

XII

MICAELA LATINI

L'AVANT-DERNIER MOT.
NOTES SUR BLOCH ET JANKÉLÉVITCH
À PROPOS DE «PENSER LA MORT»

C'est dans une de ses analyses les plus suggestives du concept de mort que Lévinas suggère une comparaison entre la pensée de Bloch et celle de Jankélévitch. Et cela, comme l'on sait, bien que Jankélévitch, à l'exception de Schelling, n'ait jamais eu d'intérêt particulier pour la culture allemande et ses auteurs. Le point de départ de ces pages très denses, qu'on lit dans *Dieu, la mort et le temps* (1993)¹, est la relation entre le thème de la mort et le projet que Bloch considère, à l'instar de Jankélévitch, comme la tâche irréalisable à laquelle, pourtant, on ne peut renoncer.

1. *Le désir et la mort chez Ernst Bloch*

À la différence de Jankélévitch, qui a dédié à la question de la mort une grande partie de son œuvre, Bloch n'a jamais abordé cette problématique de façon systématique. Cependant, on perçoit dans sa philosophie une sorte de motif de deuil, qui résonne avec insistance dans une tonalité indiscutablement thanatologique. Il s'agit du thème de l'opacité du moment vécu, l'obscur du moment vécu. Comme Bloch ne cesse jamais de le répéter, l'existence n'est pas transparente mais voilée et obscure. En tant que telle, elle nous empêche de la saisir dans sa totalité et de comprendre définitivement quel est son sens. L'opacité est précisément ce «quelque chose» d'ineffable qui se niche dans notre vécu, et qui, d'une certaine manière, nous rend étranger ce qui est familier. Devant chaque effort qui nous est demandé pour comprendre notre expérience jusqu'au bout, on se rend compte que «quelque chose manque [*Etwas fehlt*]. C'est l'attente d'un « pas encore » qui est déjà tendanciellement présent dans « l'être-là », mais qui ne se manifeste pas. Cependant ce manque, au lieu de se donner comme simple absence, fermente sous le surface du vécu, en nous faisant remarquer

1 E. Lévinas, *Dieu, la Mort et le Temps*, Grasset et Fasquelle, Paris 1993, pp. 107-121.

son altérité impénétrable. Ce noyau d'ombre qui persiste dans la présence nous empêche d'achever notre œuvre une fois pour toutes, de vivre notre vie d'une manière totalisante, entièrement. Toutefois, ce noyau obscur dans l'existence transparente n'est pas paralysant. Au contraire, il transforme, en conséquence, toute recherche de sens en une tâche infinie qu'il faudra de nouveau recommencer. Le sujet blochien, qui tend vers une totalité ineffable, impossible à atteindre, est contraint à habiter l'inachèvement de l'existence et de l'expérience. Cette obscurité sans rédemption représente toutefois moins un point d'arrêt incontournable que la condition interne de toute expérience possible. L'opacité se révèle alors comme un surplus qui fermente, comme un excédent du désir, soit un processus qui annonce la nouveauté. Aussi s'agit-il d'une tension, d'une puissance dont la finalité est le dépassement de ce manque.

Elle est une ombre d'altérité dans l'identique: elle se révèle, d'une part, comme "opacité de la vie présente [*enges Dunkel des gegenwärtigen Lebens*]", de l'autre, comme ouverture vers le futur, comme anticipation utopique. Dans ce dernier sens, Bloch parle d'une "modalité auratique de l'obscur [*auratische Art des Dunkels*]" : la présence persistante de l'opacité dans chaque pensée est l'impulsion qui déclenche le processus de notre compréhension, tout en stimulant l'émergence de ce qui était oublié². Bloch reconnaît dans l'aspiration vaine à une vérité impossible à atteindre le fil qui serre les franges du tissu déchiré de l'existence humaine. C'est dans les traces latentes constellant notre vie qu'un élan propulseur se cache, prêt à se développer: il est la convoitise du mieux, la tension vers le *novum*. Autrement dit, selon Bloch, c'est grâce à son opacité constitutive que l'instant vécu pousse l'homme vers un éclaircissement à la fois impossible et inéluctable. C'est une opacité indéterminée et fuyante qui nous force à revenir continûment sur le donné et à nous laisser surprendre par sa force. Il s'agit de faire remonter la contingence vers sa condition intérieure qui, tout en étant dans le conditionné, ne s'épuise pas en celui-ci, mais présente toujours un écart, un excédent. Ce "reste" représente également une mine de possibilités nouvelles: c'est à cette source qu'il faut puiser les matériaux nécessaires à la construction du futur, dans l'effort de donner une forme et une figure à nous-mêmes et à notre monde, tout en étant conscients, dans le même temps, de "ne pas pouvoir terminer".

