

The gate to lost mourning

Louise Lachapelle

Volume 44, Number 4 (258), November 2002

Face au monde, figures du poète

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33019ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lachapelle, L. (2002). *The gate to lost mourning*. *Liberté*, 44(4), 135–149.

The gate to lost mourning

Louise Lachapelle

*Tu écris et tu tues en alternance : griffonnant
chaque nuit quelques pages de ton roman,
grimpant dans l'avion chaque matin pour
reprendre les bombardements.*

Nancy Huston, *Tombeau de Romain Gary*

L'inquiétude fait retour dès que j'accepte de ne plus
isoler ces deux gestes, même dans le temps, même
dans l'espace.

« L'action responsable est liée et pourtant créatrice », écrit Dietrich Bonhoeffer dans *L'éthique*, un livre inachevé rédigé par fragments entre 1936 et 1943. Les gestes de Bonhoeffer comme sa pensée semblent atteints, dans leur forme même, par les incertitudes de son époque. Théologien protestant dont les activités publiques sont de plus en plus restreintes par la Gestapo, Bonhoeffer est aussi un résistant antinazi actif dans le contre-espionnage, la conspiration politique, la préparation d'un attentat contre la personne d'Hitler. Bonhoeffer propose de penser l'action responsable dans la tension entre l'obéissance et la liberté – voilà qui

apporte peut-être un autre éclairage à la question de l'autonomie et de l'engagement. Un modèle que l'on reconduit généralement et qui implique l'opposition entre un art politiquement responsable et un art apolitique, libre, indépendant, voire irresponsable ; entre l'artiste (héros) en mission pour l'art et l'artiste (saint ou martyr) qui se sacrifie et sacrifie son art pour une (juste) cause ; instrumentalisation de l'art *versus* principe de légitimation (évidemment sociale) retenu par la modernité artistique.

Pour Bonhoeffer, « l'obéissance sans liberté est esclavage, la liberté sans obéissance est arbitraire » : « L'autonomisation d'une de ces attitudes par rapport à l'autre serait sa fin ». « Dans la responsabilité, l'obéissance et la liberté se réalis[eraient] toutes deux. Cette tension [serait] inhérente à la responsabilité ». « L'obéissance qui se voudrait autonome aboutirait à l'éthique kantienne du devoir, explique-t-il, la liberté qui en ferait autant produirait une éthique du génie. L'homme du devoir comme le génie portent leur justification en eux-mêmes ». Tout comme l'action idéologique, l'obéissance ou la liberté, isolées l'une de l'autre, produiraient donc un système clos sur ses propres justifications, alors que « l'homme responsable qui se trouve entre l'attachement et la liberté, qui doit oser agir librement dans son attachement même, ne trouve[rait] de justification ni dans celui-ci ni dans celle-là ».

Bonhoeffer, qui est croyant, trouve cependant une justification à son action en Dieu « qui l'a placé dans cette situation humainement impossible et qui exige de lui des actes ». Mais la relation à Dieu, bien qu'elle justifie de façon ultime l'action du théologien, ne le soustrait ni à cette

tension entre l'obéissance et la liberté ni, par conséquent, à l'inquiétude éthique : relation à soi et à autrui, ici maintenant, hors des certitudes.

Aucune justification, pas même religieuse dans l'exemple précis de Bonhoeffer, ne délivrerait donc un choix responsable du renoncement sur lequel il repose.

Au moment de la Seconde Guerre mondiale et dans l'état de ce qu'est alors l'art, l'artiste est placé dans la même situation : la question du geste et de la forme du geste, l'absence de justification, à moins que sa relation à l'art, se justifiant d'elle-même, ne le dispense d'*obéir librement à l'autre*. Comment porter ce questionnement à conséquences, non seulement sur le plan de la représentation et du langage (capacité à dire, à témoigner, à représenter), mais exposer à ces questions les conditions et les formes de la pratique artistique ? L'art moderne, ou l'entendement moderne de l'art, qui déjà se pense lui-même sur le mode de la rupture envers le monde, était-il en mesure, depuis cet exode, de concevoir autrement que comme une rupture envers l'art ces expressions inédites de l'exigence éthique qui apparaissent au cours de la modernité ?

Il ne va pas de soi que l'on dispose, aujourd'hui plus qu'alors, de ce qui nous aiderait à soutenir dans une forme d'art la nécessité de l'action et l'incertitude de l'agir.

« Il n'y a pas de lieu de retraite [...] hors du monde, ni matériellement, ni spirituellement », écrit Bonhoeffer.

