

# CONSTELLATIONS DE L'ABSENCE : LE SILENCE DE DIEU À AUSCHWITZ (PAUL CELAN, HANS JONAS, SAMUEL BAK)

CONSTELLATIONS OF ABSENCE: THE SILENCE OF GOD IN AUSCHWITZ (PAUL CELAN, HANS JONAS, SAMUEL BAK)

CONSTELACIONES DE LA AUSENCIA: EL SILENCIO DE DIOS EN AUSCHWITZ (PAUL CELAN, HANS JONAS, SAMUEL BAK)

**RICARDO GIL SOEIRO\***

**RÉSUMÉ :** Le présent article souhaite proposer une réflexion sur le thème de *Hester Panim* (la face cachée de Dieu) à la lumière des œuvres poignantes de Paul Celan, Samuel Bak et Hans Jonas. Pour ce faire, nous avons choisi trois travaux particuliers issus de différents discours (le poétique, l'artistique et le philosophique): *Psalm*, de Celan; *In a Different Light*, de Bak; et *Der Gottesbegriff nach Auschwitz*, de Jonas. L'accent est mis sur les notions de mémoire et d'oubli et sur les façons dont cette dichotomie se joue dans les trois œuvres examinées.

**MOTS-CLES :** Samuel Bak, Paul Celan, holocauste, Hans Jonas, mémoire-oubli

**ABSTRACT:** The present article aims at analyzing the topos of Hester Panim ('the concealed face of God') in the light the poignant works by Paul Celan, Samuel Bak and Hans Jonas. To do so, we have chosen three particular works which stem from different discourses (the poetic, the artistic, and the philosophical): Celan's *Psalm*, Bak's *In a Different Light*, and Jonas' *Der Gottesbegriff nach Auschwitz*. Special emphasis is placed on the notions of memory and forgetfulness and on the ways in which this dichotomy plays itself out in the three examined works.

**KEYWORDS:** Samuel Bak, Paul Celan, holocaust, Hans Jonas, Memory-Forgetfulness

**RESUMEN:** El presente artículo tiene como finalidad realizar un análisis en torno al topos de *Hester Panim* ("el rostro oculto de Dios") a la luz de las penetrantes obras de Paul Celan, Samuel Bak y Hans Jonas. Para ello, hemos elegido tres obras particulares que parten de diferentes discursos (el poético, el artístico y el filosófico): *Psalm* de Celan, *In a Different Light* de Bak y *Der Gottesbegriff nach Auschwitz* de Jonas. Se pone especial énfasis en las nociones de memoria y olvido y en las formas en que esta dicotomía se manifiesta en las tres obras examinadas.

**PALABRAS CLAVE:** Samuel Bak, Paul Celan, holocausto, Hans Jonas, memoria-olvido

Recibido: 15.05.23. Aceptado: 11.03.24.

\* PhD. en Estudos de Literatura e de Cultura, especialidade em Estudos Comparatistas. Professeur à l'Université de Lisbonne. Académique de CEComp, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal. Courier électronique : ricardogilsoeiro@campus.ul.pt. Orcid : <https://orcid.org/0000-0003-0281-6014>

## 1. SOUS LA LUMIÈRE DE NIETZSCHE : « DIEU EST MORT » ET L'AVÈNEMENT DU NIHILISME

« Tu vois ce vide au-dessus de nos têtes ? C'est Dieu. Tu vois cette brèche dans la porte ? C'est Dieu. Tu vois ce trou dans la terre ? C'est Dieu encore. Le silence, c'est Dieu. L'absence, c'est Dieu. Dieu, c'est la solitude des hommes » (Sartre, 2005, p. 494).

