'histoire. C'est surtout une question de perspective temporelle. Dans l'histoire, l'histoire se déroule au rythme du siècle - de l'histoire. Dans le roman au rythme de la vie humaine. Le présent ne peut être donné que par le roman historique et non pas par l'histoire.²⁸

La parole n'est source du sens que pour autant qu'elle temporalise ce qui reste figé dans la totalité du concept et n'existe pas à proprement parler, c'est-à-dire ne devient pas autre. En tant que le temps est chez Levinas l'avènement de l'altérité par l'interruption des instants sur les autres²⁹, seul le roman dans la dimension vivante du vécu raconté peut rendre compte de la dimension interruptive de l'avenir comme non anticipable à partir du présent :

²⁸ OC1, Carnet 2, p.78.

²⁹ Voir les analyses de *Le temps et l'Autre* sur le temps comme drame du présent que l'instant suivant dénoue incessamment.

toute description objectiviste de l'histoire n'est jamais que conceptuelle et, par conséquent, inscrite dans une éternité.

La difficulté serait donc de poser l'a priori de la parole comme source du sens dans la pratique de l'écriture elle-même. Cependant, reste à savoir si la parole du visage peut à elle-seule justifier la philosophie éthique, ce qui implique de refonder le langage tout entier de l'éthique hors de l'ontologie présente dans les textes de *Totalité et Infini*. C'est donc dans l'exercice d'une sortie du langage ontologique que les textes qui succéderont à *Totalité et Infini* s'interrogent sur la question plus spécifique du langage comme relation à autrui dans ses différentes modalités. Tel est le cas de la question envisagée de la métaphore³⁰, que Levinas abandonne finalement. Cependant, le questionnement sur la dimension emphatique et superlative du langage deviendra le fil conducteur d'une critique générale du langage ontologique conduisant Levinas à présenter un nouveau langage, cette fois-ci éthique, celui d'*Autrement qu'être*. En ce sens, à partir des années 1970, Levinas donne entièrement droit à la question de l'écriture, de la littérature et du Talmud qui questionnent la possibilité pour l'éthique de se formuler sans se figer une nouvelle fois dans le Dit philosophique. C'est précisément à partir de la volonté de penser le rapport réciproque du Dire et du Dit que Levinas pose la question de la littérature, puisqu'il s'agit pour le Dire de ne pas se laisser enserrer dans le Dit, bien que cependant il y soit toujours de quelque manière rivé et destiné. Comment procéder alors à son extraction vivante autrement que par la parole sans cesse redite ? C'est alors la littérature qui est envisagée, à la fois dans son exercice de lecture, mais aussi dans son exercice d'écriture.

³⁰ OC2, pp.319-347 où Levinas de proposer une distinction, entre une métaphore relative qui renvoie encore à une image panoramique de l'être, et une métaphore absolue qui est généralement l'emphase du langage cherchant à Dire au-delà du Dit.

D'abord, son exercice de lecture : Levinas montre toute l'importance de l'exégèse et de l'herméneutique des textes, et propose ce qu'on pourrait appeler avec Matthieu Dubost une véritable "herméneutique éthique"³¹. La lecture est d'ores et déjà pour Levinas un exercice d'interprétation qui doit interroger sa propre capacité de désaisie de l'altérité à l'égard de sa propre lumière englobante, afin de rendre véritablement hommage au texte. La lecture est donc ce qui s'attache particulièrement à la lettre, le texte ne consistant pas en un simple prétexte de discours subjectif. En ce sens, l'interprétation éthique dérive naturellement de l'importance donnée au commentaire des Écritures et du Talmud, dont *Au-delà du Verset* nous montre un exemple riche. Levinas montre que la lecture est toujours une vie du texte, et le livre est toujours un visage que l'on rencontre, mais qui, à la différence de la rencontre avec autrui, ne cesse d'enfermer son sens dans le Dit de l'écrit. L'acte de l'exégèse, et cela même en dehors de toute considération religieuse ou théologique, consiste à animer le texte de sa propre subjectivité, subjectivité qui comme le montre Levinas aussi dans *Autrement qu'être*, est une inspiration prophétique qui, par la persécution produite dans la proximité pour l'autre, met son psychisme au service du sens de ce qui est Dit et à Dire derrière ce qui est écrit. Ainsi se produit une rencontre outre-parole, à partir d'une vision qui n'est plus un englobement panoramique totalisant, mais une attention insomniaque³² à l'égard de l'autre, un éveil incessant à l'égard d'autrui, éveil qui peut par suite se faire témoignage dans la parole. C'est donc à une nouvelle intelligibilité que donne droit Levinas, non plus comme englobement par l'intériorité encyclopédique

³¹ Dubost, Matthieu, «Emmanuel Levinas et la littérature. De l'herméneutique éthique à la langue originelle».

³² Le concept d'insomnie est développé par Levinas dans *Le temps et l'autre* comme désignant l'impossibilité dans le présent, pour la conscience, d'avancer, du fait de son essence vigilante.

qui justifie tout selon la totalité, mais comme l'expression singulière du lecteur, ce qui définit par conséquent l'acte même originaire de la lecture :

Que l'expression ne vienne pas s'ajouter à la pensée ; que - métaphore - elle porte cette pensée au-delà du thème pensé ; que par-delà ce thème - encore transmissibles, comme un marteau ou comme un document -, les lettres - dans leur déploiement, dans leur littérature - gardent les raisons séminales du Dit et promettent à l'interprète, c'est-à-dire au lecteur, un sens plus lointain et plus ancien ou plus profond, un sens inspiré - c'est cela, sans doute, l'Intelligibilité elle-même. De soi - et non seulement pour un esprit fini - elle demande écri-vains et, lecteurs, de soi elle exige le Livre.³³

S'il en est ainsi pour les Écritures saintes dont le contenu est immédiatement existentiel et philosophique, il en est aussi de même pour les œuvres littéraires, à la différence que Levinas va s'intéresser au style de l'écrivain en plus des thèmes qu'il aborde, puisque le style est la verbalité, et en tant que tel, l'intelligibilité comme éthique. C'est précisément le cas de Blanchot, Leiris, Celan, Proust, Jabès, et Agnon³⁴. L'intérêt que porte Levinas pour le style n'est pas anecdotique, puisqu'il avait déjà esquissé le projet d'une critique littéraire portant sur Proust dès les années de captivité³⁵. L'idée d'une critique littéraire est par suite formulée dans "La réalité et son ombre" comme une façon de faire parler les œuvres : plus généralement, la critique se fonde sur l'idée que c'est la verbalité du verbe, le Dire du Dit, et par conséquent, la modalité d'écriture de l'écrivain qui fait l'intérêt de la littérature comme ouverture à la transcendance. C'est donc à une lecture de l'écriture des auteurs, plus que du contenu, qui va constituer l'idée selon

³³ Sur Maurice Blanchot, "Exercice sur La Folie du Jour", p.55.

³⁴ Les analyses stylistiques et littéraires de ces auteurs se retrouvent principalement dans le recueil de texte *Noms propres*.

³⁵ OC1, Carnet 2, p.74.

laquelle la lecture et l'écriture chez Levinas sont la théorie et la pratique de la transcendance. Les deux activités sont indissociables dans leur compréhension mutuelle, l'écriture éclairant pratiquement dans le vécu ce qui est lu et la lecture répondant à l'activité de l'écriture comme une attitude éthique. En ce sens, certaines écritures tendent à une éthique de la rencontre : tel est le cas en particulier selon Levinas de Blanchot, Leiris et Celan.

Retenons d'abord Blanchot : dans *Sur Maurice Blanchot*, Levinas montre que la littérature, tant dans la lecture que la pratique de l'écriture, est "*l'aventure unique d'une transcendance enjambant tous les horizons du monde*"³⁶, et que l'écriture, en tant qu'elle présente "l'erreur de l'être"³⁷, comme nous l'avons déjà souligné, se fait conscience éthique dans le renversement d'une telle attitude. C'est précisément parce que les œuvres de Blanchot mettent en scène l'impossibilité de sortir du présent que la dimension poétique de la littérature se fait "percée" dans le mur du présent³⁸. Dans le texte intitulé "La servante et son maître", Levinas propose d'entrevoir l'écriture comme une issue temporelle à l'égard de l'éternité :

Parler, écrire, c'est tenter de rompre le définitif de l'éternité ; mais le dernier mot appartient-il au discours ? N'appartient-il pas à l'acte ontologique que ce discours accomplit et qui déjà emmure le discours ? La parole se mue en être qui ne signifie pas par son intention de discours. « Elle disait vrai, mais non pas en ce qu'elle disait ». « Ils s'entretenaient toujours là - dit un autre texte essentiel - de l'instant où ils ne seraient plus là, bien que sachant qu'ils seraient toujours là à s'entretenir d'un tel instant, ils pensaient qu'il n'y avait rien de plus digne de leur éternité que de la passer à en évoquer le terme ». Peut-on sortir de ce cercle autrement qu'en exprimant

³⁶ *Sur Maurice Blanchot*, "Le regard du poète", p.18.

³⁷ Id., p.19.

