



O QUE A FILOSOFIA FEZ À ARTE:

A imagem em Sartre e o rosto em Levinas

CE QUE LA PHILOSOPHIE FAIT À L'ART:

l'image sartrienne et le visage levinassien

Marie-Anne Lescourret¹

Resumo:

Este artigo traz à luz duas reflexões de dois filósofos sobre a imagem: Sartre e Levinas. Apesar de ambos não se deterem a uma estética propriamente dita, mantêm aspectos dos quais podemos - por meio dos conceitos de *imagem* e *imaginário* (em Sartre) e de *rosto* (em Levinas) - estabelecer passos para a compreensão da imagem na arte e notadamente em um aspecto mais amplo, de seus aspectos invisíveis enquanto relação (no caso da imagem) e interpelação (no caso do rosto).

Palavras-chave: imagem; rosto; representação; invisível.

Resumé:

Cet article présente deux réflexions de deux philosophes sur l'image : Sartre et Levinas. Malgré les deux ne s'attachent pas à une esthétique même, maintient des aspects dont nous pouvons - par les concepts de l'image et imaginaire (chez Sartre) et de visage (chez Levinas) - établir des pas pour la compréhension de l'image dans l'art et notamment dans un aspect plus vaste, les aspects invisibles pendant que relation (dans le cas de l'image) et interpelation (dans le cas du visage).

Mots-clé : image ; visage ; représentation ; invisible.

¹ Marie-Anne Lescourret leciona na universidade de U-M-B Strasbourg.



*Mise em scène*

A arte, como toda produção humana, como todo elemento ou evento do mundo, sempre, ao menos desde Platão, foi um objeto - uma motivação - para a filosofia. Sem dúvida porque a filosofia se ocupa de tudo, mas também e mais precisamente, porque ela, como seu nome indica, é a procura da verdade: da verdade do mundo, do que nos entorna, uma verdade descortinada pela procura do conhecimento e do sentido. Ora, a arte, imitação, invenção ou transe, nunca escondeu sua pretensão à verdade: que se tratasse, em poucas palavras, de produzir "*exempla*" de exemplos, retratos de pessoas exemplares como aparece desde Plínio, o velho, ou mesmo em produzir uma representação terrestre, visível - humana? - do invisível, do divino, da aspiração humana ou transcendental. Com efeito, como aparece no *Banquete* de Platão, mas igualmente em *Fedra*, pelo viés do amor e do transe, a arte, - música, pintura, poesia -, possuiria um acesso imediato ao que não é acessível à filosofia senão pelos caminhos da dialética. Assim a pintura revelaria o escondido. "Então somente curiosidades tornam-se Realidades. Realidades da arte que alargam os limites da vida tal qual essa se mostra comum. Porque elas não produzem o visível com maior ou menor grau de temperamento, mas tornam visível uma visão secreta"² assegura Paul Klee. Wladimir Jankélévitch, por sua vez, sustenta que "o mistério que a música nos transmite não é o inexprimível esterilizante da morte, mas a inexprimível fecundidade da vida, da liberdade e do amor; resumindo, o mistério musical não é indizível, mas inefável"³. Ele prossegue "onde falta a palavra começa a música", enquanto que para Schelling, Hölderlin ou Nietzsche, a primeira encarnação do filósofo ou seu modelo é a do poeta.

Todavia não é a pretensão da arte à filosofia ou à verdade que vamos interrogar. Tratar-se-á mais simplesmente em utilizar reflexões de dois filósofos, Jean-Paul Sartre e

² Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël-Gonthier, bibliothèque Médiations, s.d., p. 31.

³ Wladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 92.





Emmanuel Levinas, dos quais os centenários foram nos anos 2005-2006, para a apreensão das artes visuais. A questão posta é de saber como as noções de imagem para Sartre e de rosto para Levinas podem nos auxiliar a compreender a obra de arte plástica, visível, material, descritiva e, no entanto, misteriosa e mesmo impenetrável.

Este tipo de problemática se expõe a diversas reações e objeções.

- Conciliar à produção plástica uma pertinência filosófica que excede a perspectiva mimética comum. E certamente eu não penso que o sentido da obra de arte se limita ao que ela representa, que sua qualidade se mede à fidelidade de sua representação.

- A validação da pertinência filosófica da arte contesta os acessos racionais, dialéticos, reconhecidos ao conhecimento desde o nascimento da filosofia.

- Solicitar da filosofia a compreensão da obra de arte que excede o domínio da arte e constitui um "assunto alheio": um ponto de vista que exprimiria a exclamação de Hans-Georg Gadamer para o qual o sentido da obra de arte é aquele que está lá⁴. O filósofo-hermenêutico recusa deste modo todo questionamento do mundo poerior como referência ou significante de um conjunto de signos materiais oferecidos à nossa observação, à nossa descrição. Ele afirma por outro lado que o desafio da obra de arte se mantém em sua aparição, em sua própria existência. Como se o objetivo do artista na arte fosse não significar, mas produzir, produzir uma obra, uma construção (*Gebilde*) única, única portadora possível de um sentido do qual ela é a única capaz de manifestar. Mas uma coisa é a aparição da obra de arte, outra coisa a intenção artística à qual ela responde, outra coisa ainda, a emoção estética que ela suscita, cuja estética trata, desde Baumgarten, como parte da filosofia que concerne as atribuições da sensibilidade.

Aliás, podemos negar que toda obra de arte seja abstrata, coisa mental diria Leonardo da Vinci, e deste modo "não-figurativa", mesmo se ela representa, "imita" um

⁴ H.G. Gadamer, *L'actualité Du beau*, Paris, Alinéa 1992, p. 58. "Na medida em que ela é insubstituível, a obra de arte não é um simples portador de sentido como se outros portadores de sentidos pudessem também estar encarregados. O sentido de uma obra de arte consiste antes no que está lá".





elemento da realidade. Absorvido em uma linguagem específica⁵, a obra de arte toma seu sentido nela mesma, o que defende igualmente o desenvolvimento ulterior da afirmação de Gadamer. É a partir da própria obra de arte que podemos compreender seu sentido, o querer dizer, e não em referência a um modelo existente ou suposto. Além disso, mesmo quando é localizado ou identificado o que a obra pintada representa: um coelho, uma cena de interior ou de gênero, uma flor, uma batalha, um escalão, não é uma "representação", cópia, ela é imagem, e se trata-se de um retrato ela é rosto.

Certamente, a pintura dita "figurativa" é menos "abstrata" que a pintura não figurativa na qual, segundo as censuras profanas pode-se afirmar que "lá nada vemos". Mas remarquemos que quando estamos diante de um retrato antigo, a maior parte do tempo, se paramos diante da obra, não é que ela seja semelhante: nós nunca vimos o modelo, e, portanto não podemos julgar sobre o modo mimético; não é porque reconhecemos o personagem, mas porque para além dos séculos, segundo a diacronia da arte, ele nos interpela, ele nos fala. Deste modo, é o que poderíamos chamar de excesso da arte sobre a obra de arte que as reflexões de Jean-Paul Sartre sobre a imagem e o imaginário e de Emmanuel Levinas sobre o rosto, podem nos ajudar a compreender o quadro enquanto idéia, querer-dizer, fala, maestria.