**L**A LAMPE allumée en plein jour, le Fou qui, dans le fragment 125 de *Die Fröhliche Wissenschaft* (« *la gaya scienza* ») de Nietzsche (2007) a annoncé la mort de Dieu, nous a inexorablement imposé la vision d'un ciel désemparé qui s'est abattu sur nous. Et, de ce fait, il nous a confrontés au vent frais des plus hautes montagnes. S'il y eût des siècles dans lesquels le souffle de Dieu suffisait à préserver le scintillant sens du Sens, la funèbre pierre tombale de la mort de Dieu concrétise l'effondrement du suprasensible (*Zerfall des Übersinnlichen*, selon la formule d'Heidegger (1962, p. 173), qui consacra à ce sujet le texte « *Le mot de Nietzsche "Dieu est mort"* », inséré dans *Chemins qui ne mènent nulle part*).

L'expression « Dieu est mort » signifierait, tout simplement, que le monde suprasensible se retrouve sans pouvoir efficient. Et la lecture de Heidegger de confirmer ce sens:

Si Dieu, comme Cause suprasensible et comme Fin de toute réalité, est mort, si le monde suprasensible des Idées a perdu toute force d'obligation et surtout d'éveil et d'élévation, l'homme ne sait plus à quoi s'en tenir, et il ne reste plus rien qui puisse l'orienter. (Heidegger, 1962, p. 179)

C'est pourquoi dans le passage cité, il y a la question : « N'errons-nous pas à travers un néant infini ». Ainsi le mot « Dieu est mort » constate qu'un néant commence à s'étendre. « Néant veut dire ici : absence d'un monde suprasensible à pouvoir d'obligation. Le nihilisme, "le plus inquiétant des hôtes", est devant la porte » (Heidegger, 1962, p. 179). Dans l'optique nietzschéenne, sa propre philosophie constitue le contremouvement contre la métaphysique – c'est-à-dire, contre le platonisme. Pour Heidegger, la philosophie de Nietzsche se caractérise en termes de cartésianisme extrême, dans la mesure où elle affirme que l'être est essentiellement *Wille zur Macht* (desir de pouvoir), ce qui résulte d'une radicalisation de la subjectivité du sujet humain qui, à son tour, se matérialiserait dans le surgissement de ce qu'il appellera *Übermensch*.

Or, au-delà de la destruction de la métaphysique telle qu'elle est conçue par Heidegger, ce que le *tremendum* (Cohen, 1981) a rendu douloureusement palpable ce fut justement une sorte d'« éclipse de Dieu » (Buber, 1987), selon laquelle un voile (rideau à travers lequel le mot divin ne réussit pas à passer) se serait interposé entre Dieu et les hommes, conduisant ainsi à la reformulation de la théologie judaïque post-*Shoah*. Si, comme le proclamait Kirilov dans *Les Démons* (1995) de Dostoïevski, tout est permis suite à l'absence du divin, l'annonce de la mort de Dieu constitue le point de départ premier pour celui qui voudrait scruter les constellations de l'absence sur lesquelles flottèrent les créations de pensée qui, après Auschwitz, cherchaient à méditer sur le rapport entre humanité et transcendance. La profonde cicatrice qui palpite en permanence dans les considérations sur l'ère post-Holocauste refait surface, sans aucun doute, dans le silence de Dieu à Auschwitz, dans la conscience tragique de la question angoissée qui demeure en veille : Où était donc Dieu pendant Auschwitz ?

Nous examinerons à présent le *topos* de *Hester Panim* à la lumière des œuvres de Paul Celan, Hans Jonas et Samuel Bak. Pour ce faire, nous aurons recours au *corpus* suivant : premièrement, nous proposerons une lecture du poème *Psalm* (2002) de Paul Celan; ensuite, nous ouvrirons le dialogue avec le texte *Der Gottesbegriff nach Auschwitz* (1994) de Hans Jonas ; finalement, nous évoquerons certains tableaux des séries *In a Different Light* et *Remembering Angels* de Samuel Bak (2001). Il s'agit donc de trois œuvres issues de trois discours différents (poétique, philosophique, pictural) qui, chacune plongée dans l'obscurité qui est la leur, finissent par s'éclairer les unes les autres.