³⁸ Id., "La servante et son maître", III, p.36.

l'impossibilité de sortir, qu'en disant l'inexprimable ? La poésie n'est-elle pas, de soi, l'Issue ? ³⁹

La poésie est ici “l'Issue” avec un I majuscule, en tant qu'elle est la temporalisation de l'écriture, qui trouve une solution à la finitude de la parole humaine, qui meurt avec celui qui la dit. En ce sens, l'écriture est la continuité fidèle de la parole si elle répond de l'inspiration qui anime l'âme de l'écrivain :

L'activité artistique donne à l'artiste la conscience de ne pas être l'auteur de ses œuvres. La causalité efficiente qui, dans les actions quotidiennes, rattache sans aucune ambiguïté l'ouvrier à son produit - tout en permettant de mesurer la part de la matière mise en œuvre, du but recherché et des nécessités formelles et légales de l'entreprise poursuivie - la voilà, chez l'artiste, au service d'une vocation qui la pénètre jusqu'à la moelle, la voilà soumise à des voix mystérieuses, car non comparables à celle dont use une collaboration ordinaire ; la voilà dévorée par des appels qui incurvent la droiture même de sa propulsion.⁴⁰

La poésie est ce qui, au-delà du projet conscient d'écrire, se fait porte-parole d'une transcendance du sens qui advient à l'esprit de l'artiste, inspiration que l'on peut corrélérer aux développements d'*Autrement qu'être* sur la proximité comme obsession pour l'autre produisant l'inspiration du psychisme de la conscience⁴¹. Ainsi, la poésie se définit ici comme une

³⁹ Ibid., p.32.

⁴⁰ Id., p.29.

⁴¹ Il faut prêter attention à ne pas voir dans la thèse levinassienne une résurgence du surréalisme, puisque celui-ci nie précisément toute éthique de l'inspiration. Ci-contre ce que dit Levinas du surréalisme : “Naguère on distinguait encore dans la production poétique la part de l'intellect, maître de ses intentions, la part du penseur contrôlant ses pensées, peut-être dépourvue d'intérêt mais inaliénable ; et la part la meilleure - celle du génie, du démon, de la muse, de l'inconscient. Le surréalisme, malgré ses audaces, représentait encore ce stade dans sa théorie de l'écriture automatique qu'il fallait libérer de la pensée consciente. Mais par là reconnaissait-il à l'inspiration une vigilante rivale qu'il fallait au préalable endormir.” (*Sur Maurice Blanchot*, p.30).

résistance de la transcendance dans la volonté incessante de faire surgir le Dire dans le Dit. La littérature est la main de l'écrivain qui se fraye un chemin au travers des interstices de l'être afin de saisir la transcendance de l'altérité. Blanchot est cette écriture qui, en présentant l'impossibilité de sortir de l'ontologie, renverse cette idée même par l'exercice de l'écriture. En ce sens, la poésie est une métalangue qui insuffle la parole vivante dans l'oeuvre culturelle à nouveau figée et oubliée, brisant l'immanence de la matérialité de l'écrit :

Que le verbe poétique lui-même puisse cependant se trahir et s'engloutir dans l'ordre pour se montrer produit culturel, document ou témoignage, encouragé, applaudi et primé, vendu, acheté, consommé et conso-lant, parlant tout seul dans la langue d'un peuple - s'explique par le lieu même où il surgit - et il n'y en a pas d'autre - entre la connaissance qui embrasse le Tout et la culture à laquelle il s'intègre, deux mâchoires qui menacent de se refermer sur lui. Blanchot guette précisément le moment entre le voir et le dire où les mâchoires restent entr'ouvertes.⁴²

Dès lors, la verbalité oscille, telle une vibration synesthésique, "*entre le voir et le dire*", ce qui constitue la fragilité extrême du sens. Toute littérature et toute écriture est donc investie d'un double sens attelé au risque toujours présent de la subsomption de l'Autre par le Même : à la fois oeuvre culturelle livrée à l'immanence de la matérialité à laquelle on peut faire dire tout et rien et intentionnalité éthique qui insuffle le sens à ces éléments phénoménaux. En ce sens, la poésie n'est pas seulement située dans cette tension, est elle-même cette tension oscillante :

Langage discontinu et contradictoire du scintille-ment. Langage qui par-delà les significations sait faire signe. Le signe se fait de loin, d'au-delà et au-delà. Le langage poétique fait signe sans que le signe soit porteur d'une signification en se désaisissant de la signification. Mais il

⁴² Id., p.40.

est absolument « en clair » en-deçà et au-delà des inévitables conventions des langues. En-dehors du système chiffré des langues, il y mène, comme la méta-langue que l'on mentionne en logistique qui « déver-rouille » le symbolisme de l'écriture.⁴³

Cette oscillation n'est pas neutre et indéterminée. Elle se précise justement en une "rature" constante de ce qui vient d'être dit, pour le dire autrement. Ainsi, le travail d'écriture est alors l'exercice de la patience de ce qui échappe à la représentation, autrement dit le passage du lieu au non-lieu, du jour à la nuit :

La littérature tout entière s'évertuerait à raturer sa signification en raturant les ratures et les ratures des ratures. Et cætera... À l'infini... Position contre nature de l'écrivain, rétroactivité interminable de celui qui efface ses traces et les traces que laisse l'effacement des traces. À l'image, mais à l'opposé d'un feu qui consume un buisson qu'il n'arrive pas à consumer, comme s'il se nourrissait de sa propre chaleur.⁴⁴

Ce renversement se retrouve de manière analogue sous le terme de "biffure" que Levinas trouve dans l'oeuvre *Biffures* de Michel Leiris, dans *Hors sujet*⁴⁵. La biffure est, nous dit Levinas, cet acte de revenir sur ce qui est Dit car ce qui est à Dire n'a pas encore été assez Dit, ni bien Dit. Dès lors, l'exercice incessant de la biffure dans l'écriture — pensée à la façon du contrepoint en musique, ou de l'éclat et que l'on retrouve aussi sous la forme du tiret, ponctuation très récurrente chez Levinas permettant de marquer

⁴³ Ibid., p.39.

⁴⁴ Id., p.50.

⁴⁵ *Hors sujet*, Livre de Poche, Fata Morgana, Paris, 1987, p.198 : "Bifurs - car les sensations, les mots, les souvenirs invitent la pensée à se séparer, à tout instant, de la direction qu'elle semble avoir prise et à cheminer par des sentiers inattendus."

l'interruption diachronique du Dire dans le Dit — rend compte de la transcendance toujours présente de manière ambiguë dans tout Écrit. Les analyses de Blanchot et de Leiris donnent par conséquent une feuille de route méthodologique à l'exercice de l'écriture littéraire, bien qu'une telle méthodologie reste cependant générale.

Ainsi, la littérature chez Levinas, loin d'être simplement présente à titre d'exemplification de la pensée philosophique ou à titre secondaire, est en fait un concept intrinsèque à la théorie du langage qui permet de penser la modalité linguistique aboutissant à l'exercice phénoménologique de l'éthique dans sa concrétude. Cependant, bien que beaucoup d'auteurs s'inspirent des thèses levinassiennes pour produire de telles modalités, ne peut-on pas trouver chez Levinas lui-même les réponses particulières et concrètes à ce qui reste une grille générale de l'écriture littéraire ?

2-L'écriture littéraire de Levinas : la modalité risquée de l'ouverture à l'Autre.

Levinas n'a jamais publié ses essais, et n'a esquissé que des brouillons qui, bien que longuement travaillés comme on le sait depuis les *Carnets* avec des paragraphes insistant sur le caractère de chaque personnage, n'ont la forme que d'une hypothèse de littérature. Mais la simple hypothèse mérite pourtant d'être étudiée, précisément car elle entrecroise les réflexions philosophiques de Levinas.

Si la littérature renvoie toujours à un Dire qui est en train de se faire, de se tisser et se produire, elle est dès lors toujours coextensive d'une expérience vécue. L'expérience est chez Levinas ce qui ne s'épuise pas dans la représentation, mais ce qui appelle toujours plus à être redit, en tant que l'expérience est une épreuve de l'altérité, dans la proximité toujours

insaisissable de sa vulnérabilité. Une expérience n'est pas simplement une question qui, comme chez Heidegger, appelle à un dévoilement de ce qui n'est que trop proche et en même temps trop lointain : une expérience est une énigme dont la blessure produit l'intrigue du temps. C'est à partir de la dimension de crise de l'expérience, produisant une diachronie intranquille dans la conscience en paix que Levinas entrevoit la possibilité d'une transcendance intervenant dans le sujet, produisant l'altérité dont l'infini est l'idée⁴⁶. Cette phénoménologie de l'intrigue déformalise le phénomène et le rend ambigu dans sa manifestation, puisqu'il se donne et se retire aussitôt. Dès lors, Levinas se faisant lui-même écrivain, c'est à partir de l'expérience vécue de la guerre comme crise du monde, que sa littérature ne pouvait qu'avoir lieu. On ne pouvait en ce sens envisager aucune littérature sans une expérience laissant le fossé qui sépare le sujet du monde et des autres, précisément parce que l'écriture est l'"Eros", à savoir un Désir qui se traduit en Dire et s'insinue dans les interstices de l'être. L'écriture littéraire est la poésie de la rencontre, poésie au sens d'une production de la transcendance dans l'immanence à partir du sujet, bien qu'elle soit au risque d'un retour à l'immanence, en utilisant l'imagination contre elle-même sous le plan du renversement de l'être par l'autre. Ainsi, la guerre et l'Eros ne sont pas des thèmes contingents de la littérature de Levinas : ils structurent la modalité de l'écriture elle-même en tant qu'avènement de la transcendance dans l'écriture.