Pouvoir créateur

« Nous est-il permis aujourd'hui de sacrifier à l'Art alors qu'autour de nous se trouvent tant de pauvreté, de misères, de détresse et de lamentations ? » Lorsqu'il soulève cette question à Nuremberg en 1935, Adolph Hitler semble lui apporter une réponse définitive qui donne à l'art sa mission. En réintégrant l'art et l'activité artistique dans la vie de la communauté, l'usage nazi de l'art leur restitue une fonction, une fonction fort peu différente de celle dont se réclament certains mouvements artistiques depuis le XIX^e siècle, fondée sur une conception de l'art si peu étrangère aux idées et à l'art de son temps qu'elle peut aussi être pensée comme l'exaucement d'un idéal artistique. La perspective d'une réception immédiate et massive de ses œuvres, ainsi que l'image d'une efficacité morale du travail créateur sur ses destinataires s'offre alors à l'artiste. Un investissement du pouvoir et des potentialités de l'art par lequel la relation à l'art sous le national-socialisme entretient une proximité des plus troublantes avec les mouvements collectivistes des avant-gardes historiques, ainsi qu'avec l'idéologie artistique moderniste (et ce, même si, ni en termes de production ni en termes de réception, l'avant-garde artistique n'a, en quelque sorte, les moyens de ses ambitions). Considérer l'art nazi comme une sorte de kitsch formel, comme un phénomène de propagande ou encore le réduire à tout ce qu'on voudrait avec certitude situer en dehors du territoire de l'art procède dès lors d'une exclusion qui reproduit plus qu'elle ne critique la forme de son rapport à l'autre : l'esthétisation du sacrifice réconciliateur.

« Il y a deux choses qui peuvent unir les hommes, résume Hitler (cité par Éric Michaud), les idéaux communs et les crimes communs ». Ce point de vue n'est aucunement étranger à l'histoire de l'humanité. Et l'art, depuis ses fondements dans le rituel, joue un rôle essentiel par rapport à ces deux formes de réconciliation liées au sacrifice, comme c'est d'ailleurs le cas dans le système de répression nazi où il agit de concert avec les systèmes judiciaire, pénitentiaire et militaire, avec la science, l'industrie et la technologie pour reconstruire la cohésion d'une collectivité sur son opposition à l'autre. L'art participe à cet efficace instrument de répression que deviennent peu à peu les différents systèmes sociaux sous le national-socialisme. Non seulement y eut-il un architecte pour dessiner les camps, mais Auschwitz appartient à l'espace des possibles de l'art comme à l'espace des possibles d'une époque. Dans ce contexte, qu'est-ce qui pose problème du point de vue des artistes et de leur pratique lorsqu'ils prennent conscience de la politique nazie ? Est-ce le fait qu'une fonction soit attribuée à l'art à un moment de son histoire où celui-ci tend à s'affranchir de toute fonctionnalité, est-ce la restriction des libertés formelles qu'implique la nécessité d'obéir au *Führerprinzip* ou le fait que soit attribuée à l'art cette *fonction-là* ?

L'importance exceptionnelle accordée par le régime nazi à la culture et à l'art ne peut être réduite à un asservissement de l'art à des fins politiques au profit de l'idéologie nationale-socialiste. L'analyse qu'Éric Michaud propose dans *Un art de l'éternité* en fait la remarquable démonstration : l'art fut bien davantage « la raison d'être et la fin d'un régime qui se présentait comme la *dictature du génie* ». En

fusionnant deux modèles, l'art et le christianisme pour leur performativité exemplaire, ce que visait le national-socialisme, c'était justement :

Le processus capable de conduire de l'*Idée* à la *forme*. Et c'était ce processus, mené sous la direction d'un Führer [un guide] qui se présentait à la fois comme le Christ allemand et comme l'artiste de l'Allemagne, que désignait l'expression de *travail créateur*.

Une identification certainement révélatrice en elle-même de l'appartenance du national-socialisme à l'*esprit du temps*, car les conduites et les valeurs religieuses se déplacent aussi vers l'art et la personne de l'artiste au cours de la modernité, enrichissant le mythe de l'art matrice du monde futur, plus haute réalisation de l'homme, promesse de bonheur et d'immortalité ; en somme, la dimension prophétique de l'art qui devrait orienter spirituellement son époque. La notion de travail créateur permet donc de convoquer les valeurs artistiques et, avec elles, l'art comme valeur, mais aussi l'économie même du travail créateur, c'est-à-dire les décisions qu'il implique en regard du programme à réaliser, comme l'horizon de ses réalisations : l'art est ici le domaine « du choix nécessaire, de la sélection et du sacrifice des parties nuisibles à l'unité de l'œuvre » (Éric Michaud). Ainsi, non seulement le régime nazi identifie-t-il le principe de son activité politique à l'activité artistique, au travail créateur comme *faire*, mais il revendique le pouvoir générateur de l'art, sa capacité de donner forme à une communauté de sang. L'art, comme la guerre, est un moyen ayant pour but la restauration et la réalisation d'une communauté. Le Troisième Reich marque un retour

ou plutôt, un attachement à un usage idéologique et religieux de l'art, à un moment où l'art lui-même devient idéologie et religion.