## 2. AU NORD DU FUTUR : LA POÉSIE DE PAUL CELAN

Pour le poète Paul Celan, la mort est une fleur et la douleur dort avec les mots. En refusant l'*ars poetica interdicta*, initialement défendue par Adorno, la poésie celanienne montre comment, en partant de l'éthique du silence, on peut se diriger vers une poétique de la rencontre. En forgeant un nouveau langage « au Nord du futur » (*Im Norden der Zukunft*), Celan a assumé une lyrique de l'indice, une poétique de la ruine et de la cicatrice qui, dans le véritable art de peindre le cri, ne produit pas un excès de *aisthesis*, mais au contraire se concrétise dans l'éthique de la représentation de l'horreur et de l'insurmontable responsabilité du Chant. Il s'agit donc d'une poétique de la rencontre qui nécessite une singulière expérience de lecture,

comme l'aura souligné Gadamer (1987) dans son heureuse formulation : « Qui suis-je et qui es-tu ? »

En réalité, les poèmes de Celan nous renvoient constamment à la question de si l'écriture parvient à triompher sur l'oubli. Dans sa plus récente œuvre, *Barro* (Boue), l'écrivain Rui Nunes (2012) tâtonne l'expérience qui demeure après avoir lu ce poème :

Celan. Le lire comme quelqu'un qui a perdu, lettre à lettre, les mots les plus simples. Jusqu'à ce qu'il n'y ait que des brûlures. ... Jamais les restes d'une langue furent aussi vigoureux. Comme un hurlement. Son intraduisible silence ... La distance insurmontable. Parfois, Dieu. Comme un vomissement. L'horreur du consentement. S'il se taisait, lui, qui ne sut jamais parler ! (Nunes, 2012, pp. 14-15) (l'accent appartient au texte d'origine. C'est nous qui traduisons)

Et, plus loin : « Celan. A vécu l'abîme d'une ruine. Jusqu'à la fin. Et il ne sut jamais recommencer : ses pas le poussaient vers l'intérieur, et lui, déterminé comme un somnambule, ouvrait un passage. Et s'éloignait » (p. 31). (L'accent appartient au texte d'origine. C'est nous qui traduisons).

À la fois poussé vers le seuil du dicible et habitant un « principe dialogique » (dont l'influence de la philosophie dialogique d'origine judaïque est certaine, notamment la pensée de Lévinas), dès lors qu'aucun mot qui a déjà été dit ne convient à Celan, celui-ci entonnera sa « chanson dans le désert » (*Ein Lied in der Wüste*) sans s'épargner la contemplation de la douleur qui habite « dans la plaie du temps » (*die Narbe der Zeit*). Balbutiant à peine, tâtonnant les mots tels des pierres ou des étoiles perdues, Celan est « le dernier à parler » (c'est justement le titre d'un essai très connu que Blanchot lui dédie, 2002, pp. 69-105), en sachant que rompre le silence est un voyage risqué, laborieux, mais profondément indispensable. George Steiner (1987) déclare à juste titre, dans l'essai « The Long Life of the Metaphor: An Approach to the "Shoah" », que Celan est un poète d'autant plus nécessaire que Rilke (1987, p. 166). Et dans *Danube*, Claudio Magris (1988) soulignera, avec justesse, que nous sommes devant « un chant aux limites extrêmes de l'orphisme qui descend dans la nuit et dans le royaume des morts, qui se dissout dans l'indistinct murmure vital, et brise toute forme, linguistique et sociale, pour trouver le mot de passe magique qui ouvre la prison de l'Histoire » (p. 392).