C'est en ces termes que Bloch réfléchit sur la question de la *praxis* humaine: la «tâche» de l'homme est la recherche d'un sens voilé qu'on ne

2 Je renvoie tout particulièrement à l'étude de A. Münster, *Ernst Bloch. Messianisme et utopie*, PUF, Paris 1989.

peut pas esquiver. L'enjeu de cette recherche est la production d'un *sens*: quelque chose qui échappe à la définition totalisante et qui, pourtant, pousse l'homme à transformer activement sa vie ainsi qu'à éclaircir et à définir son Moi. Si la dimension d'opacité de l'instant vécu représente un défi constant pour l'espérance, il est tout aussi vrai que le combat le plus difficile de l'espérance est celui que l'on mène contre la mort: soit la lutte contre l'oubli, contre l'obscurité éternelle. Face à l'«anti-utopie» par excellence, la plus puissante, face à cet échec ultime et incontournable, on ne peut pas ne pas avoir peur. C'est ce que dans les pages de *Dieu, la mort et le temps* Lévinas appelle «la mélancolie de l'inachèvement»³. Comme Lévinas le remarque fort justement, selon Bloch «il y a un échec dans toute vie, et la mélancolie de cet échec est sa façon de se tenir dans l'être inachevé»⁴, dans l'opacité féconde qui imprègne toute facticité. Cela veut dire qu'on ne fait l'expérience de l'opacité, et donc de la mort, que dans la quotidienneté. Et que l'angoisse vient de la peur de mourir sans avoir accompli, achevé son œuvre et son être. Dans *Le principe espérance*, on peut lire: «Chez l'artiste, l'angoisse la plus forte est celle de ne pouvoir mener à bien son œuvre. La mort anéantit non seulement l'homme tout entier, mais elle atteint une cible plus précise en lui ôtant le crayon de la main»⁵.

L'échec que personne ne peut éviter consiste en cela: à ne pas réussir à donner une forme définitive à la vie réelle et à tomber dans l'oubli originnaire. D'un côté, l'œuvre d'art devrait l'emporter sur la mort, en faisant émerger l'éternité; de l'autre côté, la mort, qui devrait être dépassée par l'éternité, se présente dans sa forme irrachetable. L'œuvre n'arrive donc pas à l'emporter sur la mort pour nous assurer l'éternité; tout projet, au contraire, est destiné à l'échec final. Comme le fait observer Bloch dans *Esprit de l'utopie* (1918), à propos de Novalis "[...] nous nous retrouvons toujours à l'extérieur de ce que nous créons, le peintre n'entre pas dans le tableau, ni le poète dans le livre, dans le pays d'utopie en arrière des lettres; et la jeune fille elle-même, la fleur bleue, si nettement qu'elle tranche sur tous les trésors, ne tombe, pour finir, que du dehors dans le bras du disciple, et reste au-dehors»⁶. L'échec particulièrement significatif est représenté par l'amant qui voudrait posséder pour toujours la personne aimée, alors que l'amour se révèle comme la recherche inépuisable de l'altérité de l'autre, comme une tension vers ce qui ne peut être saisi. Selon Bloch, l'amour

3 E. Lévinas, op. cit., pp. 107-121.

4 *Ibidem*, p. 115.

5 E. Bloch, *Le principe espérance*, 3 vol., Gallimard, Paris 1976, 1982, 1991, III, p. 303.

6 E. Bloch, *L'esprit de l'utopie* (1918), Gallimard, Paris 1977, p. 239.

de l'autre coïncide avec le sentiment de la mort (ou non-être) de l'autre. Et pourtant "l'amour est fort comme la mort", nous rappelle un célèbre passage de la Bible dont Bloch a fait le *Leitmotif* d'un récit, *Traces* (1930)⁷.