O que a filosofia fez à arte foi fornecer-lhe os instrumentos de sua compreensão, a revelação de sua terceira dimensão: aquela da profundidade. Esta última não se mede em centímetros diferentemente de sua altura e de sua largura. Ela dá conta da relação estabelecida entre a obra e o modelo certamente, mas igualmente do encontro constitutivo da obra, - como se estabeleceu os trabalhos do fenomenólogo Roman Ingarden - entre a obra e o espectador, relação que ela aprecie e mede, duplicando na recepção do espectador, desde que este último ligue os elementos em cenários

⁵ Mas a linguagem funciona deste modo? Wittgenstein coloca todas as linguagens, verbal, música, gestual, sonora, visual, sobre o mesmo plano, enquanto que cada um, segundo suas modalidades, não possui função diferente das outras, seja dar conta do mundo.





(comparáveis à *storia* albertiana), que é o único a construir e a conhecer. É raro que vários espectadores leiam um quadro da mesma maneira, que eles vejam a mesma coisa. Além disso, e antes de qualquer consideração, o que seria um quadro sem uma pessoa para olhá-lo?

Antes de expor as concepções de Sartre sobre a imagem e de Levinas sobre o rosto, sublinhamos um paradoxo significativo:

- para Sartre, imagem significa ausência, contrariamente às acepções comuns onde imagem conjura a ausência na representação, a "presentificação". De qualquer maneira, na concepção sartriana, a imagem é abstrata, mesmo que Sartre, entretanto ateu, é aquele que desqualifica radicalmente a imagem como imitação. Ele nega à imagem todo valor representativo. Isto, todavia não faz dele um iconoclasta. Mesmo o contrário, ele afirma o estatuto particular da imagem enquanto tal, enquanto realidade imaginária, enquanto irreal certamente, propicia à semântica pictórica.

- Levinas, em função de um judaísmo claramente reivindicado, pertence à tradição da "imagem proibida", tal qual se exprime no Êxodo XX, 4-6⁶ ou no Deuteronômio, IV, 15-20⁷. Todavia para dar conta da relação ética, devida para o outro, ele recorreu à noção de rosto, como presença, dotada de uma recepção particular, como voz.

Neste texto, trata-se somente depois de ter descrito as noções de imagem e de rosto, de ver em que essas noções podem contribuir à elucidação do quadro como idéia, querer-dizer, fala, abstração. Lembrando-se neste propósito que compreender a produção plástica como "idéia", como sentido, para um e para outro filósofo, não demonstra uma admissão de uma possibilidade de uma arte "engajada", que eles consideram (segundo a formulação sartriana) como uma "dependência acadêmica" da pintura.

⁶ "Não farás para ti escultura, nem figura alguma do que está em cima, nos céus, ou embaixo, sobre a terra ou nas águas, debaixo da terra".

⁷ "No dia em que o Senhor, vosso Deus, vos falou do seio do fogo em Horeb, não vistes figura alguma. Guardai-vos, pois, de fabricar alguma imagem esculpida representando o que quer que seja (...)"





Sartre, Levinas e a estética

Nenhum dos dois filósofos produziu estética, da aplicação de seu pensamento à questão específica da arte, de sua definição, significação e compreensão.

Devemos a Emmanuel Levinas certamente alguns textos sobre arte, do qual o famoso "*A realidade e sua sombra*", lançado em 1948 na *Temps modernes*, muito explícito no que concerne à arte a parte da sombra. Curiosamente, no resto de sua obra filosófica, Levinas vai relacionar o rosto com tudo aquilo que ele recusa às artes visuais - neste texto mencionado -, que pode ligar-se com a estética, e que aparece sobretudo como o processo em justificação da proibição da imagem.

Sartre escreveu sua metafísica (*L'être et le néant*), sua teoria do conhecimento (*Critique de la raison dialectique*), esboçando uma moral. Ele não redigiu uma estética propriamente dita: somente essas duas obras sobre *L'imagination* e *L'imaginaire*, e um certo número de textos de circunstâncias, sobre a música ou a propósito de alguns amigos pintores ou escultores: Alberto Giacometti, Rebeyrolle, Werner Haftmann Wols. Convém acrescentar um ensaio mantido durante longo tempo inédito sobre Tintoretto, *Le séquestre de Venise*, no qual ele procura aplicar o método "regressivo- progressivo" utilizado em sua obra sobre Flaubert⁸ que "vai do quadro à escrita por uma análise do indivíduo que o produziu, depois que vai do indivíduo que escreveu ou pintou a partir de uma análise progressiva do objeto produzido"⁹. Trata-se, portanto de um processo muito particular que visa à exaustão e parece deste modo inaplicável. Ele apresenta, todavia a vantagem de dar contar da biografia, da singularidade pessoal e contextual do autor (do artista), de seus afetos, como Jean-Paul Sartre sabe ligado à fenomenologia, na tentativa de compreensão de sua obra.

⁸ A obra sobre Flaubert, *L'idiot de la famille*, ocupa três volumes e vários milhares de páginas, mas Sartre o considera como inacabado.

⁹ Michel Sicard, *Essais sur Sartre*, Paris, Galilée 1989, p. 234.





Estes poucos textos são indicativos de relações respectivas dos dois filósofos à arte que Levinas desqualifica, que Sartre apreciava, primeiramente como músico, depois como amante da pintura, mesmo preferindo as letras.

Emmanuel Levinas

Levinas na realidade possui poucos conhecimentos em matéria artística¹⁰ e o que concerne às artes plásticas: somente o que os jornais e suas críticas puderam lhe transmitir. Ele não é familiarizado com a estética senão por teorias filosóficas ou literárias "habituais" que ele conta em seu artigo: aquelas que consideram a arte como um acesso possível à verdade ou ao menos ao invisível, ou mesmo as que defendem a arte pela arte, por oposição à arte engajada que Levinas contesta como não criativa, ou as que definem a arte como o objeto de uma contemplação silenciosa, suscitando portanto a passividade da contemplação, ou aquelas que definem a arte como imitação na passividade da reprodução de um clássico das acepções, e é em função dessa concepção que ele profere suas críticas tão contestáveis quanto clarificadoras.

Certamente, como de hábito, ele inverte a relação de imitação: esta não reproduz o exterior da realidade. O quadro reflete o aquém da realidade diz Levinas: significa que ele apresenta o que na realidade reanima da sensibilidade individual, destituída de objetivação e de clareza. A arte "não conhece um tipo particular de realidade. Ela fraciona sobre o conhecimento. É o próprio evento da obscuridade, um cair da noite, uma invasão da sombra"¹¹. Portanto, de um lado, a arte nos coloca em uma realidade média, por outro lado, na fixidez do quadro que para a paisagem, o tempo nessa tentativa de escapar da morte, congela os seres em seus destinos. A arte aos olhos de Levinas é, portanto duplamente defeituosa, ao olhar da realidade que amputa e ao olhar da criação que interrompe, já que a criação verdadeira se orienta para o futuro. E Levinas conclui: "a

¹⁰ Sua mulher era uma excelente pianista, seu filho é compositor, mas isso não faz dele um apreciador de concertos, um amante nem um conhecedor do repertório.