Quoique rivaux, l'art nazi et l'art moderniste s'entendent pour prêter au travail créateur le pouvoir d'agir sur le monde, la capacité de transformer, d'engendrer. Ce commun désir d'agir sur le monde représente tout autant la fascination d'une époque progressiste, son ambition universaliste et sa quête d'efficacité technologique aussi bien que sociale. Ne pourrait-on considérer la possibilité que ce soit justement cette volonté de servir la cause de la liberté humaine par l'art, l'imposition d'une vision de l'idéal humain, qui rapprocheraient l'éthique des avant-gardes d'un régime politique qui fait de la domination le mode privilégié de son rapport à l'autre ? Une volonté de transformer le monde qui a reçu les conditions de son expression artistique de l'autonomisation de l'art avant de se traduire par une réaction à celle-ci que l'on a bientôt identifiée à l'engagement. La polarisation de ces catégories (et leur fortune critique) atteste d'une double difficulté : penser sur un plan individuel ce moment où, « dans l'équivoque d'une situation historique » (Dietrich Bonhoeffer), chacun fait diversement l'expérience d'un moment de décision ; poser le problème plus général de la responsabilité. Dans ce contexte, quel secours pourrait-on bien attendre aujourd'hui des postures d'autonomie ou d'engagement, des motifs plus commodes qu'efficaces pour rencontrer, après la guerre et depuis, l'exigence d'une problématisation éthique de l'art ?

Sous le national-socialisme, la production massive d'œuvres d'art et les formes massivement orchestrées de leur réception travaillent certes à la production massive de biens moraux conformément au phénomène de standardisation que décrit Walter Benjamin dans un ajout à la version allemande de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. Mais ce n'est pas tout et, aujourd'hui encore, on le reconnaît difficilement, car ce n'est pas sans conséquences sur notre propre relation à l'art, sur les conditions et les formes de nos pratiques : ce que standardise l'usage nazi de l'art, c'est l'art comme morale exemplaire et reproductible, ce sont les actions et les comportements artistiques qui deviennent le standard moral du Troisième Reich.

ooo

Écrire un poème

En se reposant sur l'idée qu'Auschwitz, cette incontestable expression de la faillite de la culture, est un échec moral, on atténue la radicalité de la réflexion que réclame Adorno – et notamment l'enjeu de cette remarque sur Auschwitz dans *Critique de la culture et société*, un texte écrit en 1949 et souvent cité approximativement quoique avec autorité –, comme s'il suffisait, pour répondre à son exigence, de procéder à un examen de conscience qui ferait apparaître la culpabilité sans que l'*immunité* de l'art ne soit elle-même atteinte par l'« incertitude du pourquoi esthétique » (ou par ce qu'Adorno nomme aussi la *blessure de l'art*). Or, la critique d'Adorno ne saurait être réduite à une dénonciation des pratiques et des traditions philosophiques, artistiques

ou scientifiques qui viserait ultimement à les sauvegarder. Elle compromet plutôt d'une manière fondamentale ces pratiques et les conditions de leur autonomie en exigeant que l'on assume critiqueusement l'échec de la culture comme promesse réconciliatrice, comme apaisement de l'hostilité et de la violence : le fait que l'existence ne devienne pas *forcément* humaine par les formes de sa culture. Depuis la seconde moitié du XX^e siècle, il est en effet difficile de nier non seulement le fabuleux potentiel destructeur de la culture, mais ses limites ; la *force* des productions culturelles lorsqu'il s'agit de contenir, voire d'anéantir l'autre, et leur *faiblesse* éthique. Voilà qui concerne non seulement l'impuissance de l'art comme moyen en vue d'un monde différent, mais la perte de sa valeur de vérité : « There is untruth in those fields themselves, in the autarky that is emphatically claimed for them » (T. W. Adorno *Negative dialectics*).