C'est le renvoi à la dimension érotique et affective de l'existence, selon Bloch, qui rend possible le renouvellement de la recherche du sens comme un devoir. Par amour, il faut ici entendre ce qui est propre au désir et à son retour éternel. Dans l'amour comme dans l'art, l'altérité de l'autre est absolue, et en tant que telle, elle échappe à tout effort d'unité ou de domination. Ce qui reste dans la vie, c'est la nécessité éthique de la recherche du sens, qui se propose comme un exercice perpétuel, comme l'expérience continue de ses propres limites. Bloch se réfère à Montaigne, "philosophe, c'est apprendre à mourir": "La vie tout entière des philosophes n'est autre chose que s'appêter à la mort, dit Montaigne après Sénèque, avec une sagesse presque magique"⁸. S'il est vrai que nous sommes condamné à la contingence, il faut tout de même agir "comme s' [*als ob*]" "il était possible d'atteindre l'absolu. C'est dans cet effort de compréhension en effet que l'accomplissement devient visible. L'amour fait un avec la décision de vivre son existence jusqu'au bout, dans son non-sens. Aucun doute pour Bloch: c'est en vivant la vie dans sa plénitude qu'on arrive à faire face à la mort, et à lui faire face en pleine conscience. On ne peut abolir la mort; on peut cependant l'affronter, en y pensant, en reconnaissant son inévitabilité. Pour vivre leur vie jusqu'au bout, les hommes ont beaucoup de ressources: l'espérance, le rêve, le désir de revanche et de compensation – des images utopiques qui anticipent un être meilleur dans un avenir meilleur: "Mais c'est l'obscurité qui nous attend, plus ou moins colorée par ces contes, du moins par nos rêves de désir [*Wunschträume*] et le fait – qui ne va nullement de soi, non conforme à l'ordre du monde – qu'on puisse les façonner, voire les habiter"⁹.

Selon Lévinas, c'est dans ce cadre problématique qu'intervient la notion d'étonnement, qu'il faut entendre comme l'expérience érotique et bouleversante de la merveille. Chez Bloch, la stupeur concerne ce qui n'est pas voyant, les choses les plus simples: la façon dont une feuille se laisse emporter par le vent, le sourire d'un enfant, le regard d'une jeune fille, la beauté d'une mélodie qui remonte du néant, l'apparition imprévue d'un mot rare. L'étonnement côtoie le néant à l'instant où nous nous interrogeons sur la nature d'un brin d'herbe, en essayant de trouver dans le néant

7 E. Bloch, *Traces*, Gallimard, Paris 1968, p. 134.

8 *Ibidem*, p. 135.

9 *Ibidem*, p. 136.

notre propre tout. Dans *Traces*, Bloch cite le moment d'étonnement du "il pleut" de Knut Hamsun¹⁰, mais il se réfère aussi à Tolstoï. Dans *Le principe espérance* (1938-1947), Bloch évoque un moment hautement significatif: le très beau passage de *Guerre et Paix*, lorsque le prince André, grièvement blessé sur le champ de la bataille d'Austerlitz, contemple son existence mortelle en regardant le ciel éternel. À mesure qu'il se rapproche de la limite extrême qu'est la mort, s'éclaire le non-sens même qui, tout en étant défini, conditionne le "sens de la vie". Ce sens ne peut être compris que dans son ambiguïté constitutive: comme le rapport réciproque entre transparence et opacité.

L'expérience du repos faite par le prince André mortellement blessé: tout autour de lui les corps meurtris et gémissant, par-dessus lui, une fois encore, le ciel étoilé, et voilà que naît, sans possibilité de méprise aucune, ce sens d'une grandeur qui n'a plus rien à voir avec celle à laquelle on prétendait. [...]. Et c'est cela aussi que découvre dans les étoiles le regard du prince André de Tolstoï; pourtant, quand il revient à la vie, une vie bien peu changée, l'*Ens perfectissimum* de la grandeur tout là-haut se révèle être non pas une illusion mais une anticipation: l'*Ens perfectissimum* est une intuition et un vécu intérieur, mais pas une réalité atteinte¹¹.