De seuil en seuil, le poète trace petit à petit sa tâche, non pas de reconstruction, mais de remémoration (en clé Benjaminienne). Nous pourrions

défendre, avec Lyotard (1988), qu'il est impossible d'ériger quoi que ce soit sur ces décombres. Nous pouvons uniquement les traverser et, nous glissant entre les ruines, entendre et faire écho aux lamentations qu'elles provoquent :

Ce que l'art peut faire – nous lisons dans son œuvre Heidegger et 'les juifs' – c'est porter témoin ... de cette aporie de l'art et de sa douleur. Il ne dit pas l'indicible, il dit qu'il ne peut pas le dire. 'Après Auschwitz', il faut, à l'intention d'Elie Wiesel, ajouter un verset encore à l'histoire de l'oubli du recueillement auprès du feu dans la forêt (*Célébration*, 173). Je ne peux pas allumer le feu, je ne connais pas la prière, je ne sais même plus raconter l'histoire. Tout ce que je sais faire, c'est de raconter que je ne sais plus raconter cette histoire. Et cela devrait suffire. Il faudra bien que cela suffise. Que Celan 'après' Kafka, Joyce 'après' Proust ... Beckett 'après' Brecht ... que les seconds en date, incapables des premiers ..., mais capables par leur incapacité même, que ceux-là suffisent et, aient suffi à porter témoignage négatif que la 'prière' est impossible et aussi l'histoire de la prière, et ce que reste possible le témoignage de cette impossibilité. Dans le monde où 'tout est possible', où 'tout peut s'arranger', l'écriture aussi reste possible qui déclare l'impossible et s'y expose. (Lyotard, 1988, pp. 81-82)

Somme toute, le poème n'y peut rien, il certifie à peine à quel point il est devenu impuissant. Or, malgré la conscience aigüe de cette aporie, le mot celanien, obéissant à un mouvement qui va de son « Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch » (« son Déjà-plus dans son Toujours-encore »), Celan, 1995, p. 25), constitue une véritable *Gegenwort*. En rejetant un hermétisme déshumanisé, autotéliquement renfermé sur lui-même, Celan envisage ses poèmes comme une bouteille à la mer ou bien comme une sincère et désintéressée poignée de main, allant à la rencontre d'un absolument Autre : « Mais le poème parle ! De la date qui est la sienne, il préserve mémoire, mais – il parle », nous pouvons lire dans *Le Méridien* (Celan, 1995, p. 25).

« Psalm » (composition poétique appartenant à *Niemandrose*) condense tout particulièrement la condition post-*Shoah* dans laquelle nous nous retrouvons, en étant également un lieu privilégié où le millénaire dialogue judaïque avec Dieu se démasque avec une force certaine: « Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,/niemand bespricht unsern Staub./Niemand.//Gelobt seist du, Niemand./Dir zulieb wollen/wir blühn./Dir entgegen.//Ein Nichts/waren wir, sind wir, werden/wir bleiben, blühend:/die Nichts-, die/Niemandrose.//Mit/dem Griffel seelenhell,/dem Staubfa-

den himmelswüst,/der Krone rot/vom Purpurwort, das wir sangen/über, o über/dem Dorn »<sup>1</sup> .

Ici, nous sommes la boue que Dieu ne modèle plus, la poussière que personne ne n'insufflera de vie, nous sommes, en fin de comptes, la « rose de personne ». Le sujet lyrique peut à peine entonner un « contre-psaume », dans lequel la « rose de personne » s'adresse au souffle éteint. Dans *De la Bible à Kafka*, et notamment dans l'essai « La grande tautologie », Steiner (1996) s'intéresse justement à ce même poème. Et Steiner de dire :