¹¹ E. Levinas "La réalité et son sombre", in *Les imprévus de l'histoire*, Paris, Fata Morgana, 1994.





proscrição das imagens é essa revelação ao inverso" ¹². Neste momento aparece a dimensão essencialmente ética de sua desconfiança em relação à arte: o essencial de sua recusa para com a contemplação estética silenciosa é que ela solta, libera o espectador do mundo e da responsabilidade que lhe incumbe a seu lugar.

O domínio da arte - as artes visuais para Levinas - é aquele do absoluto e do tempo totalizado em destino: ele representa a negação da vida, do comprometimento existencial, do diálogo, da responsabilidade. Sobre isto, a arte é uma revelação, uma criação ao contrário. Para que reenvie o homem a sua interioridade, a arte faz regressar nela mesma, por oposição à projeção em direção à exterioridade que consiste, segundo Levinas, a criação digna deste novo, portanto de maneira original antes da cópia artística ou o desenvolvimento posterior do advento à humanidade como abertura ao outro.

Importa a partir de então se perguntar porque Levinas, desconfiando da imagem, precisa desta noção de rosto para manifestar, para explicar o essencial de seu pensamento, a ética como filosofia primeira, a definição do ser como relação ao outro. Por conseguinte, ficará explícito que é neste inverso particular à "imagem" como "rosto" que Levinas pode contribuir à compreensão da obra de arte.

O "rosto" aparece no final da obra de Franz Rosenzweig *L'étoile de la rédemption*. Na 3ª parte intitulada "La figure ou le sur-monde éternel", se inscreve um parágrafo "o rosto do homem" onde se lêem as linhas: "é nos olhos que brilha o eterno rosto do homem, são palavras da boca que o homem vive" ¹³. Esta noção de rosto, segundo a confissão de Rosenzweig, foi inspirada por Feuerbach. Ela representa igualmente um objeto de reflexão para Max Picard e Georg Simmel, o sociólogo. Eis aqui a definição que dá Emmanuel Levinas a partir de sua primeira menção em *Totalité et infini*: "o rosto, contra a ontologia contemporânea, carrega uma noção de verdade que não é o

¹² *Ibidem*, p. 144.

¹³ F. Rosenzweig, *L'étoile de la rédemption*, Paris, Seuil, 1982, p. 499.





desenvolvimento de um neutro impessoal, mas uma expressão: sendo perfurado todos os envolvimentos e generalidades do ser para estender em sua forma a totalidade de seu conteúdo: para suprimir no fim das contas a distinção entre forma e conteúdo - o que não se obtém por alguma modificação do conhecimento que o tem por tema, mas precisamente pela transferência da tematização em discurso" ¹⁴.

O que Levinas procura nessa noção de rosto, é a fala antes da linguagem, a expressão antes da tematização: de qualquer maneira o contato imediato com o sendo, com a humanidade, antes da racionalização dialética. Como se cada um de nós "fosse", procurando em primeiro lugar no meio dos seres humanos como rostos; como se Levinas desconfiasse da argumentação dialética, da ordem das razões estabelecidas sob a égide de uma totalidade tão artificial quanto imutável. Como se a seus olhos, o verdadeiro, o autêntico se exprimisse sem mediação: "a imediatidade é a interpelação e, se podemos dizer, o imperativo da linguagem" ¹⁵. Na argumentação, ele opõe a persuasão da presença óbvia e intrigante. O rosto não é uma fisionomia simpática ou não. Não se trata de traços, cores dos olhos, da forma do nariz ou da dobra da boca, nada mais que uma expressão determinada pelas circunstâncias pessoais ou históricas. O rosto é do universo da impessoalidade, da universalidade, da humanidade: a que se manifesta na relação imediata com o outro. O rosto para Levinas exprime certamente, mas nunca uma intimidade, uma interioridade individual, Levinas também não está de acordo sobre "a interioridade platônica da lembrança", pois, continua Levinas, há "manifestação do rosto para além da forma". De passagem, e para o problema da hermenêutica artística que nos ocupa como último objetivo, esta afirmação não funciona sem evocar aquele de Sartre quando diz que a procura em reconhecer o modelo nos impede de ver o quando. Assim, em termos levinassianos, procurar o indivíduo sob o rosto mascararia a humanidade.

¹⁴ E. Levinas, *Totalité et infini*, Paris, Le livre de poche/Kluwer Academic, 1990, p.43.

¹⁵ *Ibidem*, p. 44.





Para Levinas, o rosto marca o primeiro encontro com o outro homem para aquele que me interpela, que me chama à humanidade, me subjugua para sua presença significativa e ahistórica. O que importa no rosto é:

- a manifestação como vida, como coincidência da forma e do conteúdo
- a expressão diante da linguagem, diante da razão
- o face a face do homem com o homem
- a ahistoricidade que significa o verdadeiro absoluto
- o discurso direto
- a manutenção da distância e da alteridade nessa interpelação.

No caminho de sua reflexão, Levinas vai lapidar a descrição deste rosto, acrescentando a doçura da feminidade, segundo a irreducibilidade dos gêneros um ao outro. O rosto significa a alteridade, o espírito, a vida. Enquanto que salta por contraste, como o que aquilo que não tem rosto, a matéria, o material, o materialista, o pagão, o impessoal, o coletivo, o totalitarismo. "O rosto, expressão por excelência, formula a primeira palavra, o significante emergindo ao ponto de seu signo, como aos olhos que lhes olham" ¹⁶.

Com estas palavras, Levinas descreve a identificação da forma e do conteúdo em toda imagem, em todo rosto que de qualquer maneira "se" significa. O ser se mostra em sua manifestação como relação, injunção, imperativa. Para Levinas, a razão do ser do rosto o seu sentido é ético. O rosto não é da ordem da representação ou da aparência: ele é da ordem da presença, da relação para tanto que esta presença é "recebida" e "acusativa". Para tanto que ela ultrapasse, exceda sua presença, o rosto mostra não a metafísica, mas a ética: ele não reenvia para um além invisível, absoluto, espiritual, ideal ou religioso, mas projeta-se em direção a um fora, se endereça a alguma coisa fora dele que partilha o mesmo espaço. "O rosto que me acolhe faz com que eu passe do fenômeno

¹⁶ E. Levina, *Totalité et infini*, op. Cit., p.





ao ser em um outro sentido: no discurso, eu me exponho à interrogação de outro, e essa urgência da resposta, ponto agudo do presente, me engendra para a responsabilidade: como responsável, eu me encontro levado para minha última realidade" ¹⁷.

Sartre

Mesmo se o rosto para Levinas não tem nada a ver com o retrato, com as artes plásticas, ele comporta "rastros" não fisionômicos certamente que se tornaram esteticamente úteis e que neste instante, favorecem a passagem em direção à noção sartriana da imagem.