La guerre comme schéma littéraire du renversement.

Levinas instruit ses deux essais, *Triste Opulence* et *La Dame de chez Wepler* de deux thèmes principaux : la guerre et l'érotisme. Ces deux thèmes,

⁴⁶ Sur l'infini comme idée, voir *Totalité et Infini* et les analyses sur le visage comme épiphanie de l'infini.

semble-t-il, sont coordonnés dans la littérature lévinassienne, et nous tenterons de montrer en quoi ils le sont.

D'abord *Triste Opulence* : l'histoire commence *in medias res* dans la situation de la guerre, après le 10 Mai 1940 : le personnage principal, Rondeau, est décrit par Levinas comme un “français moyen”⁴⁷, à savoir comme un être de raison cartésienne, pour qui la guerre “apparaissait comme un parallélogramme de force dont le résultat est une diagonale bien définie”⁴⁸, croyant alors que celle-ci n'est qu'un “cauchemar qui va disparaître”⁴⁹, autrement dit niant la réalité destructrice de cette dernière. La description de Rondeau est parallèle à la description que Levinas donne de la France, entendue comme “immense stabilité (...) où (...) tous les dénouements sont prévus. (...) où aucune catastrophe n'empêchera les fonctionnaires de toucher leur retraite ”⁵⁰. Cette dimension de tranquillité et de paix qui serait selon Levinas caractéristique de la France se double dans la description de Paris “obéissant à un rythme de flux et de reflux”⁵¹ : ces descriptions d'une paix et d'une sérénité propre à la France sont présentes dans le contraste avec l'existence inadmissible de la guerre⁵². Précisément, face à la tranquillité et la continuité de la paix française, la guerre apparaît d'emblée comme le phénomène du “sable mouvant [où] Le pied n'arrivait à trouver nulle part un point d'appui.”⁵³. La guerre se produit alors comme rupture de stabilité, mais aussi comme inquiétude et comme “anéantissement des personnes et des choses” au milieu de “l'honnête espace (...) intact.” où “les axes du monde

⁴⁷ OC3, *Triste Opulence*, p.39.

⁴⁸ Id.p.40.

⁴⁹ Id., p.41.

⁵⁰ Id. p.38.

⁵¹ Id.

⁵² Id., p.39 : “Comment admettre la guerre ?”.

⁵³ Ibid. p.37.

demeuraient fixes”⁵⁴. La guerre apparaît comme l’avenir inattendu qui désarçonne la tranquillité du présent, et l’on reconnaît toute la question de l’essence diachronique du temps produisant la surprise phénoménologique de l’altérité comme avenir imprévisible. On voit ici aussi l’opposition entre la raison⁵⁵ forte de ses possibilités présentes, avec le drame ultime et existentiel de la guerre qui introduit le scepticisme dans cette même raison.

Dans la *Dame de chez Wepler*, nous retrouvons Riberat, aussi personnage éponyme dont la femme est tombée dans la folie, relation à laquelle Riberat, bureaucrate français, est rivé, ce qui forme son intrigue personnelle. Mais Levinas relie très vite ce drame⁵⁶ personnel ou interpersonnel au drame de la guerre, qui cependant ne prend pas le même sens phénoménal : ici, bien que la guerre “*présentait comme une fin du monde au temps de paix*”⁵⁷, la dimension bureaucratique, que Levinas relie dans les deux essais à une langue froide et “*inutilisable*”⁵⁸, vient renforcer le sentiment de “*géométrie*” et de “*mécanique*” que la guerre peut aussi représenter pour un français, qui donnerait “*de plus la satisfaction d’être un adulte qui pense la guerre en grand, ni niais, ni sentimental.*”, produisant alors le sentiment d’une “*réalité stable, tangible, intelligible qui prolongeait elle aussi le square ensoleillé avec des fillettes qui jouent et des bonnes qui tricotent. Elle était de l’ordre de la paix*”⁵⁹. Cette fois-ci, on voit que la

⁵⁴ Id.

⁵⁵ Levinas cite Descartes, mais il n’est pas inconcevable de penser que le qualificatif est à usage du sens commun, pour des lecteurs moins philosophiques. Sur le plan philosophique, la raison comme paix nous laisse penser qu’il s’agirait plutôt d’une raison hégélienne, spéculant ultimement vers l’absolu au travers des contradictions.

⁵⁶ Rappelons la note de bas de page de *Totalité et Infini* p.15 dans laquelle il cite l’étymologie dorienne du drame comme “événement” que relève Nietzsche dans *Le cas Wagner*.

⁵⁷ OC3, *La dame de chez Wepler*, p.118.

⁵⁸ id., *Triste Opulence*, p.37.

⁵⁹ Ibid., *La dame de chez Wepler*, p.118.

relation personnelle de Riberat à sa femme, autrement dit la relation érotique, vient contrebalancer l'intranquillité de la guerre, en produisant elle aussi le désordre et l'anarchie du sens d'un monde qui s'effondre. Dès lors, la guerre et l'érotisme sont les phénomènes qui désarçonnent la tranquillité du présent, et, en temps que tel, qui mettent à "nu", à la façon d'une mise entre parenthèse phénoménologique, la façon dont l'existence réelle se produit en dehors des apparences de la société. La littérature levinassienne est donc une mise à nu du sujet face au phénomène qui le met hors d'état de faire de son présent un "je peux". La passivité produite par le phénomène est ce que la littérature rend compte concrètement, et ce que la phénoménologie de Levinas cherche à expliciter.

Se retrouve dans les essais, en ce sens, un champ lexical opératoire, celui du vêtement et de la nudité, termes opposés qui structurent l'ensemble de la pensée levinassienne jusqu'à *Totalité et Infini*. C'est par ailleurs le principal projet de *Triste opulence*, proposant la chute du vêtement et de la draperie par la réalité de la guerre⁶⁰. La guerre comme canevas de compréhension du schéma conceptuel vêtement-nudité est en réalité le schème du passage du rituel animiste sacré et liturgique qui fait fonctionner toute société, où l'on joue son rôle, à l'existence brute et nue des choses en tant que choses. Tel est le cas de l'épisode du rêve d'Alençon de Weill, soldat timide se réalisant dans le peu de dignité qu'il tire de son pseudo-patriotisme romantique, souvenir d'une parole d'un capitaine de réserve :

N'oubliez pas les petits copains. Et dès que cette phrase eut sombré dans le silence a commencé le bruit des draperies qui tombaient. Dans la vaste salle du monde ne restaient que les meubles nus, les colonnes nues, aux lignes dures. La draperie - c'était cela la patrie. Weill jouait admirablement son rôle dans ce décor de son

⁶⁰ OC1, Carnet 3, p.109.

enfance - où tant de choses sacrées étaient celles qu'on ne pouvait toucher sans passer par les huissiers. (...) Et voilà qu'on ne pouvait plus jouer aucun rôle dans le bruit de tapisseries qui tombaient autour. Rien n'était plus officiel.⁶¹

À l'officialité objective et bureaucratique de l'apparence, s'oppose la dureté de la nudité des choses. La dureté de la matérialité, ce qui résiste, tient à ce que Levinas nomme le sérieux de l'existence, *a contrario* du jeu sans conséquence mouvant des formes⁶² ; renvoyant à l'opposition qu'il fait dans les *Carnets* entre le poète contemplant le labeur et le travailleur. Précisément la critique de l'art se fait depuis le sérieux sur le jeu, en tant que le couple jeu-vêtement renvoie au domaine du théâtre, des ombres, des marionnettes, et de manière générale à la société comme théâtre où chacun joue son rôle, ce que représente aussi le bon petit soldat militaire patriote qu'est Weill dans *Triste Opulence*, alors même que le travailleur éprouve le fond de l'existence sans forme, de manière brute, épreuve vécue analogue à la dureté de la guerre. Dans la forme-apparence se situe une définition de la paix que Levinas va décrire dans *La Dame de chez Wepler* comme une paix dans le mensonge⁶³, face à la guerre comme vérité du chaos matériel du monde, de la crise du sens. Le vêtement comme mascarade est symbolisé dans *Triste opulence* par la France qui, après la découverte par Rondeau de la réalité de la guerre, "est partie en une nuit, comme une immense tente de cirque"⁶⁴. C'est non seulement les individus mais aussi les institutions et les totalités objectives qui se retrouvent mises dans le domaine de l'absurde. C'est le cas

⁶¹ OC3, p.49 : "Triste Opulence - le soir à Alençon - la hiérarchie s'écroule - les teintures tombent - les masques pâlisent / les costumes tombent."

⁶² On pourrait ici penser à la fête du Walpurgis dans le *Faust* de Goethe, qui renvoie un schème structurant le concept levinassien d'art comme théâtre d'ombres fantômatiques.