Celan “dé-nomme” Dieu, de même que la Shoah a effacé des millions de fois le nom et l'identité de ses victimes. Dans ce “contre-psaume”, Dieu est *niemand*, un Per-sonne, un outil dans le domaine infernal des Cyclopes. Mais, comme dans la plus obscure des théologies négatives, c'est un *Niemand* chargé d'absence, un vide, que ce soit du retrait, de l'impuissance ou de la malveillance gnostique. ... “Psaume” paraphrase la tautologie : “Je ne suis pas ce que je suis” ou “Je ne suis plus ce que j'étais”. ... Ce sont les juifs, presque exterminés dans les fours et les fosses, qui sont devenus le Buisson. C'est leur(s) voix du Buisson brûlé qui apostrophe(nt) et dénomme(nt) Dieu dans un insupportable renversement du moment mosaïque. Et tandis que le Buisson de l'Exode porte épines et flammes, le “contre-Buisson” des camps de la mort porte le Nichts, la *Niemandrose* (la “rose du néant”, la “rose de personne”), emblèmes de sang et de résurrection ... . C'est maintenant Dieu, plutôt que l'interlocuteur humain, qui est, pour ainsi dire, chassé de la terre que le massacre bestial de Son peuple jadis élu a consacré, Lui a rendu inaccessible. (Steiner, 1996, p. 54)

Ainsi, pourrait-on dire que dans « Psalm », faisant preuve d'une claire immersion dans la mystique allemande de Jakob Böhme (qui désignait Dieu à l'aide du terme *Ungrund*, comme l'abîme, le néant absolu) et de Maître Eckhart (qui a consacré une grande partie de sa méditation à la relation entre Dieu et le Néant), l'absence divine – anaphoriquement marquée par l'usage de l'article indéfini – gagne consistance, dévoilant la prégnance d'un silence loquace qui devient présence réelle, et dont l'expression *blühendes Nichts* acquiert tout son sens. Nous sommes devant une puissante

<sup>1</sup> Celan, 1983, p. 225. *Vide*: « Personne ne nous repétrira de terre ou de limon, /personne ne bénira notre poussière. /Personne. //Loué sois-tu, Personne. /Pour l'amour de toi nous voulons/fleurir. /Contre/toi. //Un rien/nous étions, nous sommes, nous/resterons, en fleur;/la rose de rien, de/personne. // Avec le style clair d'âme, /l'étamine désert-des-cieux, /la couronne rouge/du mot de pourpre que nous chantions/au-dessus, au-dessus de/l'épine » (Celan, 2002, pp. 36-37).

plainte, une invocation impossible car destinée à personne, une « prière (en messe noire) » dira João Barrento (2013) dans la discussion inachevée qu'il imagine entre Benjamin et Celan – dans *Limiares* [Seuils], une prière “seulement possible après l'abandon et la mort de Dieu” (2013, p. 162), dans laquelle on signale l'impossibilité de répéter la Création (que l'adverbe « *wieder* » confirme d'ailleurs).

### 3. LE CONCEPT DE DIEU APRÈS AUSCHWITZ : HANS JONAS ET LA SHOAH

Chez Hans Jonas, la question du silence de Dieu à Auschwitz se dessine, quant à elle, autrement. L'opuscule *Der Gottesbegriff nach Auschwitz* (1994) montre, de fait, comment le caractère plus spécifique de l'étonnement qui nous mène à philosopher fleurit à partir de la vision du mal. À l'image des propos de Schopenhauer dans *Le monde comme volonté et comme représentation*, la philosophie, tout comme l'ouverture de *Don Giovanni*, commence avec un accord mineur.

Jonas débute sa nouvelle aventure théologique spéculative (selon ses propres termes) en procédant à une profonde révision des attributs divins que l'expérience de la *Shoah* est venue imposer. Il imagine, ainsi, le visage d'un Dieu impuissant, et déplace la responsabilité vers le terrain de l'agir humain. On pourrait remarquer que, à l'image de la formule heideggerienne au sujet de Nietzsche, selon laquelle ce n'est pas Dieu qui meurt, mais l'idée transcendante d'un principe supra-sensible, chez Jonas on retrouve également une conception théologique de Dieu très particulière, laquelle est radicalement questionnée. Lorsqu'il décide d'interpeller ce que Moltmann a appelé le « Dieu de Parménides » (un être éternel, unique et plein), Jonas ne néglige pas pour autant l'idée de Dieu tout-court – au contraire, il cherche à l'aborder sous un nouvel angle afin de reconsidérer le dilemme de Job. Pour ce faire, il fait appel à une narration mystique inspirée de la kabbale judaïque, profondément traitée par Scholem, pour parvenir au mythe de l'être-dans-le-monde de Dieu (cela dit, cette formulation ne doit point surprendre, lorsque l'on se souvient que Jonas fut disciple de Heidegger).