Sartre, com efeito, afirmou em uma entrevista que procurar a pessoa, o modelo no retrato, é parar de ver o quadro, pois "eu percebo sempre mais e diferentemente do que vejo" ¹⁸. Em termos levinassianos, e para retomar a distinção que Emmanuel Levinas estabeleceu entre o dizer e o dito, significa que há um excesso não mais de expressão sobre o exprimido, mas da percepção sobre a manifestação. Da mesma maneira que o rosto para Levinas me mostra outra coisa diferente de uma fisionomia particular, o quadro, quer seja um retrato destinado a este fato da semelhança, me mostra outra coisa que não um particular, outra coisa que uma personagem da qual identifico apenas os traços e seu nome próprio. Tanto quanto a convicção de Jean-Paul Sartre: "o belo não é um achatado. Lhe faltam duas unidades - uma visível e outra secreta" ¹⁹. Remarquemos que enquanto Levinas definia a arte pela imitação, Sartre a define pela beleza. Sobretudo, segundo a "profundidade" da imagem que vem sobre um ângulo de sua inquietação a seu modelo²⁰, por outro lado de sua distância, de sua irredutibilidade àquele que a contempla. Ou seja, a imagem é o produto de duas consciências constituintes, de "representação": aquela do artista e aquela do espectador. Certamente, como pensa

¹⁷ *Ibidem*, p. 194.

¹⁸ J-P. Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Folio/Essais, 1986, p. 232.

¹⁹ J-P. Sartre, *Situations philosophiques*, Paris, Tel/Gallimard, 1990, p. 370.

²⁰ Já no século XIX, Jean-Dominique Ingres, exemplo do academismo e da instituição artística mais arraigada à regra da imitação, afirmava: "o modelo nunca é a coisa que você quer representar".





Levinas, a imagem enfatiza uma ausência. Todavia, para Sartre, contrariamente à convicção de Levinas, esta ausência não é falta de realidade. Ela não é rastro, o resíduo de uma percepção como quer a tradição, imagem sendo o que nos resta mentalmente da experiência sensível. A imagem é um irreal, afirma Sartre: fruto de nossa consciência representacional, de nossa intencionalidade. A imagem não existe senão sob forma de imagem, como figuração, produto duma imaginação ativa e não passiva. Não há imagens mentais sustenta Sartre, no sentido de um reservatório de lembranças ou pálidas experiências passadas. Não há imagens que, para retomar a expressão de Victor Brauner, se pinta com os olhos nas extremidades dos dedos. Não há imagem, não há história que para tanto são inventadas, fictícias, no duplo sentido do termo, imaginária e poética. O resíduo da originalidade da teoria da imagem segundo Sartre, para o qual "a imaginação não é um poder empírico e crescimento da consciência. É a consciência inteira enquanto ela realiza sua liberdade" ²¹. A imaginação é um absoluto, solta da realidade, a qual é eliminada, segundo Kant ou suspensivo da vontade, segundo Schopenhauer. "Toda consciência representacional²² mantém o mundo como fundo eliminado do imaginário e, reciprocamente, toda consciência do mundo clama e motiva uma consciência representacional como apreensão do sentido particular da situação" ²³.

Da mesma maneira que a concepção levinassiana da arte, da qual sua estética sujeita-se a intuição filosófica fundamental da ética como filosofia primeira, de maneira que a imagem, o rosto, é o engajamento à responsabilidade, a imagem segundo Sartre se integra a sua filosofia da liberdade. Ela marca a emancipação, a libertação do autor e do espectador (que toma seu lugar também, o reconstitui) a respeito de um real que eles

²¹ J.-P. Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard Essais 1994, p. 358.

²² A consciência representacional consiste no que me toca em um contexto, em uma situação que é de relação do mundo comigo.

²³ *Ibidem*, p. 361.





eliminam na reconstrução imagética, representacional, da situação na qual se acham e agem.

Na autonomia da imagem ou igualmente a autonomia da pintura, sua emancipação em relação ao real, portanto sua abstração é a tal ponto que Sartre pode afirmar: "o ato de imaginação é uma ato mágico: é um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto ao qual se pensa, a coisa que se quer, de maneira que se possa possuir" ²⁴. A mágica se entende aqui segundo a acepção de Cassirer como a interrupção das séries casuais, a interrupção da casualidade material. A imagem é espontânea, ato da consciência liberta da realidade e consciência deste retrocesso, deste distanciamento. O irreal é realidade e não sombra da realidade ou realidade amenizada, mas realidade de outra ordem diferente da realidade experimental e casual. A imagem tem por função (re)construir o sentido de uma situação, de permitir a cada consciência representacional fazer uma idéia do papel que ela possui ou pode possuir neste instante na terra; dar um sentido a sua existência neste conjunto de eventos que ela constitui como situação. A imagem é ação e determina uma ação. Na imagem se tem a composição dos eventos e das coisas, a situação do sendo, o sentido da existência, o sentido do quadro como situação, sua profundidade, e uma parte secreta sob sua parte visível.

A compreensão da obra de arte

"Eis aqui, portanto arrebatado à sombra da noite, da separação e da morte e saltado do encontro entre a natureza que a prefigurou e a inspiração divina que viu a obra da natureza (...)" ²⁵. Nestas linhas, Charles Parrault, esteta do séc. XVIII ao mesmo tempo autor de contos célebres, mostra bem o intervalo do retrato como toda pintura, mas também da imagem, do imaginário, entre o real e o irreal, da matéria e do espírito, do visível e do invisível. Esta ambigüidade contribui fazendo da pintura, o quer que seja,

²⁴ *Ibidem*, p. 239.

²⁵ Citado em Edouard Pommier, *Théories du portrait*, Paris, Gallimard 1998, p. 20.





"figurativa" ou "abstrata", uma profundidade, uma fala. Interpelação, esta se nomeia para os estetas "emoção estética" quando, notadamente com Valéry, Jauss e os estetas da recepção querem considerar e mesmo a reabilitar. Na emoção estética, é o rosto que me fala diria Levinas, é a imagem que me incita à ação representacional diria Sartre, a qual negligencia o chamado da imagem ao benefício da espontaneidade da consciência - representacional. Segundo esta concepção, minha resposta à imagem consiste em reconstituir em situação, antes de me sentir devedor com a imagem da existência responsável (de Levinas) à qual ela me convoca.

Essas aproximações são necessárias à arte, à apreensão da fala da arte como à estética que dela decorre, enquanto que entrevista infinita com as obras que nos interpelam. Com efeito, elas mostram os caminhos da imitação, da *mimésis* enquanto que falsa compreensão da natureza. Os dois filósofos de fato são conscientes, no caso de Sartre, da liberdade do artista e daquela do espectador enquanto conscientes representacionais, e no caso de Levinas, do excesso do dizer sobre o dito, do excesso da representação como expressão sobre o representado. Um e outro reconhecem a profundidade, projeção, *sui generis* do quadro para Sartre, do rosto para Levinas. Pois o rosto, assim como o quadro são exteriorizações: exterioridade que, nos dois casos, não reenvia a uma interioridade, a um aquém, não mais a um modelo escondido. Pois essa exteriorização como fala, endereça, promete, me excede, me atordoa, me para, me comove e me incita a uma fala desejosa em dar conta do que me ultrapassa. A imagem é uma relação como dizia Sartre, o rosto é uma interpelação como dizia Levinas, que solicitam uma entrevista infinita na medida do excesso que os motiva. Não é em mim que vou encontrar o modelo dessa imagem suscetível de colocar um termo nas interrogações (acusações) que ela profere. No máximo serei estimulada a fazer uma síntese, seja para uma fala, cujo, respectivamente, nem o contorno nem o fim me pertencem.