Auschwitz ajoute certes un inédit (Hans Jonas)

Auschwitz met en question les vieilles catégories. Chez Hans Jonas, même le concept de Dieu est touché. Pour ne pas se séparer du concept de Dieu, pour ne pas l'abandonner, Jonas cherche à le repenser par rapport à la tradition juive. Pour maintenir l'idée d'un Dieu bon et compréhensible « malgré le mal qu'il y a dans le monde », pour « que sa bonté soit compatible avec l'existence du mal », Jonas suppose un Dieu créateur qui renonce à la puissance : « il a renoncé à garantir sa propre satisfaction envers lui-même par sa propre puissance, après qu'il eut déjà renoncé, par la création elle-même, à être tout en

tout ». Ainsi donc, si Dieu n'est pas intervenu à Auschwitz, « ce n'est point qu'il ne le voulait pas, écrit Jonas, mais parce qu'il ne le pouvait pas » ; parce qu'il « s'est dépouillé de tout pouvoir d'immixtion dans le cours physique des choses de ce monde ». Et puis, il n'y aurait plus rien à recevoir de Dieu « à qui toute créature doit son existence ». « Dieu après s'être entièrement donné dans le monde en devenir, n'a plus rien à offrir », ajoute Jonas, selon qui « c'est maintenant à l'homme de lui donner », comme si le don d'un Dieu *bon et compréhensif* tel que l' imagine Jonas pouvait déjà être tout donné, se voir ainsi limité dans une économie de la dette qui cherche à veiller à ce que Dieu n'ait pas, à cause de l'homme, « à regretter d'avoir laissé devenir le monde ».

Mais la création n'est-elle pas elle-même un repentir ?

Comme Jonas qui tente de sauver la croyance en Dieu en repensant le concept de Dieu, aurait-on tenté, tenterait-on aujourd'hui encore, de sauver la croyance en l'art en sauvant le concept moderne et occidental d'art ? Un art qui ferait le sacrifice de son pouvoir créateur (perdu) sur l'autel de la culpabilité en vue de la restitution de cette puissance, un art qui, par conséquent, n'aurait en rien renoncé à *garantir sa propre satisfaction envers lui-même* ? Sous l'impuissance de Dieu que Jonas parvient à justifier tant son intention conciliatoire est forte, comme sous l'impuissance de l'art, « se lit en filigrane celle des humains, qui ressassent leur *plus jamais ça* ! alors qu'à l'évidence *ça* se produit partout » (Giorgio Agamben).

Le propos de Jonas opère un transfert de responsabilité de Dieu vers l'homme ou plutôt, une irresponsabilisation de Dieu en vue de préserver le concept de Dieu de façon à ce que l'on trouve encore à qui s'en remettre. La responsabilité de l'homme se résumerait alors à avoir économisé (à Dieu) le regret d'avoir créé ? Quelque chose de semblable ne se produit-il pas sur le plan artistique : si le créateur n'est pas intervenu, n'intervient pas aujourd'hui, c'est qu'il ne le *peut pas* ? Cette inlassable rhétorique négative de l'impossibilité du possible qui permet de continuer « comme si de rien n'était ». Intégré à l'écriture, le repentir la cautionne. En la barrant d'une manière spectaculaire, il réaffirme positivement ses conditions de possibilité, reconstruit une cohésion et une légitimité fragilisées par « les limites de l'art » et soustrait ainsi au risque (au danger) d'être mené par son époque hors de l'art. L'*aveu* de tout ce que l'art *ne peut pas*, ultimement, le sauve.

Il n'y a rien de sauf. Pourquoi l'art serait-il sauvé ?

Auschwitz ajoute aussi un *inédit* à l'expérience artistique, une blessure, que *impuissante*, elle refuserait de porter.

Que l'on se trouve sans mot devant une expérience ne fait pas de ce moment en défaut de langage une expérience indicible, pas plus qu'il ne suffit de dire cette impossibilité pour légitimer ensuite la parole « coupable » de ce manque. En dépit des interrogations sur les modes de représentation et la capacité de dire, poser ainsi le problème en termes de légitimité et d'autorité, c'est penser encore qu'il y aurait quelque justification possible au geste artistique et trouver

parfois une telle justification, aussi bien que la condition de sa propre existence, dans la culpabilité, la rivalité ou la loi. Le geste artistique qui malgré son propre affaiblissement éthique ne recevrait sa forme que de sa culpabilité serait encore conduit vers autrui comme le riche s'approche du pauvre. La limite du langage correspond à la limite de notre relation à l'autre, c'est la base économique du langage, comme celle des différentes formes de l'échange et il ne s'agit pas de nier le langage pour se sortir de cette impasse, pour excéder le cercle clos de l'échange, de la rivalité ou de la violence. Ce n'est pas le langage qui est mutilé avec Auschwitz, c'est le lieu de la parole ; la vie, qui jusque-là avait compté sur le langage dans le conflit entre mourir et tuer pour vivre, est *endommagée*.