Dans la lignée d'une sorte d'immanence inconditionnelle, Dieu est à la merci de l'infinie diversité du devenir (contrairement à ce qui arrive dans la tradition grecque platonique et aristotélicienne) : le visage de Dieu lui-même change en fonction du visage exhibé par la Création. Il est, ainsi, un

Dieu « humanisé » qui se soucie (*Sorge* est ici un mot-clé) du destin de ses créatures (*ein leidender Gott*, un Dieu qui souffre, qui s'apitoie de, selon la propre formule de Jonas). Pour que le monde puisse exister, Dieu devrait avoir renoncé à son propre être, en déposant son omnipotence – laquelle Saint-Augustin a tellement défendu. En effet, Dieu s'est en quelque sorte aliéné en faveur du monde. S'abandonnant lui-même, Dieu se démunait de sa divinité pour, selon l'illustre expression de Jonas, la recevoir de nouveau de l'odyssée du temps. Des trois attributs divins (bonté absolue, omnipotence et compréhensibilité), Jonas sacrifie celui de l'omnipotence de la manière suivante :

Après Auschwitz, nous pouvons affirmer, plus résolument que jamais auparavant, qu'une divinité toute-puissante ou bien ne serait pas toute bonne, ou bien resterait entièrement incompréhensible (dans son gouvernement du monde, qui seul nous permet de la saisir). Mais si Dieu, d'une certaine manière et à un certain degré, doit être intelligible (et nous sommes obligés de nous y tenir), alors il faut que sa bonté soit compatible avec l'existence du mal, et il n'en va de la sorte que s'il n'est pas tout-puissant. C'est alors seulement que nous pouvons maintenir qu'il est compréhensible et bon, malgré le mal qu'il y a dans le monde. Et comme de toute façon nous trouvions douteux en soi le concept de toute-puissance, c'est bien cet attribut là qui doit céder la place. (Jonas, 1994, pp. 32-33)

Face aux données présentées par Jonas (et que nous synthétisons très brièvement ici), comment expliquer alors le silence de Dieu à Auschwitz ? La réponse est surprenante par sa simplicité. Dieu n'est pas intervenu, non pas parce qu'il n'a pas voulu, mais parce qu'il n'a pas pu intervenir. Nous sommes ici devant une sorte d'auto-aliénation divine, un retrait de Dieu qui, dans l'optique jonasienne, radicalise le concept de *tzimtzum* de la kabbale lurienne. Jonas voit sa spéculation comme un simple tâtonnement qui, face à la désolation et au non-sens de la *Shoah*, consisterait à conserver l'idée d'un Dieu juste, à persévérer dans la lumière précaire du sens de l'existence humaine – bien que aux dépens de son occultation, de son retrait silencieux devant le déroulement de l'histoire incarnée par des sujets humains (trop humains), blessés qu'ils sont encore à cause de leur incontournable mortalité – la tunique de Nessos de laquelle ils ne se libéreront jamais.