O que a filosofia mostra e que a estética se dá como tarefa de descrição, é o excesso da arte sobre o real, que revela não a sombra, não o opaco, mas a espessura humanamente significativa.

Mise en scène

L'art, comme toute production humaine, comme tout élément ou événement du monde, a toujours, au moins depuis Platon, été un objet- une motivation- pour la philosophie. Sans doute parce que la philosophie s'occupe de tout, mais aussi, plus précisément, parce qu'elle est, comme son nom l'indique, la recherche de la vérité : de la vérité du monde, de ce qui nous entoure, une vérité à découvrir par la quête de la connaissance et celle du sens. Or l'art, imitation, invention ou transe, n' a jamais caché sa prétention à la vérité : qu'il s'agisse, au plus bref, de produire des « *exempla* » des exemples, des portraits de personnages exemplaires comme cela apparaît dès Plin l'ancien, ou bien de produire une représentation terrestre, visible, - humaine ?-, de l'invisible, du divin, de l'aspiration humaine au transcendant. En effet, comme cela apparaît dans le *Banquet* de Platon, mais également dans le *Phèdre*, par le biais de l'amour et de la transe, l'art, - musique, peinture, poésie-, posséderait un accès immédiat à ce qui n'est accessible à la philosophie que par le détour de la dialectique. Ainsi la peinture dévoilerait le caché. « Alors seulement, des curiosités deviennent des Réalités. Des réalités de l'art qui élargissent les limites de la vie telle qu'elle apparaît d'ordinaire. Parce





qu'elles ne reproduisent pas le visible avec plus ou moins de tempérament, mais rendent visible une vision secrète²⁶ assure Paul Klee. De son côté Wladimir Jankélévitch soutient que : « le mystère que la musique nous transmet n'est pas l'inexprimable stérilisant de la mort, mais l'inexprimable fécond de la vie, de la liberté et de l'amour ; plus brièvement, le mystère musicale n'est pas l'indicible mais l'ineffable²⁷. Et il poursuit « où manque la parole, commence la musique », tandis que pour Schelling, Hölderlin ou Nietzsche, la première incarnation du philosophe ou son modèle, c'est le poète.

Toutefois ce n'est pas la prétention de l'art à la philosophie ou à la vérité que nous allons interroger. Il s'agira plus simplement d'utiliser les réflexions de deux philosophes, Jean-Paul Sartre et Emmanuel Levinas, dont les centenaires marquent les années 2005-2006, pour l'appréhension des arts visuels. La question posée est de savoir comment les notions sartrienne d'image et levinassienne de visage peuvent nous aider à comprendre l'oeuvre d'art plastique, visible, matérielle, descriptible et pourtant mystérieuse, voire impénétrable.

Ce genre de problématique s'expose à diverses réactions et objections. Accorder à la production plastique une pertinence philosophique revient à outrepasser la perspective mimétique ordinaire. Et il est vrai que je ne pense pas que le sens de l'oeuvre d'art se limite à ce qu'elle représente, que sa qualité se mesure à la fidélité de sa représentation.

La validation de la pertinence philosophique de l'art conteste les accès rationnels, dialectiques, reconnus à la connaissance depuis la naissance de la philosophie. Solliciter la philosophie pour la compréhension de l'oeuvre d'art excède le domaine de l'art et constitue un « hors-sujet » : un point de vue qu'exprimerait l'exclamation de Hans-Georg

²⁵ ²⁶ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël-Gonthier, bibliothèque Médiations, s.d., p.31.

²⁶ ²⁷ Wladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p.92.





Gadamer pour lequel le sens de l'œuvre d'art c'est quelle est là²⁸. Le philosophe-herméneuticien récusé ainsi toute quête d'arrière-mondes comme référence ou signifiant d'un ensemble de signes matériels offerts à notre observation, à notre description. Il affirme en revanche que l'enjeu de l'œuvre d'art se joue dans son apparaître, dans son existence même. Comme si le but de l'artiste dans l'art était non pas de signifier mais de produire, de produire une œuvre, une construction (*Gebilde*) unique, unique porteur possible d'un sens qu'elle est seule à manifester. Mais une chose est l'apparaître de l'œuvre d'art, autre chose l'intention artistique à laquelle elle répond, autre chose encore, l'émotion esthétique qu'elle suscite, et dont l'esthétique traite en tant que depuis Baumgarten, elle est la part de la philosophie qui concerne les données de la sensibilité.

Par ailleurs peut-on nier toute œuvre d'art est abstraite, chose mentale dirait Léonard de Vinci, et à ce titre « non-figurative », même si elle représente, « imite » un élément de la réalité. Absorbée dans un langage spécifique²⁹, l'œuvre d'art prend son sens en elle-même, ce que défend également le développement ultérieur de l'affirmation de Gadamer. C'est à partir de l'œuvre d'art elle-même qu'on en comprend le sens, le vouloir dire, et non pas en référence à un modèle existant ou supposé. De plus, même lorsque est repéré ou identifié ce que l'œuvre peinte représente, un lapin, une scène d'intérieur ou de genre, une fleur, une bataille, un voisin de palier, elle n'est pas « représentation », copie, elle est image, et si elle est portrait, elle est visage.

²⁸ H.G.Gadamer, *L'actualité du beau*, Paris, Alinéa 1992, p. 58. « Dans la mesure où elle est irremplaçable, l'œuvre d'art n'est pas un simple porteur de sens comme si d'autres porteurs de sens pouvaient tout aussi bien en être chargés. Le sens d'une œuvre d'art consiste bien plutôt en ce qu'elle soit là.

²⁹ mais le langage de l'art l'est-il ? Wittgenstein place tous les langages, verbal, musical, gestuel, sonore, visuel, sur le même plan, en tant que chacun, selon ses modalités, n'a pas de fonction différente de celle des autres, soit de rendre compte du monde.





Certes, la peinture dite « figurative » est moins « abstraite » que la peinture non figurative dans laquelle, selon les profanes reproches il peut arriver qu'« on n'y voie rien ». Mais remarquons que lorsque nous nous trouvons devant un portrait ancien, la plupart du temps, si nous nous arrêtons devant l'œuvre, ce n'est pas qu'elle est ressemblante : nous n'avons jamais vu le modèle, et ne pouvons donc juger sur le mode mimétique ; ce n'est pas parce que nous reconnaissons le personnage, mais parce que au delà des siècles, selon la diachronie de l'art, il nous interpelle, il nous parle. C'est à ce titre, ce que l'on pourrait appeler l'excès de l'art sur l'œuvre d'art, que les réflexions de Jean-Paul Sartre sur l'image et l'imaginaire, d'Emmanuel Levinas sur le visage, peuvent nous aider à comprendre le tableau pour autant que celui-ci est idée, vouloir-dire, parole, adresse.