En maintenant, au nom de l'intégrité même de l'expérience, la séparation entre Auschwitz et le langage (ou l'opposition entre la poésie et la barbarie), on ne fait rien d'autre que protéger le langage qui a aussi porté Auschwitz, non seulement celui qui n'a plus suffi à calmer la violence de notre rapport à l'autre, mais celui qui s'est révélé l'instrument de son anéantissement au moment même où s'y projetaient promesses et attentes de bonheur ; la pratique de la langue en tant qu'Auschwitz est l'un de ses possibles et non pas seulement ce qui n'a pas eu le pouvoir de l'empêcher.

La pratique de l'art est-elle atteinte dans sa forme par cette souffrance ?

Ce qui rendrait complice, ce serait le durcissement d'un geste qui refuserait de laisser s'affaiblir la *poésie*. Il y a cer-

tainement une différence entre écrire par obligation, comme « une manifestation quasi biologique du vivre » (Rachel Ertel) et écrire par mission, faire de ce besoin individuel une justification sociale de la vie ou une lutte héroïque, malgré « l'anéantissement de ce que toute une vie humaine avait considéré comme sa raison d'être » (Gertrude von Le Fort). Ce serait la suffisance de la *poésie* qui trouverait ses conditions de possibilité dans la clôture, dans le fait de se voir si distinctement autre devant l'*horreur* passée et présente, plutôt que de fragiliser celles-ci auprès de la vie en tant qu'inquiétude éthique.

ooo

Repentir

« [I]t may have been wrong to say that after Auschwitz you could no longer write poems, écrit Adorno, but it was not wrong to raise the *less cultural* question whether after Auschwitz you can go on living » (*Negative dialectics*, je souligne). Dans la dialectique de la barbarie et de la culture, c'est la question de la continuité de la vie que soulève Adorno, la continuité de la vie en regard de la culpabilité de la vie, « the drastic guilt of him who was spared ». Culpabilité de la vie irréconciliable avec le procès de vivre, avec le vivant. La catégorie des rescapés, des survivants d'Auschwitz rappelle potentiellement à chaque vivant son état d'épargné dans cette stricte économie des vies et des morts à la base de toutes les formes d'échanges : pour vivre il faut (encore) tuer, une économie à laquelle la culture participe pleinement tout en parvenant presque toujours à la voiler, une dimension originaire de la culture que même

Auschwitz n'est pas parvenu à désigner. Il n'y a aucune valeur absolue de la poésie à opposer à la barbarie. Déjà, bien avant Auschwitz, *écrire un poème* est lié à la barbarie.

Adorno raconte qu'un survivant d'Auschwitz aurait un jour exprimé le reproche suivant à l'égard de Samuel Beckett : « If Beckett had been in Auschwitz he would be writing differently, more positively, with the front-line creed of the escapee ». Et Adorno d'une certaine manière lui donne raison :

Beckett, and whoever else remained in control of himself, would have been broken in Auschwitz and probably forced to confess that frontline creed which the escapee clothed in the words *Trying to give men courage* – as if this were up to any structure of the mind ; as if the intent to address men, to adjust to them, did not rob them of what is their due even if they believe the contrary (*Negative dialectics*).

Comment le geste artistique pourrait-il en effet choisir entre le noir et le blanc, entre l'ami et l'ennemi, sans se faire lui-même loi ou rival, réaction de force devant sa propre faiblesse ? « La liberté, écrit Adorno, ce serait de ne pas choisir [...] mais de tourner le dos à ce choix imposé » (*Minima moralia*). Non pas *ne pas choisir*, donc, mais sortir de l'espace des choix possibles parce qu'imposés. Hors de l'alternative, et à condition qu'un tel choix soutienne vers autrui l'incertitude dont il procède, *tourner le dos* ne deviendrait-il pas la forme d'une vulnérabilité devant l'autre, disposition à obéir librement ?

« Je ne vois en principe aucune différence entre un serrement de mains et un poème », écrit Paul Celan.

Mais lorsqu'elle se tend, il y a un moment
« où la main ne se rappelle plus en main » (vers d'un poème de Leïzer Aichenrand)
et s'ignore en poème, en souffrance ou en espoir
en bombardements.

Un moment où le geste est inquiet.