2. La mort et le sens chez Jankélévitch.

Lorsqu'il aborde le thème de la mort¹², Jankélévitch emprunte au même épisode de *Guerre et Paix*, ainsi qu'à l'œuvre de Tolstoï dans son ensemble. Dans *La mort*, l'expérience-limite du prince André sert de façon exemplaire d'illustration au courage extrême et héroïque, indispensable face au "mystère à la lumière du soleil" de la mort¹³:

10 *Ibidem*, p. 189, par. *L'étonnement*.

11 E. Bloch, *Le principe espérance*, cit., III, pp. 495-496.

12 Sur ce motif chez Jankélévitch, voir : E. Lisciani Petrini, *Lo zar nudo, il gaffeur e la morte, pensare « ai margini della vita »*, Introduction à l'éd. it. de V. Jankélévitch, *Pensare la morte ?*, Cortina, Milano 1995, pp. 7-21; A. Fabris, *Pensare la morte ?* in « Teoria » 1995 (15, 2), pp. 119-120; M.-J. Konigson, *La voie négative*, in « Revue de Méthaphysique et de Morale », 1971, 113-122; L. Jерphagnon, *Le thème de l'ipseitas moritura dans l'œuvre de V. Jankélévitch*, in « Revue philosophique de la France et de l'Étranger », 160 (3), pp. 287-299.

13 Dans une note des *Cours de philosophie morale*, on peut lire: « Ainsi, dans un passage de *Guerre et paix*, Tolstoï nous dépeint l'atmosphère des avant-gardes russes à la bataille d'Austerlitz. Le *no man's land*, la mince bande de terrain qui sépare les avant-gardes de l'ennemi, devient pour ceux-là une immensité mystérieuse où

Tolstoï, dans *Guerre et Paix*, parle de ce no man's land inquiétant qui sépare le soldat aux avant-postes et les positions ennemies: entre les premières lignes et cette ligne énigmatique à cent mètres, où sont les uniformes d'une armée étrangère, il y a la mort qui rôde [...]. Mais l'instant soudain de la mort n'est pas une limite: l'instant de la mort est le point d'intersection de deux contradictoires, qu'il faut bien appeler être et non-être (M, 354).

“La mince bande de terrain“ représente ici le seuil inquiétant près duquel la vie et la mort se rencontrent et se reconnaissent être en mesure de se définir mutuellement, s'enlaçant dans une étreinte indissoluble, qui suscite l'angoisse. Dans l'appréhension tourmentée qu'est l'angoisse suscitée par la proximité de la mort, on saisit le sens de la vie, le sens de notre terrible finitude, et donc le sens de la mort. Regarder les choses du point de vue de la cime, c'est-à-dire de la hauteur vertigineuse de la mort, signifie devenir conscients de la précarité de l'existant. À cet égard, un passage extrait de *l'Entretien avec Françoise Reiss* (Le Monde, 1977) est encore plus emblématique: “Mais je trouve que les mystères en pleine lumière, ceux de *La Guerre et la Paix*, ceux du prince André sur les champs de bataille d'Austerlitz, regardant le ciel où les images se pourchassent, et réfléchissant sur le sens de la vie et la mort, se disant que tout cela est insignifiant à côté de ce ciel [...]. Le mystère dans la lumière m'intéresse et m'attire davantage que le sous-sol de Dostoïevski“ (CPhM, 246; note 192).

La mort représente une absurdité fatale, un non-sens qui est le sens même du sens (c'est-à-dire de la vie). C'est l'événement de la mort en effet qui définit la vie et qui la structure de tout son non-sens tout en la privant de ce sens: la vie s'affirme *malgré* la mort et *contre* la mort, mais seulement parce qu'elle est vouée à la mort (PM?, 40). Selon les mots de Jankélévitch: “*c'est* l'absence de sens qui donne un sens à la vie [...] l'absence d'un au-delà fait déboucher ma vie sur le vide, sur le néant“ (PM?, 51-52). L'angoisse décrite par Tolstoï lorsqu'il parle de l'expérience du prince André à la bataille d'Austerlitz est un état d'esprit que nous connaissons bien dans la quotidienneté, dans des proportions toutefois différentes. Cette angoisse se présente à chaque fois que nos tentatives de compréhension se heurtent au noyau résistant du mystère. Jankélévitch n'en doute pas: le problème véritable auquel il faut inévitablement se confronter est la mort, “le problématique par excellence“ par rapport auquel les autres problèmes de la vie quotidienne ne sont que des “formes-

rôle la mort. Ce groupe d'hommes silencieux a pris conscience qu'il n'y a plus aucun intermédiaire entre eux et l'ennemi, c'est-à-dire la mort » (CPhM, 165-66).