Ce que la philosophie fait à l'art, c'est de lui fournir les instruments de sa compréhension, la révélation de sa troisième dimension : celle de la profondeur. Cette dernière ne se mesure pas en centimètres à la différence de sa hauteur et de sa largeur. Elle rend compte de la relation établie entre l'œuvre et le modèle certes, mais également de la rencontre constitutive de l'œuvre,- comme l'ont établi les travaux du phénoménologue Roman Ingarden-, entre celle-ci et le spectateur, relation qu'elle apprécie et mesure, dédoublant l'œuvre ou la redoublant dans la réception du spectateur, pour autant que ce dernier en relie les éléments en des scénarios, (comparables à la *storia* albertienne), qu'il est seul à construire et à connaître. Il est rare que plusieurs spectateurs lisent un tableau de la même façon, qu'ils y voient la même chose. De plus, et avant toute considération, que serait un tableau sans personne pour le regarder ?

Avant l'exposé des conceptions sartrienne de l'image, levinassienne du visage, soulignons un paradoxe significatif :

pour Sartre, l'image signifie l'absence, contrairement aux acceptions

ordinaires où elle conjure l'absence dans la représentation, la « présentification ».

En quelque sorte, dans la conception sartrienne, l'image est abstraite, si bien que Sartre,





pourtant athée, est celui qui disqualifie radicalement l'image comme imitation. Il lui dénie toute valeur représentative. Cela toutefois ne fait pas de lui un iconoclaste. Bien au contraire, il affirme le statut particulier de l'image en tant que telle, en tant que réalité imaginaire, en tant qu'irréel certes, propice à la sémantique picturale.

Levinas, en raison d'un judaïsme clairement revendiqué, appartient à la tradition de « l'image interdite », telle qu'elle s'exprime dans Exode XX, 4-6³⁰ ou Deutéronome, IV, 15-20³¹. Toutefois pour rendre compte de la relation éthique, du pour l'autre, il a recours à la notion de visage, comme présence, dotée d'une réception particulière, comme voix.

Dans ce texte, il s'agira seulement après avoir décrit les notions d'image et de visage, de voir ... en quoi ces notions peuvent contribuer à l'élucidation du tableau comme idée, vouloir-dire, parole, abstraction. En se rappelant à ce propos que comprendre la production plastique comme « idée », comme sens, pour l'un et l'autre philosophe, ne revient nullement à admettre la possibilité d'un art « engagé », qu'ils considèrent (selon la formulation sartrienne) comme un « asservissement académique » de la peinture.

Sartre, Levinas et l'esthétique

Aucun des deux philosophes n'a produit d'esthétique, d'application de sa pensée à la question spécifique de l'art, de sa définition, de sa signification et de sa compréhension.

L'on doit à Emmanuel Levinas certes quelques textes sur l'art, dont le fameux « *La réalité et son ombre* », paru en 1948 dans les Temps modernes, très explicite en ce qu'il concède à l'art la part de l'ombre. Curieusement, dans le reste de son œuvre philosophique, Levinas va accorder au visage tout ce qu'il refuse aux arts visuels dans ce

³⁰ Tu ne te feras point d'image taillée ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre, et qui sont dans les eaux plus bas que la terre.

³¹ Puisque vous n'avez vu aucune figure le jour où l'Eternel vous parla du milieu du feu à Horeb, veillez attentivement sur vos âmes, de peur que vous ne vous corrompiez et ne vous fassiez une image taillée, une représentation de quelque idole.





texte souvent mentionné, qui peut lui tenir lieu d'esthétique, et qui apparaît surtout comme le procès en justification de l'interdit de l'image.

Sartre a écrit sa métaphysique (*L'être et le néant*), sa théorie de la connaissance (*Critique de la raison dialectique*), esquissé une morale. Il n'a pas rédigé d'esthétique proprement dite : seulement ses deux ouvrages sur *L'imagination* et *L'imaginaire*, et un certain nombre de textes de circonstances, sur la musique ou à propos de quelques amis peintres ou sculpteurs: Alberto Giacometti, Rebeyrolle, Werner Haftmann Wols. Il convient d'y ajouter un essai longtemps inédit sur le Tintoret, *-Le séquestré de Venise-*, dans lequel il tente d'appliquer la méthode « régressive-progressive » utilisée dans son ouvrage sur Flaubert³² qui : « va du tableau à l'écrit par une analyse de l'individu qui l'a produit, puis qui va de l'individu qui a écrit ou peint à partir d'une analyse progressive de l'objet produit.³³ Il s'agit donc d'un processus très particulier qui vise à l'exhaustivité et semble à ce titre inapplicable. Il présente toutefois l'avantage de tenir compte de la biographie, de la singularité personnelle et contextuelle de l'auteur (de l'artiste), de ses affects, -comme Jean-Paul Sartre en sait gré à la phénoménologie-, dans la tentative de compréhension de son œuvre.

Ces quelques textes sont indicatifs des rapports respectifs des deux philosophes à l'art que Levinas disqualifie, que Sartre apprécie, en musicien d'abord, puis en amateur de peinture, même s'il préfère les lettres.

Emmanuel Levinas

Levinas en réalité possède peu de connaissances en matière artistique³³ et pour ce qui concerne les arts plastiques : seulement ce que les journaux et leurs critiques ont pu lui transmettre. Il n'est familier de l'esthétique que des théories philosophiques ou

²⁹ ³² L'ouvrage sur Flaubert, *L'idiot de la famille*, occupe trois volumes et plusieurs milliers de pages, mais Sartre le considère comme inachevé.

³⁰ ³³ Michel Sicard, *Essais sur Sartre*, Paris, Galilée 1989, p.234.





littéraires « habituelles » qu'il recense dans son article : celles qui considèrent l'art comme un accès possible à la vérité ou du moins à l'invisible, ou bien celles qui défendent l'art pour l'art, par opposition à l'art engagé que Levinas conteste comme non créatif, ou bien celles qui définissent l'art comme l'objet d'une contemplation silencieuse, suscitant donc la passivité de la contemplation, ou bien celles qui définissent l'art comme imitation dans la passivité de la reproduction d'un modèle. À vrai dire, Emmanuel Levinas est prisonnier de la définition de l'art comme *mimesis*, comme imitation selon la plus classique des acceptions, et c'est en fonction de cette conception qu'il profère ses critiques tout aussi contestables qu'éclairantes.

Certes, à son habitude, il inverse la relation d'imitation : celle-ci ne reproduit pas l'extérieur de la réalité. Le tableau reflète l'en deçà de la réalité dit Levinas : cela signifie qu'il présente ce qui dans la réalité relève de la sensibilité individuelle, dégagée de l'objectivation et de la clarté. L'art « ne connaît pas un type particulier de la réalité. Il tranche sur la connaissance. Il est l'événement même de l'obscurcissement, une tombée de la nuit, un envahissement de l'ombre.³⁴ Donc d'un côté, l'art nous place dans une réalité moindre, d'un autre côté, dans la fixité du tableau qui arrête le passage, le temps, dans cette tentative d'échapper à la mort, il fige les êtres dans leur destin. L'art aux yeux de Levinas est donc doublement fautif, au regard de la réalité qu'il ampute, et au regard de la création qu'il interrompt, puisque la création véritable s'oriente vers l'avenir, le futur. Et Levinas conclut : « la proscription des images est véritablement le suprême commandement du monothéisme, d'une doctrine qui surmonte le destin, cette création et cette révélation à rebours »³⁵. À ce moment apparaît la dimension essentiellement éthique de sa défiance envers l'art : l'essentiel de son reproche envers la contemplation

³¹ ³⁴ Sa femme était une excellente pianiste, son fils est compositeur, mais cela ne faisait pas de lui un pilier des concerts, un amateur ni un connaisseur du répertoire.





esthétique silencieuse, est qu'elle détache, dégage le spectateur du monde et de la responsabilité qui lui incombe à son endroit.