⁶³ Id., p.44 : "(...) les impôts, le service militaire, tous ces mensonges qui leur avaient fait tant de mal, toute cette universalité composée du dehors."

⁶⁴ Ibid., p.43.

de la bureaucratie, thème qui traverse les deux essais et qui vêtait Riberat en directeur, et Rondeau en bureaucrate, dont le statut qui en dérive les enrôle dans un jeu de masques sans sérieux. Mais cette antinomie entre jeu et sérieux est marquée dans son apogée par l'expérience du judaïsme, que représente le lieutenant Levy dans *Triste opulence* : “*Le lieutenant Levy se sentait nu sous son uniforme rutilant.*”⁶⁵ : la nudité est chez Levinas associée à l'essence, que l'on peut aussi entendre dans l'idée d'une matérialité brute⁶⁶ que la guerre met à nu, à l'opposé de la tenue d'officier qui tient les hommes dans la raison paisible.

Ainsi, c'est d'abord par le phénomène de la guerre que les êtres, humains comme inertes, perdent leur vêtement, leur draperie, font tomber le masque, la guerre étant le sérieux d'une totalité rationnelle qui écrase le sujet et détruit les statuts sociaux qui façonnaient jusqu'alors les relations. Dès lors, la guerre est l'expérience de l'anonymat, puisque jusqu'alors chacun avait son statut donné par la société : la littérature correspond à ce moment où chaque personnage ne sait plus quel véritable statut il possède, ce qui conduit la littérature à n'attribuer au personnage que son nom propre, puisque le reste s'est effondré. La guerre est pour Levinas le phénomène même du renversement des valeurs, analogue au renversement produit par l'écriture littéraire elle-même, celle des individus et de l'idée de dignité comme il le narre à plusieurs reprises dans *Triste Opulence* :

Après tant d'années où cette folle prétention
d'avoir une valeur de personne s'était installée
confortablement sous la protection légale et s'est appuyée
sur les institutions la gendarmerie y compris en perdant

⁶⁵ Id., p.45.

⁶⁶ Sur cette liaison entre essentialisation et matérialité, voir les analyses de “Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlerisme” dans *Les imprévus de l'histoire*.

dans cette aisance son antique pureté - la voilà retournant
à sa dure essence.⁶⁷

La guerre met en demeure la certitude de l'identification de l'individu à un universel comme étant ce qui constitue sa *persona* juridique et sociale. Elle produit alors une polarisation extrême des postures, postures civiles comme celle du "coiffeur sentimental et patriote" qui "rasait gratis" pour la patrie⁶⁸, mais aussi posture militaire héroïque et toujours - et d'autant plus - patriote, que Levinas décrit avec le personnage d'Asselin, militaire vivant du mythe littéraire, celle de la "littérature de la pitié patriotique"⁶⁹ du héros de guerre, qui se mît à tirer sur tout de manière absurde, pour "en descendre quelque-uns"⁷⁰. L'essai littéraire de Levinas est alors une *Aufmachung* de l'identification de l'individu à l'être dont il présente la contrepartie absurde, ce qui fait l'éthique même de la biffure.

Ainsi, la guerre est, pour chaque personnage, le moment subi d'une crise d'identité dans lequel il est jeté si bien que l'on peut percevoir toute l'importance ici de la *Geworfenheit* heideggerienne en tant qu'elle correspond à un exil d'être déjà-jeté à l'égard du rôle social joué. La guerre est alors le socle pivot de la finalité de l'écriture levinassienne, consistant dans le fait de produire la monstration de l'autrement qu'être, bien avant sa formulation en 1974, en tant que la guerre renverse la tranquillité de l'ordre social, produisant alors l'épiphanie de l'anarchie du sens. L'écriture levinassienne se veut production d'un tel renversement, et n'en dépasse pas la lisière, puisqu'elle sortirait dès lors du projet phénoménologique en tant que tel. Dans *Triste opulence*, Rondeau, quittant Paris pour Creil, fait malgré

⁶⁷ OC3, p.45. Voir plus loin dans la page : "Déjà les hiérarchies naturelles se renversaient. De nouvelles élites surgissaient. Car les anciennes valeurs elles-mêmes se retournaient."

⁶⁸ Id.

⁶⁹ Id., p.46.

⁷⁰ Id. p.47.

l'insensibilité de son caractère rationaliste l'expérience de ce seuil à la gare, lieu de passage entre les opposés, entre guerre et paix, qui se conjuguent pourtant en un même monde, ce qui crée le sentiment d'absurdité de la guerre :

(...) il ne se laissa émouvoir par le changement d'atmosphère brusque qui saisissait tous ceux qui partaient ces jours-là et qui quittant un Paris presque en temps de paix se trouvaient brusquement comme sur une plate-forme au bord d'un précipice, comme s'il avait ouvert la porte de l'ascenseur sur une cage vide.⁷¹

La gare est alors ce lieu de bascule qui est narrée par Levinas comme frontière entre la paix et la guerre, et qui de manière générale représente le lieu des rencontres avec l'étranger, par son caractère international. L'usage du lieu de la gare montre aussi la dichotomie produite entre le sentiment de réel et d'irréel, irréalité dont le phénomène est causé par la discontinuité entre les mondes. Cependant, nous devons préciser ici qu'il ne s'agit pas de pluralité des mondes, mais bien d'un seul et même monde : la distinction réel-irréel est en réalité causée par la présence des autres qui, par leur appréhension angoissée de ce qui se passe "de l'autre côté", sont la trace de la guerre comme destruction du sens. Précisément, le moment de bascule se situe dans son accointance au moment d'une audition de la parole d'un officier sur le quai, qui vient briser le monde de Rondeau :

Mais alors se passa quelque chose que Rondeau appelait plus tard sa révélation. Au moment où le train se mettait en mouvement Rondeau a entendu deux phrases échangées sur le quai entre un petit soldat et l'officier - Mon lieutenant - Ma femme elle a accouché. J'ai droit à une permission. Quand seront-elles rétablies ? Et l'officier mal rasé sans colère avec une tristesse d'autant

⁷¹ OC3, p.40.

plus poignante : - Les permissions rétablies ? Mon
pauvre ami. Peut-être jamais. (...) ⁷²

C'est à ce moment de bascule que la réalité de la guerre interrompt la tranquillité "française" de Rondeau, pénétré par la réalité dite par l'autre. On voit ici l'importance du sens dont la source ne peut être qu'une voix qui produit la rupture avec toute la vision panoramique qui provenait, dans la tête de Rondeau, d'une raison géométrique présente avant la guerre. S'en suit la perte de sens causant le "ciel (...) vide" et "l'athéisme" ⁷³ qui, selon Levinas, en découle. Levinas insiste sur la dimension inassumable de la guerre, car elle est une rupture radicale de toute conscience, en particulier dans le passage touchant du Lieutenant Castelnaudary qui se rassure d'avoir l'héritage d'une tante, motif qui lui fait continuer d'espérer la fin de la guerre, mais qui produit aussi un véritable déni du réel ⁷⁴.

Cet élément thématique de *Triste opulence* est fondamental pour comprendre le style lévinassien, que nous pouvons qualifier de style "à la manière de" l'*Empfindsamkeit* littéraire des Lumières, accentuant la sensibilité par de brusques changements de péripéties et de revirements. L'élément que nous choisissons est primordial en raison de l'importance que Levinas lui accorde dans les *Carnets* :

Plan d'un roman : le monde irréel - une gare - La grande
ville traversée - Une jeune fille de la jeunesse avec une
ride un peu grossie - elle aussi perdue - Elle joue avec un
chapeau comme autrefois pendant un incendie elle jouait
avec la ceinture - / Une autre ville toujours traversée
pendant la nuit - Paris rêve dans une chambre de pion -
Le vieux directeur qui ne croît réelle qu'une petite ville
turque de son enfance - Il faut tenter de vivre - les

⁷² Ibid., p.41-42.

⁷³ Id., p.43.

⁷⁴ Id., p.44 avec cette phrase emblématique : "Car les planètes n'éclatent que dans les imaginations apocalyptiques et que désormais tout sera comme jusqu'à présent."

vagabondages dans Paris comme dans un rêve (...) / La guerre - Tout se perd (...) ⁷⁵

Nous retrouvons ce paragraphe où Levinas nous présente certaines thématiques qui se retrouveront, de manière parfois indirecte, dans les essais littéraires. C'est le cas de Paris, de la gare et de la guerre, qui sont les trois étapes temporelles que nous pouvons interpréter comme correspondant à la période d'un présent de paix (Traversée de Paris), puis le passage d'un instant de paix à l'avenir créant l'inquiétude (la gare), et enfin la guerre comme instant rompant à jamais la tranquillité du présent. Ces éléments nous permettent de schématiser les deux essais de Levinas en tant qu'ils ont l'idée d'une littérature du transport du sens, de l'effondrement — résurrection du sens de l'existence⁷⁶. Ce transport, néanmoins, ne se produit pas dans une continuité paisible d'un être qui continue d'être, mais bien dans l'interruption radicale de ce qui s'offrait au présent - par un avenir donc on n'anticiperait aucune possibilité. Cela est marqué par le "*Tout se perd*", qui montre que l'essence de la littérature est précisément de décrire la perte irrémédiable du sens dans le temps et dans les intrigues.