émanations“. Quoiqu’il ne soit envisagé que sous la forme d’une pensée, l’événement de la mort l’emporte sur les questions de tous les jours. Cela est rendu possible car ces dernières sont de même nature que la question de la mort. Comme Jankélévitch l’observe dans un texte intitulé *Le Mal*, face à l’expérience de la mort, qui est le problème par excellence, tous les autres problèmes de la vie s’évanouissent, car ces problèmes sont constitués de la mort elle-même :

La mort, qui fait craquer les solutions quidditatives, est ainsi le problématique par excellence, c’est-à-dire le mystère. Au cœur de tout secret il y a un noyau quidditatif de mystère qui représente l’insoluble de ce secret: car qu’est-ce qu’un mystère, sinon un secret qui ne *peut* pas être résolu? Qu’est-ce qu’un mystère, sinon le problème en tout problème? Un problème n’est problématique que par la quantité de mystère ou plutôt par la quantité de mort qu’il renferme, tout ce qui est vraiment problématique dans le problème étant d’essence mystérieuse et par conséquent thanatologique (LM, 47).

Selon Jankélévitch, tout problème renferme en lui-même une énigme, tout comme dans l’image hegelienne, la pyramide égyptienne abrite la *mortuum*. Cette dimension funèbre ne peut être effacée car elle est la condition même de notre questionnement. Ainsi essayer de définir la mort de façon définitive serait comme nier la mort. Cela n’est possible qu’au prix de nier la vie elle-même. La mort est ce que l’existence porte toujours en soi, le fardeau inévitable de non-sens qui rend la vie humaine. La nécessité d’accepter le mystère comporte également la nécessité d’accepter le fait que la vie ne peut être comprise dans sa totalité. En effet, toute tentative de décrire la mort ne fait que replacer la mort au-delà de l’humain, dans un tout autre ordre (cfr. M, 368-70). Toutefois il nous faut penser comme s’il était possible de saisir le sens de la mort: “la plus profonde philosophie consiste à méditer sur la mort, non que ce problème soit le plus difficile de tous, mais parce que tous les autres, et la douleur, et la maladie empruntent leur dimension tragique à cette quintessence mortelle qui est en eux; parce que tous les autres sont des formes du problème mortel“ (PM?, 47). Chez Jankélévitch, de même que chez Bloch, nous retrouvons l’ascendant de Montaigne sur ce thème “que philosopher c’est apprendre à mourir“. L’apprentissage de la mort peut être comparé à l’exercice philosophique en général. La tâche de la réflexion consiste justement à se rapprocher des frontières délabrées de l’existence. Selon Jankélévitch, il ne nous reste qu’une seule possibilité: il faut se mesurer aux problèmes de la quotidienneté, tout en préservant leur contenu de mystère:

Il faut distinguer mystère et secret. Il y a un mystère de la mort, mais ce mystère se caractérise par le fait que ce n'est pas un secret [...] la mort est un mystère. C'est-à-dire que c'est un mystère en plein jour, en pleine lumière [...] C'est un mystère qui est dans la transparence, dans le fait même de l'existence. On dit par exemple que ce qu'il y a de plus mystérieux, ce n'est pas la nuit profonde c'est le grand jour à midi, le moment où toutes les choses sont étalées dans leur évidence, où se dénude le fait même de l'existence des choses. Le fait qu'elles sont là est plus mystérieux que la nuit, qui éveille des pensées de secret. Un secret se découvre, mais un mystère se révèle et il est impossible de le découvrir (PM?, 37-8).

Jankélévitch se soucie de réfuter les lectures philosophiques qui ont voulu expliquer de façon définitive le sens de la mort. À cette fin, il souligne l'étrangeté radicale de la mort, son altérité irrachetable. Définir la mort signifierait en effet se soustraire à la vie, se tenir à l'écart de l'existence: " Je la pense en essayant de la dominer, ça ne m'empêche pas de mourir. Mais, dans la mesure où je la pense, je ne suis pas dedans, je suis dehors. Je suis dedans en tant que je vais mourir, mais en tant que je pense ma mort, je ne suis pas dedans, mais dehors ,, (PM?, 56-7). Comme le philosophe ne cesse de le répéter, il n'y a rien à savoir du concept paradoxal de la mort, puisque la réflexion humaine ne peut qu'avancer péniblement derrière cet événement qui la concerne intimement, qui la définit dans son essence, et qui reste pourtant impossible à atteindre et à saisir.