Le domaine de l'art, -les arts visuels pour Levinas-, est celui de l'absolu et du temps totalisé en destin : il représente la négation de la vie, de l'engagement existentiel, du dialogue, de la responsabilité. À ce titre, l'art est une révélation, une création à rebours. Parce qu'il renvoie l'homme dans l'intériorité, il le fait régresser en lui-même, par opposition à la projection vers l'extériorité en quoi consiste selon Levinas la création digne de ce nom, donc, de façon originelle avant la copie artistique ou le dévoilement a posteriori, l'avènement à l'humanité comme ouverture à l'autre.

Il importe dès lors de se demander pourquoi Levinas, défiant envers l'image, a besoin de cette notion de visage pour manifester, pour expliquer l'essentiel de sa pensée, l'éthique comme philosophie première, la définition de l'être comme relation à l'autre. Par la suite, il apparaîtra que c'est dans ce recours particulier à « l'image » comme « visage » que Levinas peut contribuer à la compréhension de l'œuvre d'art.

Le « visage » apparaît à la fin de l'ouvrage de Franz Rosenzweig *L'étoile de la rédemption*. Dans la IIIème partie intitulée « La figure ou le sur-monde éternel », s'inscrit un paragraphe « le visage de l'homme » où se lisent les lignes : « c'est dans le yeux que brille l'éternel visage de l'homme, c'est des mots de la bouche que l'homme vit »³⁶. Cette notion de visage, selon l'aveu de Rosenzweig, lui fut inspirée par Feuerbach. Elle représente également un objet de réflexion pour Max Picard et Georg Simmel le sociologue. -Voici la définition qu'en donne Emmanuel Levinas dès sa première mention dans *Totalité et infini* : « le visage, contre l'ontologie contemporaine, apporte une notion de vérité qui n'est pas le dévoilement d'un neutre impersonnel, mais une expression : l'étant perce toutes les enveloppes et généralités de l'être pour étaler dans sa forme la totalité de son contenu : pour supprimer en fin de compte la distinction de forme et de





contenu- ce qui ne s'obtient pas par une quelconque modification de la connaissance qui thématise, mais précisément par le virement de la thématisation en discours.³⁵

Ce que Levinas recherche dans cette notion de visage, c'est la parole avant le langage, l'expression avant la thématisation : en quelque sorte le contact immédiat avec l'étant, avec l'humanité, avant la rationalisation dialectique. Comme si chacun de nous « était », se trouvait en premier lieu au milieu des êtres humains comme visages ; comme si Levinas se méfiait de l'argumentation dialectique, de l'ordre des raisons établi sous l'égide d'une totalité aussi artificielle qu'immuable. Comme si à ses yeux, le vrai, l'authentique s'exprimait sans médiation : « l'immédiateté est l'interpellation et, si l'on peut dire, l'impératif du langage »³⁸. À l'argumentation, il oppose la persuasion de la présence obvie et intrigante. Le visage n'est pas une physionomie, sympathique ou non. Ce n'est pas une affaire de traits, de couleur des yeux, de forme du nez ou de pli de la bouche, non plus que d'une expression déterminée par des circonstances personnelles ou historiques. Le visage est affaire d'impersonnalité, d'universalité, d'humanité : celle qui se manifeste dans le rapport immédiat à l'autre. Le visage levinassien exprime certes, mais nullement une intimité, une intériorité individuelle, non plus dit Levinas que « l'intériorité platonicienne du souvenir », car, poursuit-il, il y a « manifestation du visage par delà la forme ». - Au passage, et pour le problème d'herméneutique artistique qui nous occupe en dernier ressort, cette affirmation ne va pas sans évoquer celle de Sartre suivant laquelle chercher à reconnaître le modèle nous empêche de voir le tableau-. Ainsi, en termes levinassiens, chercher l'individu sous le visage nous masquerait l'humanité.

Pour Levinas, le visage marque la première rencontre avec l'autre homme pour autant que celui-ci m'interpelle, m'appelle à l'humanité, me subjugué par sa présence

³⁵ E. Levinas, « La réalité et son ombre », in *Les imprévus de l'histoire*, Paris, Fata Morgana, 1994.





signifiante et anhistorique. Ce qui importe dans le visage c'est : la manifestation comme vie, comme coïncidence de la forme et du contenu l'expression avant le langage, avant la raison le face à face d'homme à homme l'ahistoricité qui signe l'absolu véritable le discours direct

le maintien de la distance et de l'altérité dans cette interpellation.

Au fil de sa réflexion, Levinas va affiner la description de ce visage, lui adjoignant la douceur de la féminité, selon l'irréductibilité des genres l'un à l'autre. Le visage signifie l'altérité, l'humanité, l'esprit, la vie. Tandis que ressort par contraste, comme ce qui n'a pas de visage, la matière, le matériel, le matérialiste, le païen, l'impersonnel, le collectif, le totalitarisme. « Le visage, expression par excellence, formule la première parole, le signifiant surgissant à la pointe de son signe, comme des yeux qui vous regardent.³⁹ »

Par ces mots, Levinas décrit l'identification de la forme et du contenu en toute image, en tout visage qui, en quelque sorte, « se » signifie. L'être se montre dans sa manifestation comme relation, injonction, impératif. Pour Levinas, la raison d'être du visage, son sens est éthique. Le visage n'est pas de l'ordre de la représentation ou de l'apparence : il est de l'ordre de la présence, de la relation pour autant que cette présence est « reçue » et « accusative ». Pour autant qu'il outrepassse, excède sa présence, le visage relève non pas de la métaphysique mais de l'éthique : il ne renvoie pas à un au-delà invisible, absolu, spirituel, idéal ou religieux, mais se projette vers un dehors, s'adresse à quelque chose en dehors de lui qui partage le même espace. « Le visage qui m'accueille me fait passer du phénomène à l'être dans un autre sens : dans le discours, je m'expose à l'interrogation d'autrui, et cette urgence de la réponse, pointe aiguë du présent, m'engendre pour la responsabilité : comme responsable, je me trouve ramené à ma réalité dernière »⁴⁰.

Sartre





Même si le visage levinassien n'a rien à voir avec le portrait, avec les arts plastiques, il comporte des « traits » non physiologiques certes qui s'avèreront par la suite esthétiquement utiles, et qui pour l'instant, favorisent le passage vers la notion sartrienne d'image.