Par ce mouvement de rupture, l'écriture levinassienne est donc inséparable d'un mouvement rhétorique d'antithèse qui, si on la considère en tant que telle, n'est antithèse que relativement au langage ontologique : l'antithèse est ici le phénomène premier à décrire, puisqu'il produit dans le lecteur un sentiment de béance du sens ou de crainte sur ce qui résiste à la représentation commune des choses. Derrida explique le langage comme reprise :

⁷⁵ OC1, Carnet 3, p.97-98.

⁷⁶ Nous retirons l'idée de transport de l'œuvre de *Manon Lescaut*, dans laquelle Prévost montre toute la dimension aliénante de l'amour, produisant le transport de la subjectivité comme réponse vers l'ailleurs.

Il aime la déchirure, mais il déteste la contamination. Or ce qui tient son écriture en haleine, c'est qu'il faut accueillir la contamination, le risque de la contamination, en enchaînant les déchirures, en les reprenant régulièrement dans le tissu ou le texte philosophique d'un récit. Cette reprise est même la condition pour que l'au-delà de l'essence garde sa chance contre la clôture enveloppante du thématique et du dialectique.⁷⁷

Or, ce moment d'antithèse qui se retrouve dans les romans de Levinas ne font que montrer seulement l'attitude de désarçonnement du sujet devant la guerre, autrement dit seulement les limites de sa propre représentation, mais un tel procédé rhétorique ne suffit pas à mettre en présence l'épreuve du sujet dans le chaos de la guerre : tout au plus, l'antithèse est la possibilité d'un clignotement momentané de l'absence de monde, mais qui peut toujours cautériser l'instant d'après, comme si la guerre n'était qu'un moment d'effroi esthétique sans conséquence, ce que Levinas ne veut surtout pas montrer. Précisément, afin d'éviter que la guerre ne soit qu'un moment hégélien de la paix ou de la société, pour qu'elle soit une rupture radicale d'une telle société, Levinas doit recourir à une deuxième figure de style, à savoir l'épanorthose.

L'épanorthose consiste en une reprise de ce qui est dit, en une correction de ce qui vient d'être dit, pour être mieux redit. Une telle figure de style reflète la modalité de la "biffure" que l'on trouve chez Michel Leiris, qui consiste en une conscience incessante de l'insuffisance de l'image que produit le mot ou la phrase, et dont témoignent les formulations explicites comme "ou plutôt" ou même "peut-être même" ; "autrement dit". Ces formulations, que l'on retrouve de plus en plus dans les derniers écrits de

⁷⁷ Jacques, Derrida, *Psyché 1*, "Psyché, Inventions de l'autre", Broché Paris, 1998, p.170-219.

Levinas, en particulier dans *Autrement qu'être* dont le dernier chapitre est intitulé "Autrement dit", laisse penser que l'épanorthose, loin d'être seulement une figure de rhétorique, est la modalité de l'autrement qu'être dans sa forme prosodique, consistant en une insomnie de la main de l'écrivain qui ne cesse de vouloir trouver la formulation juste, qui tâtonne, qui cherche, autrement dit qui caresse le sens. On peut rapprocher le travail de l'écrivain des analyses de *Totalité et Infini* sur la caresse sur le plan définitionnel, à savoir que la caresse cherche sans se saisir, elle éprouve l'infini intrigue du corps qu'elle caresse, et dont le dénouement ne se situe que dans l'absence de ce corps, tout comme le dénouement d'un présent de chair ne se situe que dans la mort subite d'une telle chair. Autrement dit, L'écriture levinassienne est, dans la quête de sens qu'instaure la guerre, un *Eros* qui s'accomplit non plus dans la fécondité par la présence de l'Autre, mais par le langage qui ne cesse de dépister la transcendance du sens derrière le Dit qui l'enserme et l'englué.

L'Eros comme déformalisation narrative de la rencontre

Nous faisons aussi l'hypothèse que le thème de l'Eros, loin d'être seulement un thème, est aussi le *concretum* qui structure la forme même du discours employé sur lui. En ce sens, l'écriture, selon cette hypothèse, peut être pensée sur la modalité phénoménale de la caresse :

La caresse et l'accomplissement par le corps apparaissent ainsi. Par l'amour aussi éclaircir le problème de la mort. nouvelle lumière projetée sur le couple "mort-amour". Du sang, de la mort et de la volupté. C'est aussi sur le plan interpersonnel que se pose la notion de l'idéal et de l'accomplissement. Vivre "à la face de Dieu". L'accomplissement - suppose drame - suppose dualité de personnes. - Lien dualité et le drame du temps

s'éclaircira à partir de la dualité sociale c'est-à-dire sexuelle. Le Bien - dépasse l'être.⁷⁸

Dans ce passage écrit en 1942, Levinas envisage déjà l'idée selon laquelle l'érotisme suppose un drame, qui est celui de l'intrigue, celle du temps. Ce passage annonce d'avance l'idée selon laquelle il ne peut pas y avoir de philosophie de l'érotisme alors qu'il peut y en avoir une littérature, et par conséquent une écriture, en tant que tout concept surmonterait la dualité sociale depuis l'être et produirait la rationalité médiatrice. En ce sens, l'érotisme est défini par Levinas plus généralement par l'intrigue de la relation, à savoir ce qui se joue mais dont on ne sait pas encore ce qui est joué ou à jouer : l'érotisme est une attente aveugle, une écriture nocturne qui se trace en ne connaissant pas sa propre destination. L'érotisme est en ce sens un "mystère", si l'on entend le mystère au sens de ce qui résiste toujours à la représentation et auquel on n'accède qu'en l'éprouvant au plus profond de soi-même⁷⁹.

La guerre est, on a pu le voir au travers des deux essais, l'expérience de la chute du sens : la religion et la science ne pouvant reconstruire le monde d'après, Levinas trouve dans l'érotisme la seule alternative possible au nihilisme causé par la guerre. Il s'agit de prêter attention à la terminologie levinassienne pour ne pas faire de confusion : l'érotisme, entendu comme élan sincère du désir, mais aussi comme innocence de l'amour que l'on retrouve dans toute relation en général, se définit le modèle d'une intentionnalité ouverte à l'altérité, et non pas seulement sur la base de la sexualité : aussi peut-on penser qu'il y a un érotisme dans toute relation dès lors qu'il y a désir qui ne se renverse pas en jouissance sexuelle, désir de

⁷⁸ OC1, Carnet 2, p.66.

⁷⁹ On retrouve un paragraphe des Carnets en ce sens : "Eros - Voluptés, socialité, Dieu - espèces du mystère. Variétés de la temporalisation. (OC1, Carnet 2, p.80) ; voir aussi OC1 p.97-98.

l'autre en tant qu'autre, sans réplétion⁸⁰. Ainsi, voit-on dans *Triste opulence*, par contraste avec le cauchemar de la guerre, que “*Peut-être verra t-on à travers les fenêtres ouvertes une jeune fille au piano.*”⁸¹. La sincérité ouverte de cet espoir est non pas marqué par le fait que l'objet soit une jeune fille, qui remplisse un désir obscène, mais bien que c'est l'innocence d'un monde dont le sens est évident qui est ici l'objet symbolisé, et dont l'instrument “piano” marque la temporalité agréable, que l'on peut retrouver dans le foyer. Ainsi, c'est le désir de retrouver un monde qui a du sens qui est ici l'objet de l'érotisme, et qui montre que celui-ci est la recherche d'un *contact* perdu, la guerre en étant le traumatisme. On retrouve plus tard cette sincérité du désir avec Jules, personnage dont on ne connaît à peu près rien, qui était “à côté d'une jeune lycéenne dans un coin perdu de la tranchée et sentit avec joie renaître en lui le désir sans ambiguïté, sans pathétique, simple comme la pureté.”⁸² : la jeunesse, ici, renvoie à l'élan pur d'une subjectivité qui n'est pas encore brisée par les déceptions pragmatiques de la vie, et ne calcule pas la relation en vue d'un intérêt sexuel ou financier, d'où l'idée que la guerre dénude l'âme et rend possible un érotisme au sens pur et authentique. L'érotisme est aussi la sincérité pure du sentiment conjugal, celle de Tromel, personnage de *Triste opulence* qui, pendant la guerre, “*cueillait les premières fleurs du printemps pour sa femme.*”⁸³. En bref, l'érotisme est une pauvreté essentielle et nue du désir, se faisant dépouillement, qui s'oppose précisément à la “triste opulence” des individus qui tiennent aux apparences sociales.

⁸⁰ Sur ce point, nous nous servons des analyses de *Totalité et Infini* et du chapitre “Le désir métaphysique”, qui fait la distinction entre désir et jouissance ; mais aussi de *De l'existence à l'existant* p.50 avec l'idée du désir comme “sincérité” en rupture en opposition avec la définition psychanalytique.

⁸¹ OC1, p.41.

⁸² Id., p.44.

⁸³ Id., p.47.