#### 4. LA COULEUR DE LA SURVIE DANS L'ART DE SAMUEL BAK

Finalement, pour conclure ce triptyque, nous aimerions commenter brièvement la peinture de Samuel Bak, rescapé de l'Holocauste, né en 1933 dans la ville de Vilna, en Pologne<sup>2</sup>. L'œuvre de Bak a comme point de départ la douloureuse réalité de la mémoire, en ceci qu'elle la déconstruit<sup>3</sup>, en édifiant précairement ce qu'il désigne par *tikkun olam*, une réparation du monde. Les toiles de Bak jouissent d'un discours imagétique profondément personnel enrichi de divers symboles qui véhiculent une *waste land* d'une époque du post-holocauste: des pions d'échecs bandés et éparpillés sur un échiquier brisé (*Auspicious Moon*, de 2001), des poires qui symbolisent la fragilité de la condition humaine (*Contemporary*, de 2002) ou la présence de la musique, notamment dans *For the End of Time* (1996) qui, de façon très explicite s'inspire de l'œuvre *Quatuor pour la fin du temps* d'Olivier Messiaen, composée en 1941 dans un camp de concentration nazi. Il s'agit là de tout un champ lexical qui plante ses racines dans l'expérience judaïque (les Tables de la Loi éclatées, des rouleaux de parchemin de la Tora, des villes enfouies dessinées en forme d'étoile de David), lequel est doté ensuite d'une nouvelle perspective à la sombre lumière de cet « événement sans réponse » (Blanchot, 2002) que fut Auschwitz (d'où la présence obsessionnelle de fumée issue des fours crématoires et des uniformes déchirés des prisonniers des camps).

<sup>2</sup> La seule étude qui examine d'un point de vue comparatiste la poésie de Paul Celan et la peinture de Samuel Bak est l'essai de Kimberly Socha (2010). À notre avis, l'article en question met l'accent, de manière excessive, sur la filiation surréaliste de deux œuvres auxquelles s'intéresse l'analyse : le poème *Tenebrae*, de Paul Celan, et la série *Adam and Eve*, de Samuel Bak.

<sup>3</sup> Nous mentionnons évidemment ici la centralité d'un concept tel que la mémoire culturelle. Selon l'égyptologue et théoricien des études culturelles Jan Assmann (2010), les cultures s'articulent avec chacun des individus qui y participent sur la base de règles et de récits partagés liés au sens d'un monde commun significatif. Ce serait donc à partir de cette expérience que les individus seraient capables de former leur identité à travers des symboles matérialisés qui deviendraient les formes de traditions culturelles partagées. Sur la question de l'oubli, cf. Weinrich, 1999. *Léthé* est une exploration de l'art de l'oubli – comme contrepartie de l'art rhétorique de la mémoire – dans la culture occidentale, des Grecs à nos jours. Il propose des analyses approfondies d'œuvres, entre autres, d'Augustin, Bellow, Borges, Casanova, Celan, Cervantes, Dante, Descartes, Freud, Goethe, Homère, Kant, Kleist, Levi, Locke, Mallarmé, Montaigne, Nietzsche, Ovide, Pirandello, Proust, Rabelais, Rousseau, Sartre et Wiesel. Ce qui émerge est une vision générale de l'oubli qui combine la reconnaissance de sa nécessité et de son caractère inévitable avec une critique de l'oubli (en particulier dans le cas de l'Holocauste) et de la nécessité de le combattre. Dans la conclusion de cet article, nous récapitulerons certains de ces points.

Les narrations génésiaques peintes par les maîtres (Michelangelo, Rembrandt ou Mantegna) sont désormais réinterprétées sous le prisme bakien, en soulevant l'infatigable et douloureuse problématique du silence de Dieu : la création d'Adam, l'expulsion du Jardin d'Éden, le rêve de Jacob, le déluge ou l'Akeda (sacrifice d'Isaac). Nous sommes, sans aucun doute, confrontés à un monde de perte, dans lequel la Chute s'assume elle-même comme l'un des diapasons allégoriques prépondérants. Si nous pensons à la série intitulée *In a Different Light*, et tout particulièrement aux tableaux *Creation of War Time III* (1999) et *Creation* (1999), malgré l'appropriation de la représentation chrétienne de la création par Michelangelo dans son œuvre *La Création d'Adam* sur le plafond de la Chapelle Sixtine, ici ce n'est plus la confiance démiurgique de la légèreté dans le toucher des doigts entre créateur et créature, entre divinité et humanité, qui se trouve représentée, mais il s'agit au contraire d'une problématisation de la légitimité de cette alliance ancestrale et symbolique. D'un côté, il importe souligner le ton peut-être accusateur du geste de la figure humaine parée de vêtements soit de prisonnier, soit de soldat belligérant. De l'autre, dans ces deux toiles, Dieu créateur est à peine une silhouette presque imperceptible, constituée par l'agglomération d'énormes blocs de pierre qui surplombent dans l'air, et dont le seul élément anthropomorphique manifeste de la représentation divine se résume à une main, non plus paisible d'être fécondatrice, mais qui se limite à être soutenue par une corde: dans *Creation*, la main humaine se trouve enveloppée dans des ligatures, en même temps qu'une seconde main (une simple prothèse ?) se retrouve, à son tour, protégée par une béquille.