Le syntagme "penser la mort" se présente alors comme paradoxal, car il s'adresse à un objet qui tout en existant reste irréductible à un objet de connaissance. La mort apparaît comme un message chiffré, ou même dénué de sens, parce qu'elle appartient à un ordre tout autre que celui de la vie. La mort est indéfinissable, comme le démontre, entre autres, le fait que tout ce qui peut être représenté de la mort n'est qu'une variation de la vie. La représentation de la mort se situant dans la trace de la vie, est vie. C'est encore une fois l'expérience-limite d'André Bolkonskij qui le montre avec clarté. Dans l'œuvre de Tolstoï, la mort ne coïncide pas avec le "grand instant". Le sens de la vie qui vient de se révéler aux yeux du prince s'effondre à nouveau dans les conventions d'un monde étranger, inessentiel et sans but. De cette manière, l'on réduit le sens de la mort à un simple événement. La position de Jankélévitch est très nette. Si la mort ne peut être saisie par la pensée, c'est pour une raison bien précise: elle coïncide avec la condition de possibilité de notre activité de penser, de connaître, de faire expérience en général: "La mort, non seulement nous empêche de vivre, limite la vie, et puis un beau jour l'écourte, mais en même temps nous comprenons bien que sans la mort l'homme ne serait même pas un homme,

que c'est la présence latente de cette mort qui fait les grandes existences, qui leur donne leur ferveur, leur ardeur, leur tonus" (M, 283).

C'est là un point très important. Ce que nous savons de la mort, c'est que nous n'en pouvons rien savoir. La mort marque la limite extrême de la vie et notre tâche: "Si tard que la mort intervienne, elle arrive toujours trop tôt; toujours elle interrompt une tâche, toujours elle advient au beau milieu d'une entreprise inachevée: l'écrivain n'avait pas tout dit (ou du moins le croit-il), l'œuvre de l'artiste n'était pas terminée, l'homme le plus simple avait encore de petits projets à réaliser" (*ib.*). Mais elle marque aussi la limite de notre possibilité de la connaître. Pourtant, l'échec auquel aboutit toute tentative de définir la mort ne doit pas être considéré comme le point d'arrêt de notre questionnement. Dans la lignée de Platon, Jankélévitch affirme qu'il est nécessaire de méditer sur la mort à partir des questions quotidiennes qui sont les formes-émanations de la mort. Ce "mystère à la lumière du soleil" qu'est la mort nous invite à réfléchir sur elle, à penser la mort dans son rapport indissociable avec l'existence humaine. Aussi l'événement de la mort comme limite de la vie marque-t-il essentiellement la pensée philosophique, qui se charge d'une tentative d'appréhension de l'idée de mort. Voilà ce que le thème "penser la mort" signifie: il faut porter un regard sur la vie dans sa plénitude, dans sa duplicité, c'est-à-dire en tant que vie qui est également mort. Cela signifie être à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la vie, habiter les limites de la vie, et comprendre, à partir de ce point de vue particulier, la nature paradoxale de l'existence elle-même. Comme un regard strabique, la pensée doit se fixer en même temps sur la vie et sur sa fin, elle doit considérer à la fois l'objet problématique et son noyau de mystère insondable:

Le problème est devant moi, en dehors de moi, comme un objet, transparent, dans la pleine lumière de l'évidence et du grand jour, tandis que le mystère, je suis dedans. Or, la mort est à la fois problème et mystère, logique et mystérieuse (PM?, 58).