Si l'on a pu lire les deux parties de la phénoménologie lévinassienne de *Totalité et Infini*, les phénoménologies érotiques et éthiques, comme deux parties qui seraient deux formes d'accomplissement de la responsabilité du sujet, nous faisons alors l'hypothèse que le problème du langage posé dans les années qui suivent cherchait à réunir ces deux dimensions dans un phénomène unique : nous pouvons penser qu'il s'agit de l'écriture littéraire en tant qu'elle est une fécondité qui s'accomplit en dehors de la finitude de la sexualité, et qui par conséquent est un véritable désintéressement éthique qui accomplit réellement le désir comme métaphysique. À la différence de la fécondité du père, qui installe la concrétude phénoménologique de l'érotisme dans un présent diachronique, mais toujours incarnée, la fécondité de l'écrivain produit une fécondité dans ses lecteurs qui est celle du sens de l'éthique lui-même, et ainsi l'universalité de l'éthique dans la singularité de l'expression et du style. En cela, comprenons que l'écriture possède une dimension de prophétisme⁸⁴, que l'on peut entendre comme fécondité d'un message autrement que représenté. C'est donc une fécondité comme trace présente d'un passé jamais présent qui devient l'accomplissement au carré de l'érotisme lévinassien en tant que le désir se veut métaphysique, mais peut toujours s'invertir en jouissance athée sans lendemain⁸⁵. L'écriture littéraire telle que Levinas a pu la pratiquer et l'a pensé, est donc cette production du sens qui tâtonne, de manière analogue à la main qui caresse : les deux consistent une eschatologie non téléologique du sens, dont la temporalité se fait dans un futur qui n'en finit pas de surprendre le présent. On retrouve cette vision de la main de l'écrivain qui se surprend elle-même dans la pratique littéraire de Maurice Blanchot, en tant que l'écrivain est dans une nuit qui ne

⁸⁴ Concept que l'on va retrouver de manière disséminée dans les textes *Totalité et Infini*, désignant l'idée d'une subjectivité qui porte en elle le témoignage ou la trace d'une altérité plus intérieure que toute conscience de soi.

⁸⁵ *Totalité et Infini*, "Désir et Métaphysique".

cesse d'agiter sa main, et qui fait la vie elle-même du sens, en dehors de la lumière de l'être et de tout dévoilement. L'écriture est donc désir en tant qu'elle se biffe, se cherche et fonctionne sur la modalité de l'épanorthose.

À l'érotisme est aussi associé le concept de féminin, thème philosophique avéré chez Levinas, qui produit la différence sexuelle, sans laquelle l'érotisme n'est possible selon Levinas. C'est précisément par cette différence radicale que le rapport à autrui est dit asymétrique, puisqu'aucune communauté affective ni corporelle n'est naturelle, ni même aucune fusion. En ce sens, c'est ce qui assure l'élan sans retour du désir érotique, absolument sans aucun intérêt à l'égard de l'autre sexe qui le bouscule, à la manière de la guerre : on retrouve cette idée dans l'épisode de *Triste Opulence* des femmes marchant dans la rue :

Dans les rues passaient les femmes : il était évident que ce fût un spectacle extraordinaire. Chacun de leurs gestes étaient comme une mise en valeur de leur lascive substance. Ces femmes qui marchaient étaient là uniquement pour montrer comment fait leur corps pour marcher.⁸⁶

Ce passage — dont la prise de position sur la caractérisation du féminin attire éminemment au désir masculin dans sa description — insiste sur la lascivité inhérente à la grâce de leur mouvement, qui, *a contrario* du vêtement du soldat patriote ou de la draperie nationale, devient le *phénomène*, sinon la *manifestation* du mouvement érotique qui, par une coïncidence absolue de la forme et du fond, manifeste l'ambiguïté de l'altérité, entre nudité et pudeur. En ce sens, rien de particulier n'est recherché dans le désir érotique, hormis le fond lui-même, l'autre lui-même, qui, comme le montre la caresse, résiste toujours à celui qui cherche à remplir l'intentionnalité érotique du contenu. L'érotisme est en cela une constante *frustration* et l'on

⁸⁶ OC3, p.49-50.

peut saisir l'idée qu'il en va de même pour l'écriture elle-même en tant que recherche infatigable et toujours jeune de l'altérité. Le féminin est l'*analogon*, dans la relation érotique, à la transcendance du sens dans l'écriture.

Est-ce la raison pour laquelle l'œuvre littéraire de Levinas s'intitule *Eros* ? Les *Carnets* indiquent déjà les linéaments d'une réflexion sur l'érotisme, en tant que les essais sont eux-mêmes une compréhension de l'érotisme comme ouverture à la différence dans la rencontre d'Autrui. C'est précisément à partir de la notion d'*Aufmachung* que le roman peut faire advenir l'étrangeté de l'autre, conditionné à l'exercice de la transcendance, en tant que la captation de Levinas est aussi un "gros plan" sur la situation, créant ainsi le contexte épiphanique de la rencontre. À la suite de la guerre s'ouvre la béance du sens que seule la présence d'autrui, ou du féminin, va pouvoir combler, où l'on pourrait dire qu'aucune rencontre épiphanique-érotique ne pouvait avoir lieu sans l'expérience de la béance du sens. C'est en ce sens le cas dans les deux essais : dans *Triste Opulence*, Rondeau, après l'expérience de la guerre, ne peut qu'être stupéfait de la présence érotique des bas qui sèchent de la jeune femme⁸⁷ ; dans *La dame de chez Wepler*, Riberat cherche désespérément une rencontre féminine qu'il pourrait faire dans la rue pour combler l'absence de sa femme devenue folle. Riberat cherchant désespérément un visage tout en ayant honte d'un tel désir venant profaner le respect des femmes, la question de la prostitution est ici posée comme désespoir d'un homme qui, par suite de la fêlure de son propre monde, cherche la nudité d'un visage qu'il peut s'offrir avec facilité, précisément parce qu'il ne peut plus habiter un monde d'apparences et de vêtements, ni

⁸⁷ OC3, p.50.

même d'hypocrisie concernant la sexualité humaine⁸⁸. Mais plus encore, la question de la prostitution est en réalité abordée de front comme le problème lui-même de la représentation de l'érotisme, et on peut le comprendre à partir de ce passage étonnant de la part de Levinas au premier abord :

Corps en disponibilité, en vacances. Chacun de leurs gestes, la succession de poses qu'elles prenaient pour porter leurs filets ou leurs parapluies étaient pornographiques. (...) Ils (ces gestes) n'étaient pas équivoques. C'était là que résidait la brutalité de ces gestes. Les garçons disaient "je transpire" et les petites filles aussi. Et puis un jour cette fillette se retirera de cette communauté enfantine qui en somme est le monde sensé - le monde masculin - pour entrer dans son mystère, se ramassera sur elle-même - et y planera même en continuant à accomplir la fonction qui lui échoit dans le monde sensé - porter le filet, taper à la machine, peigner les enfants. Mais cette fille mystérieuse, la fièvre de ce mystère ne demeurera visible qu'aux yeux de ces prisonniers entassés dans la remorque du camion.⁸⁹

Comment entendre le terme de pornographie ici, d'autant plus placé sur des actions de jeunes filles ? L'hypothèse ici est de recentrer le propos à l'aune de la fin du texte, à savoir que c'est bien le regard des prisonniers, celui du "*monde masculin*" qui détermine la dimension pornographique de la pose des jeunes filles, qui, comme le dit Levinas, n'ont pas d'équivocité en soi. En ce sens l'ambiguïté inhérente au désir masculin produit le "mystère" féminin qui n'a rien de naturel, la pudeur ne devenant pudeur que selon le désir masculin, et dès lors il n'y a de profanation, donc de mal et par conséquent de morale

⁸⁸ Cette ambivalence opératoire entre nudité et vêtement se trouve déjà marquée dans les *Carnets*, au Carnet 1 p.52 (OC1) : "Dépouiller de la forme - rendre nu. Nudité n'est pas le simple déshabillé. Déshabillé des classiques et nudité des modernes (...) la beauté habille" ; ou encore id. p.53 : "Le boxeur est habillé quand il est nu".

⁸⁹ OC3, p.50.

qu'à partir du moment où chaque geste devient équivoque et ambigu. Pourquoi insister sur cette dimension ? C'est que la prostitution et la pornographie renvoient toutes deux au phénomène d'idôlatry présent dans la jouissance esthétique critiquée par Levinas comme indifférence aux autres : elle est une *Aufmachung* du féminin, dont chaque représentant est finalement rivé à son corps comme l'est le Juif sous le regard de la philosophie hitlérienne, et plus généralement chaque corps sous le regard de l'héroïsme viril du soldat qui vise l'indifférence dans l'universel, devant l'ennemi. L'éthique commence donc dans la non-indifférence, à savoir dans l'écriture de ce que l'on dénonce, d'où le sens d'une "non" indifférence qui se révèle dénonciation par la littérature.