Sartre en effet affirma lors d'un entretien que chercher la personne, le modèle dans le portrait, c'est cesser de voir le tableau, car « je perçois toujours plus et autrement que je ne vois »⁴¹. En termes levinassiens, et pour reprendre la distinction qu'Emmanuel Levinas établit entre le dire et le dit, cela signifie qu'il y a un excès non plus de l'expression sur l'exprimé, mais de la perception sur la manifestation. De la même façon que le visage levinassien me montre autre chose que la physiologie d'un particulier, le tableau, fut-il un portrait voué de ce fait à la ressemblance, me montre autre chose qu'un particulier, autre chose qu'un personnage dont l'identité se résumerait à ses traits et à son nom propre. D'autant que, selon la conviction de Jean-Paul Sartre : « le beau n'est pas un aplat. Il lui faut deux unités - l'une visible et l'autre secrète »⁴². - Remarquons que tandis que Levinas définissait l'art par l'imitation, Sartre le définit par la beauté-. Surtout, selon Sartre la « profondeur » de l'image lui vient d'un côté de son inadéquation à son modèle ⁴³, d'un autre côté de sa distance, de son irréductibilité à celui qui la contemple. Cela tient au fait que l'image est le produit de deux consciences constitutives, « imageantes » : celle de l'artiste et celle du spectateur. Certes, comme le pense Levinas, l'image souligne une absence. Toutefois pour Sartre, contrairement à la conviction de Levinas, cette absence n'est pas déficience de réalité. Elle n'est pas la trace, le résidu d'une perception comme le veut la tradition, l'image étant ce qui nous reste mentalement de l'expérience sensible. L'image est un irréel, affirme Sartre : fruit de notre conscience imageante, de notre intentionnalité. L'image n'existe que sous forme d'image, comme figuration, produit d'une imagination active et non passive. Il n'y a pas d'images mentales soutient Sartre, au sens d'un réservoir de souvenirs pâlis d'expériences passées. Il n'y a d'image que si, pour





repandre l'expression de Victor Brauner, on peint avec des yeux au bout des doigts. Il n'y a d'image, il n'y a d'histoire que pour autant qu'ils sont inventés, fictifs, au double sens du terme, imaginaire et poétique. Là réside l'originalité de la théorie de l'image selon Sartre pour lequel « l'imagination n'est pas un pouvoir empirique et surajouté de la conscience. C'est la conscience tout entière en tant qu'elle réalise sa liberté.⁴⁴ » L'imagination est un absolu, détaché de la réalité, laquelle est néantisée et constitutive d'objets reconnus comme irréels. Désengagée du réel, elle constitue des objets voués à une contemplation désintéressée, -selon Kant-, suspensive de la volonté, - selon Schopenhauer-. « Toute conscience imageante ⁴⁵ maintient le monde comme fond néantisé de l'imaginaire et, réciproquement, toute conscience du monde appelle et motive une conscience imageante comme saisie du sens particulier de la situation. ⁴⁶ »

De la même façon que la conception levinassienne de l'art, que l'esthétique de Levinas s'assujettit à son intuition philosophique fondamentale de l'éthique comme philosophie première, de sorte que l'image, le visage, est engagement à la responsabilité, l'image selon Sartre s'intègre à sa philosophie de la liberté. Elle marque l'émancipation, l'affranchissement de l'auteur et du spectateur (qui y prend sa part lui aussi, la reconstitue) à l'égard d'un réel qu'ils néantisent dans la reconstruction imagée, imageante, imaginaire, de la situation dans laquelle ils se trouvent et agissent.

Dans l'autonomie de l'image se dit également l'autonomie de la peinture, son détachement envers le réel, son abstraction donc. Si bien que Sartre peut affirmer : « l'acte d'imagination est un acte magique : c'est une incantation destinée à faire apparaître l'objet auquel on pense, la chose qu'on désire, de façon qu'on puisse en prendre possession.⁴⁷ » Le magique s'entend ici selon l'acception de Cassirer comme l'interruption des séries causales, l'interruption de la causalité matérielle. L'image est spontanéité, acte de la conscience affranchie de la réalité et consciente de ce recul, de cette distanciation. L'irréel est réalité et non pas ombre de la réalité ou réalité amoindrie, mais réalité d'un





autre ordre que la réalité expérimentale et causale. L'image a pour fonction de (re)constituer le sens d'une situation, de permettre à chaque conscience imageante de se faire une idée du rôle qu'elle joue ou peut jouer à cet instant sur terre ; de donner un sens à son existence dans cet ensemble d'évènements qu'elle constitue comme situation. L'image est action et détermine une action. Dans l'image se joue la composition des évènements et des choses, la situation de l'étant, le sens de l'existence, le sens du tableau comme situation, sa profondeur, sa part secrète sous sa part visible.

La compréhension de l'œuvre d'art

« Voici donc le portrait arraché à l'ombre de la nuit, de la séparation et de la mort et jailli de la rencontre entre la nature qui l'a préfiguré et l'inspiration divine qui a vu l'œuvre de la nature (...) »⁴⁸. Dans ces lignes, Charles Perrault, esthéticien du 18^e siècle en même temps qu'auteur des célèbres contes, montre bien l'entre-deux du portrait comme de toute peinture, mais aussi de l'image, de l'imaginaire, entre le réel et l'irréel, la matière et l'esprit, le visible et l'invisible. Cette ambiguïté contribue à faire de la peinture, quelle qu'elle soit, « figurative » ou « abstraite », une profondeur, une parole. Interpellation, celle-ci se nomme pour les esthéticiens « émotion esthétique » quand, notamment avec Valéry, Jausse et les esthétiques de la réception, ils veulent bien la considérer et même la réhabiliter. Dans l'émotion esthétique, c'est le visage qui me parle dirait Levinas, c'est l'image qui m'incite à l'action imageante dirait Sartre, lequel néglige l'appel de l'image au bénéfice de la spontanéité de la conscience -imageante-. Selon cette conception, ma réponse à l'image consiste à la reconstituer en situation, plutôt que me sentir redevable envers elle de l'existence responsable (levinassienne) à laquelle elle me convoque.

Ces approches sont toutes deux nécessaires à l'art, à la saisie de la portée de l'art comme à l'esthétique qui en découle, en tant qu'entretien infini avec les œuvres qui nous interpellent. En effet, elles montrent l'une et l'autre les travers de l'imitation, de la





mimésis en tant que fausse compréhension de la nature. Les deux philosophes en effet sont conscients, dans le cas de Sartre, de la liberté de l'artiste et de celle du spectateur en tant que consciences imageantes, et dans le cas de Levinas, de l'excès du dire sur le dit, de l'excès de la représentation comme expression sur le représenté. L'un et l'autre reconnaissent la profondeur, -projection-, *sui generis* du tableau pour Sartre, du visage pour Levinas. Car le visage comme le tableau sont extériorisation : extériorité qui, dans les deux cas, ne renvoie pas à une intériorité, à un en deçà, non plus qu'à un modèle caché. Car cette extériorisation comme parole, adresse, promesse, m'excède, me sidère, m'arrête, m'émeut et m'incite à une parole désireuse de rendre compte de ce qui me dépasse. L'image est bien une relation comme disait Sartre, le visage est bien une interpellation comme disait Levinas, qui sollicitent un entretien infini à la mesure de l'excès qui les motive. Ce n'est pas en moi que je vais trouver le modèle de cette image susceptible de mettre un terme aux interrogations (accusations) qu'elle profère. Tout au plus serai-je stimulé à soit à une synthèse, soit à une parole dont, respectivement, ni le contour ni la fin ne m'appartiennent.

Ce que la philosophie montre et que l'esthétique se donne pour tâche de décrire, c'est l'excès de l'art sur le réel, qui en révèle non pas l'ombre, non pas l'opacité, mais l'épaisseur humainement signifiante.