La pensée par conséquent doit avancer jusqu'à la frontière entre la vie et la mort, pour atteindre un point de vue privilégié sur sa propre existence. C'est pourquoi Jankélévitch considère comme un devoir éthique la tentative de tracer les marges d'un nouvel *ethos*, une éthique régie par la mortalité. L'enjeu est important, comme Jankélévitch le suggère: *L'alternative est pour nous la suivante: avoir une vie brève, mais une vraie vie (une vie faite d'amour, etc); ou bien une existence indéfinie, sans amour, qui n'est cependant pas la vie mais une mort perpétuelle* (cfr., M, 192-5). La dérive à éviter est l'attitude selon laquelle on s'abandonne à un processus de mort

lente qui finit par détruire ce que l'on voudrait conserver. Il faut au contraire se joindre à ceux qui décident de vivre réellement, en assumant le fardeau de la connaissance, en cherchant à pénétrer sans relâche le mystère de l'existence humaine. Cette tâche de compréhension est ce qui nous reste de l'*eros* de la pensée: un devoir-être, un impératif catégorique qui a quelque chose à voir avec l'espérance et avec "l'amour". (M, 43). Voilà pourquoi Lévinas, en retraçant les convergences possibles entre la réflexion de Bloch et la réflexion de Jankélévitch au sujet de la mort, cite fort à propos un passage connu du *Le Roi se meurt* d'Eugène Ionesco: "L'amour est fou. Si tu as l'amour fou, si tu aimes insensément, si tu aimes absolument, la mort s'éloigne. Si tu m'aimes moi, si tu aimes tout, la peur se résorbe"¹⁴. Aussi, dans ce contexte théorétique singulier, la mort ne peut-elle avoir le dernier mot – comme le souligne Lévinas à propos des réflexions de Bloch et de Jankélévitch – mais tout au plus aura-t-elle l'avant-dernier mot¹⁵.

14 E. Ionesco, *Le Roi se meurt*, Gallimard, Paris 1963, p. 112.

15 E. Lévinas, op. cit, pp. 120-121.

ABSTRACTS

In una delle più interessanti analisi filosofiche del concetto di morte, Lévinas suggerisce un paragone tra il pensiero di Ernst Bloch e quello di Vladimir Jankélévitch, prendendo le mosse dalla coppia concettuale opera e morte. Secondo Lévinas, nei due autori il compito umano (*praxis*) non può mai essere portata a compimento, perché il mondo stesso è incompleto e non interamente “illuminato”. La dimensione di opacità – che per Bloch da un lato è ravvisabile come ostacolo al lavoro umano (anche quello quotidiano), e dall’altro come un elemento costitutivo irriducibile di ogni produzione artistica – è parte essenziale della morte. Le osservazioni di Jankélévitch su questo tema si rivelano particolarmente vicine alla prospettiva blochiana. Anche secondo Jankélévitch la morte si presenta come un momento irriducibile dell’esperienza umana, che tuttavia, sotto forma di opacità, innerva di sé l’esperienza quotidiana.

Dans l’une des plus intéressantes analyses philosophiques de la notion de mort, Lévinas établit une comparaison entre la pensée de Ernst Bloch et celle de Vladimir Jankélévitch. Son point de départ théorique est le couple mort/œuvre. Selon Lévinas, chez Bloch et Jankélévitch, le travail d’une vie humaine (*praxis*) ne peut jamais être complètement mené à bien, parce que le monde lui-même est inachevé et pas entièrement “éclairé”. Cet élément opaque – dont Bloch reconnaît qu’il est un obstacle au travail de l’homme (également dans la vie quotidienne), mais aussi un élément constitutif irréductible de la production artistique et cognitive même – fait partie de l’essence de la mort. Les observations de Jankélévitch sur la question présentent de nombreuses analogies avec cette position. Selon Jankélévitch aussi, la mort s’offre à nous comme un élément irréductible, mais en même temps elle participe à la base même de l’opacité de l’expérience quotidienne.

In one of the most interesting philosophical analyses of the concept of death, Lévinas draws a comparison between Ernst Bloch’s and Vladimir Jankélévitch’s thought. His starting point is the theoretical pair death/œuvre. Lévinas argues that in Bloch and in Jankélévitch the work of a human life (*praxis*) can never be thoroughly brought to completion, because the world itself is unaccomplished and not entirely “enlightened”. This opaque element – which is acknowledged by Bloch as an obstacle to human labour (also in everyday life), but also as an irreducible element constitutive of artistic production and of cognitive activity itself – is part of the essence of death. Jankélévitch’s observations on the subject show many

analogies with this position. According to Jankélévitch, too, death offers us an irreducible element, but at the same time partakes at the core of the same opacity of everyday experience.