Nous retrouvons ainsi synthétisé dans l'érotisme le problème de l'imagination comme mise en scène du désir et de l'ambiguïté, doublée du risque de la fixation de l'autre dans sa plasticité. Mais cette ambiguïté révèle aussi tout l'abîme qui sépare le monde de l'amour chaste univoque de celui du monde cannibale de l'érotisme, éléments que nous pensions rejoindre facilement. L'on retrouve cela dans *La Dame de chez Wepler*, lorsque Riberat, après l'internement de sa femme, éprouve une culpabilité qu'est celle de la rencontre dans la rue. Après l' "*Aufmachung de l'hôtel*"⁹⁰, Riberat se retrouve seul dans la rue :

Riberat se trouva dans la Rue. Dieu. (...) Les femmes qui passaient sur les Champs-Élysées ne signifiaient rien. La femme du George V pouvait seul apaiser son besoin douloureux de mordre sur le réel, elle était toute douceur et toute la violence de la vie. Il pouvait évidemment en accoster d'autres. (...) C'était l'impossibilité de franchir l'abîme qui sépare le respect du sexuel. Il était sensible à la décence du vêtement. (...) Le vêtement n'invitait-il pas plutôt à la conversation, au respect ? Comment accoster

⁹⁰ OC3, *La dame de chez Wepler*, p.123.

une femme ? S'il s'agissait simplement de se jeter sur elles et de les violer ! Comme dans un rêve où on dessine l'inconsistance et où l'on est seul véritablement, malgré les apparences d'êtres. Mais on commence par parler, par aborder un être respectable - et c'est l'équivoque qui est le plus intolérable comme un mensonge.⁹¹

Ce passage révèle l'éminente difficulté de l'érotisme, qui désire la sincérité pure, mais une sincérité désirée qui produit paradoxalement l'ambivalence entre mystère pudique et apparence, *a contrario* de la brutale et violente innocence de la douceur de l'amour sans équivoque. En ce sens, ne doit-on pas dire que tout désir est une *tentation*, autrement dit une profanation toujours possible de ce qui est autre ? La sacralité produite par le désir engage irrémédiablement un *rapport éthique à la représentation* dans le commandement du "*tu ne tueras point*", qui désigne aussi le meurtre du sens par l'idôlatrie de la plasticité du corps.⁹² L'écriture révèle en ce sens, une fois de plus, la tragédie d'un désir qui se biffe en s'affirmant, qui se fait échec par le fait qu'il cherche une sincérité absolue, la lumière absolue là où il ne perçoit que mensonge, que des ombres et la nuit de l'autre.

Depuis ces couples de concepts opératoires entre nudité-vêtement, jeu-sérieux, sincérité-ambiguïté, un autre couple, dans la suite de *La Dame de chez Wepler*, se révèle : le couple lumière-nuit :

Aborder brutalement une femme en pleine lumière ce n'était pas trop dangereux, mais aussi en soi trop impossible à cause de la lumière. Elle verra son visage sans contenance. Dans une rue sombre il pourra parler brutalement. Mais il y aura la réponse de la femme qui remplacera la lumière. Non il ne pourra s'adresser qu'à une prostituée qui répondra grossièrement, qui tiendra tout de suite un langage obscène, des mots faciles comme

⁹¹ Ibid., p.124-125.

⁹² On peut voir une liaison possible de l'amour chaste et l'érotisme en tant que le premier réalise le dernier : "*Eros devient amour dans la (...) souffrance par la souffrance (de l'autre).*" OC1, Carnet 3, p.99.

des gestes. Mais pourquoi ces prostituées recherchent-elles les grandes avenues ! (...) Il faut n'importe quoi. Le plus simple c'est d'aller dans une maison.⁹³

Et la suite indique que même dans la “*maison*”, qui est probablement une maison close, Riberat se sentira regardé de tous et de l'universel depuis son acte. La nuit représente ici l'endroit où l'on demeure caché, spectateur jouissant esthétiquement du monde et des choses en toute impunité ; alors que la lumière représente ici la justice de l'objectivité morale qui interdit la profanation nocturne, en imposant la distance, le *respectus*. Riberat est alors non simplement l'homme obscène ou l'homme respectueux, mais plutôt l'homme érotique, qui oscille entre profanation et respect, qui se pose la question de l'autre en tant qu'autre, qui ne l'admet pas docilement mais qui ne lui refuse pas non plus son altérité. En ce sens, l'écriture lévinassienne est analogue à Riberat : elle oscille et produit l'intrigue des personnages, mais, produisant cette intrigue, elle produit en tant que telle l'intrigue de l'avènement de la transcendance, comme ce qui clignote dans les interstices de l'être et ne se donne que comme trace. Scepticisme naturel d'un rationaliste en ce sens, puisque la transcendance ne se donne jamais totalement, en chair et en os. Le sens n'est ni “prostitué”, ni mystérieux : il se donne en se retirant. Nous verrons que c'est au concept de “poésie” qu'il faut en appeler pour saisir le sens de l'écriture de cette intrigue.

La recherche érotique de ces deux textes s'inscrivent donc dans le phénomène ambigu du vêtement, et dont le corps est encore une instantiation.⁹⁴ L'ambivalence d'un visage qui se donne comme étant

⁹³ Ibid., p.125.

⁹⁴ Levinas insiste dans *Totalité et Infini* sur l'idée que le visage ne se réduit pas à sa façade plastique visuelle, mais se trouve dans son expression : le visage “parle”, et cependant un corps nu peut tout aussi bien se faire déguisement, comme c'est le cas du boxeur dont le torse nu n'est qu'un spectacle. cf. OC1, Carnet 1, p.53 : “Le boxeur est habillé quand il est nu”.

toujours en-deçà et au-delà, qui se donne en se retirant, est le phénomène de l'éros surgit une fois de plus de manière antithétique sur le nihilisme ambiant constitué d'une absence de transcendance du sens produite par la guerre. On peut dès lors penser que c'est à l'expérience première du désir d'évasion, en particulier lors de la captivité, qui constitue l'intrigue du sens de la littérature lévinassienne, et de toute littérature vue sous l'angle de la définition de la littérature selon Levinas, à savoir "*l'aventure d'une transcendance*". On comprend que "*le monde cannibale de l'érotisme*"⁹⁵ transforme toute chose en objet ambigu, et dès lors lui donne un sens humain. Plus généralement, l'écriture est dénonciation de la virilité masculine de l'esprit qui réduit l'âme au corps, à la façon du soldat se réduisant à son uniforme ou de la femme de joie se réduisant à son corps : l'écriture est une réaffirmation du désir sans réduction, d'une recherche réelle de transcendance qui se phénoménalise dans le féminin⁹⁶.

À cette écriture comme désir, nous pouvons émettre l'hypothèse qu'elle se prénomme "poésie". Il y a une difficulté de saisir ce que Levinas entend dans ses textes par ce terme : on le voit dans bien des textes des années 1945 jusqu'en 1960, Levinas utilise la poésie comme un équivalent du rêve éveillé des surréalistes, et est parfois vivement critiquée dans la dimension irréaliste ; mais on a aussi l'idée que le poème, production écrite dérivée de l'oral, peut accomplir l'écriture littéraire dans la recherche de la parole pure : on retrouve cette ambiguïté dans *Triste opulence* avec cette phrase : "*Mais le jour où à travers une fenêtre ouverte on a aperçu une jeune fille qui peignait de longs cheveux on avait l'impression de l'indécence ou*

⁹⁵ OC3, p.51.

⁹⁶ OC1, p.138 : "Les êtres (...) qui ne se détachent jamais de leur monde : le soldat - avec le mystère de l'uniforme - la prostituée avec le mystère de son fard, de ses yeux passés au noir, de ses maisons closes, etc. (Le curé avec sa soutane (...). Le sel de la vie - la vraie extériorité."

d'un rêve, d'une poésie aigüe et déchirante de la beauté qui fait mal"⁹⁷. Une telle impression renvoie tantôt à l'extase nécessaire et illusoire du fantasme sexuel qui, du fait de l'illusoire et temporaire extase, ne libérera jamais le fantasque ; mais la poésie est aussi ce qui conduit le désir vers autre chose, l'emmène vers un ailleurs transcendant qui "*fait mal*" précisément en ce qu'il est toujours une rechute dans l'immanence des choses.

Mais les derniers textes lévinassiens donnent presque unanimement le droit à une poésie éthique où les choses du monde sont offertes dans la relation éthique : on peut donc aussi penser que le poème désigne, dans le cadre de cette ambivalence, une hypothèse⁹⁸ qui accomplirait l'érotisme⁹⁹. Cette hypothèse est celle d'une transcendance qui n'est jamais donnée telle qu'elle, mais toujours de manière obvie et toujours vulnérable aux assauts du langage ontologique : l'écriture poétique est l'écriture littéraire et prosodique si elle cherche précisément à renverser le primat du Même sur l'Autre, si elle cherche à sortir ou du moins à dénoncer l'erreur de la totalité du Même en la biffant dans son affirmation. Précisément, la poésie est "l'hypo-thèse" de la transcendance en tant qu'elle est en-deçà et au-delà de toute affirmation thétique : elle s'insinue dans les interstices de la logique apophantique du discours et y insinue le Dire. La poésie n'est qu'une hypothèse de la transcendance non seulement en tant qu'elle risque toujours de retomber dans la forme occidentale de la beauté et de l'art comme plasticité picturale, comme théâtre tragique qui produit le retour à soi du même, qui se ferait à

⁹⁷ OC3, p.50.

⁹⁸ Nous tirons l'idée d'hypothèse d'une lecture de l'article cité plus haut de M. Dubost disant : "Il s'agira de montrer, ne serait-ce qu'à titre hypothétique, que le poétique se constitue comme une langue originelle retrouvée et se présente comme un lieu non exclusif bien que particulièrement riche du rapport à l'Autre."

⁹⁹ On peut lire dans les *Carnets* un paragraphe présentant la poésie certes comme jeu, mais n'empêchant pas l'expression sérieuse d'une pensée : "Le poème est une collaboration de l'intelligence et de l'art taillant dans le langage, jouant avec le langage comme matière, faisant ses effets propres." (OC1, Carnet 4, p.116).

nouveau sous la modalité de l'Odyssée et non de l'exil. Nous formulons ainsi que dans la pensée de Levinas, l'hypothèse d'une poésie qui échappe à la musicalité immanente de l'être n'est possible que dans l'écriture prosodique, prose qui est conditionnée par l'épanorthose et la biffure, et que les essais de Levinas accomplissent dans leur concrétude, puisqu'ils ne se terminent pas dans une paix retrouvée de la socialité. *A contrario*, les essais se terminent sur l'énigme de la rencontre : on peut penser que Levinas n'a pas continué à écrire, précisément parce que son inspiration n'avait pas besoin d'aller au-delà de l'aventure de la transcendance en tant que telle. Les essais, en apparence inachevés, laissent donc la possibilité d'une énigme comprise comme avenir diachronique, déjouant les représentations et les possibilités du présent : Levinas ne nous donne pas d'indications concernant le fait de savoir si Rondeau et Riberat, dont la blessure laissée par la guerre et la folie ont conduit à l'ouverture de la transcendance éthique, auront ou non une "fin qui finit bien". La responsabilité éthique est en cela une exigence incessante, une insomnie causée par l'obsession envers le prochain, qui accuse éperdument le sujet de sa propre condition d'humain. Levinas emploie en ce sens, quant à la transcendance éthique d'Autrui, les qualificatifs "d'extra-ordinaire" ou même de "fantastique", renvoyant à une transcendance qui n'est pas une extase somnolente surréaliste.

Enfin, l'écriture littéraire comme désir chez Levinas se retrouve aussi dans la modalité de sa langue philosophique, dans les exercices de l'épanorthose et des tirets. Les difficultés philosophiques relatives à l'emphase, à la métaphorisation et à la superlativité du langage sont finalement inscrites dans le programme même de la refondation d'un langage éthique. Précisément, les analyses sur la métaphore, bien qu'abandonnées par Levinas lui-même par suite, ont révélé tout l'intérêt qu'il portait la possibilité

hypothétique d'un langage qui parle au-delà de l'être, qui se ferait "métaphore absolue"¹⁰⁰, ou même "métalangue"¹⁰¹. Ces enjeux philosophico-littéraires, si l'on peut dire, renvoie à la possibilité d'une écriture comme vie concrète du sens, comme épreuve de l'énigme de la transcendance dans l'intrigue et le drame des personnages qui font l'épreuve du chaos du monde. Le sens véritable de tragédie peut être ainsi redéfini sous l'angle de cette redéfinition de la littérature comme avènement de l'éthique, et l'on perçoit par ailleurs un modèle qu'est celui de Shakespeare, que Levinas ne cesse de citer¹⁰². Ainsi, l'écriture littéraire est la production même de l'intrigue de la transcendance, dont la parole est celle d'un Dieu qui, absolument absent, sous l'entente du Il, s'insinue dans la parole littéraire, d'où le lien indissociable de la littérature dite profane avec la littérature sacrée. En ce sens, le concept d'Eros est opératoire pour comprendre comment la transcendance peut s'insinuer dans les terrains vagues de l'immanence des histoires et des écrits, en tant qu'elle donne lieu à une poésie inspirée, dont le psychisme de l'écrivain doit toujours être en alerte afin de répondre à l'urgence de l'éthique.

Afin de conclure, nous pouvons comprendre le rôle central de l'écriture lévinassienne, si on la met en perspective d'une note des *Carnets* explicitant la recherche d'un troisième ordre, entre l'ordre sensible et intellectuel :

<p.2> Chez Maïmonide, chez Bahia (...) deux ordres seulement : sensible et intellectuel. Ce qui est impossible dans l'ordre sensible doit figurer qqch. d'intellectuel. D'où la notion

¹⁰⁰ OC2, "La métaphore".

¹⁰¹ *Sur Maurice Blanchot*, p.39.

¹⁰² OC1, *Carnet 3*, p.108 ; *La dame de chez Wepler*, p.123 ; *Les imprévus de l'histoire*, "La réalité et son ombre", p.139 ; ou encore *Sur Maurice Blanchot*, "Exercice sur "La folie du jour"", p.62.

d'allégorie. Point de plan propre de l'allégorie - qui serait un troisième ordre : l'intellectuel et l'anti-intellectuel vécu dans le particulier, le sensible. Refiguration juive opposée à la préfiguration grecque ou allégorie. Contre l'universalisme grec.¹⁰³

L'idée d'une allégorie semble correspondre à l'intention de la poésie de naviguer entre les mâchoires du dire et du voir, afin de proposer le mouvement érotique d'ascendance vers la transcendance. Cependant, il faut toujours garder à l'esprit que l'allégorie est une image, et que toute image doit être biffée par le Dire qui en saisit la lettre, sans en faire la particularisation d'un universel. L'écriture littéraire est ce mouvement poético-allégorique de rencontre du sujet qui souhaite rebâtir le monde depuis la rencontre sans s'emmurer dans l'être.

Ainsi, nous nous demandions si la pratique littéraire de Levinas correspond véritablement à sa théorie littéraire : nous avons pu voir qu'elle en est non seulement correspondante, mais aussi co-essentielle, puisque la pratique et la théorie littéraires se fondent en une *phénoménologie de l'intrigue de la rencontre*, au prisme des deux principales expériences phénoménales que sont la guerre et l'érotisme, se répondant l'une et l'autre. Les inspirations littéraires de Levinas, ainsi que la question du langage qu'il développe sont la matière et le moteur d'une telle pratique littéraire qu'il ne pouvait qu'envisager, déjà à partir des *Carnets*. Dès lors, il va dans le sens d'un dépassement du langage ontologique que de faire de la littérature une nouvelle poéticité de l'altérité, dans l'idée de rendre compte - par renversement nous l'avons aussi vu - de l'idée d'*intrigue* qui caractérise l'ambiguïté de tout phénomène. C'est parce que le sens de l'humain se donne en se retirant que l'écriture se donne comme une poursuite des traces de l'autre, d'une proximité à l'autre qui est en même temps la reconnaissance

¹⁰³ OC1, Carnet 1, p.51.

d'une absolue distance à l'égard de la transcendance. La lecture et l'écriture sont aussi deux phénomènes dont le destin est lié, puisqu'il s'agit, en lisant, de rencontrer ce qui nous excède, en tant que le livre est un visage humain ; et l'écriture est ce qui *lit* dans tout phénomène, ce qui aussi *lie* l'ambivalence fondamentale inhérente aux expériences intrigantes de l'existence dans le temps. Seul un *à-Dieu* pourrait produire, en ce sens, le dénouement du sens de l'existence et de la création temporelle : l'humain, mortel, peut alors, pour préserver l'emblème de ce sens, se faire poète de la transcendance pour faire face à l'oubli de l'autre dans la matérialité phénoménale.

Bibliographie

- Levinas, Emmanuel, *Oeuvres complètes*, I, Caen, Grasset IMEC.
- Levinas, Emmanuel, *Oeuvres complètes*, III, Caen, Grasset IMEC.
- Dubost, Matthieu, "Emmanuel Levinas et la littérature. De l'herméneutique éthique à la langue originelle", In *Revue philosophique de Louvain*, n° 104-2, 2006. pp.288-311.
- Levinas, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, (1974), Paris Livre de Poche.
- Levinas, Emmanuel, (1975) *Sur Maurice Blanchot*, Paris, Fata Morgana.
- Levinas, Emmanuel, *L'au-delà du verset*, (1982), Paris, Les éditions de minuit.
- Levinas, Emmanuel, *Noms Propres*, (1976), Montpellier, Fata Morgana.
- Levinas, Emmanuel, *Les imprévus de l'histoire*, (1994), Fata morgana
- Levinas, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, (1947), Paris, PUF.
- Levinas, Emmanuel, *De l'existence à l'existant*, (1947), Paris, Vrin.
- Levinas, Emmanuel, *Oeuvres complètes*, II, Caen, Grasset IMEC.
- Levinas, Emmanuel, *Hors sujet*, Paris, Fata Morgana.
- Levinas, Emmanuel, *Totalité et Infini* (1961), Paris, Livre de Poche.

- Prévost, *Manon Lescaut*, Paris, Livre de Poche.
- Derrida, Jacques, *Psyché 1*, (1998), Paris, Broché.
- Wahl, Jean, *Existence humaine et transcendance*, (1944), Paris, La Baconnière.