Ainsi, dans la série *Remembering Angels* (2007), faisant écho des œuvres majeures des grands peintres de la tradition occidentale, Bak fera appel à la *Melencolia* (1514) d'Albrecht Dürer. L'ange dürerien est ici dé-membré et re-construit en suivant diverses métamorphoses, présentant ainsi une lecture aux contours historiques et contextuels qui le situent dans un temps catastrophique, dans lequel l'ordre divin qui jalonnait la vision du monde de Dürer se dissout dans un univers chaotique et arbitraire où flottent dans l'air pierres et arbres (comme dans le tableau *With Other Remnants*), où des pierres colossales se transforment en dés (à l'image du tableau *Guardian of Suspended Warnings*), et où, finalement, la droite est la gauche et la gauche se trouve sens dessus dessous (*Between Right and Wrong*). Bien que tous les éléments qui, dans le tableau *Le chevalier, la mort et le diable*, composaient les emblèmes du progrès futur soient présents dans cette œuvre bakienne, le fait est que chacun d'entre eux fait l'objet d'une relecture à la sombre lumière de la *Shoah*, en ceci qu'ils se matérialisent dans des objets cassés,

désaffectés et radicalement en décalage par rapport au cadre historique et mental duquel Bak les récupère. Tandis que, dans *Melancholia*, l'ange de Dürer est entouré par les instruments et les symboles de la science, de l'art et de la créativité, ceux-ci éclairés par un arc-en-ciel prometteur et par une comète fulgurante, dans *Remembering Angels* le paysage se retrouve totalement éclaté, ce qui nous rappelle le célèbre vers de T.S. Eliot : « *These fragments I have shored against my ruins* » (Eliot, 2002, p. 51).

L'ange lui-même est juste une figure en construction (une sculpture, une machine, un collage ou encore un réfugié, comme par exemple dans *Boarding the Saint Louis*, de 2006); les ailes de ces multiples anges sont défaites ou désagrégées, souvent assurées à peine avec des clous ou par une béquille (tel dans *Testimonials*, de 2006, et dans *On the other hand*, de 2007, sans oublier que dans les deux toiles le fond se trouve marqué à jamais par la sombre présence de la fumée des fours crématoires). Peuplée de précaires échelles en désuétude et d'arcs-en-ciel faiblement soutenus par des cordes (comme dans *Ongoing elegy*, de 2006, et *Covenants*, de 2007), ou bien de bandages comme dans *Six Wings for One* ou dans *Guardian of Sleep*, la série *Remembering Angels* met en scène une infinie élégie sur un monde en écroulement, tout en questionnant radicalement les prémisses sur lesquelles s'appuient les fondements de ce monde.

Dans l'introduction à l'œuvre *Representing the Irreparable: The Shoah, the Bible, and the Art of Samuel Bak*, Gary Phillips et Danna Fewell (2008) approfondiront le complexe tissu de fulgurants scintillements et de sombres anxiétés, transmettant cet effet de *chiaroscuro* qu'imprègne les œuvres bakiennes :

The art of Samuel Bak entrances. It also disquiets. Dismembered human figures of flesh, metal, wood, and stone. Broken pottery and rusted keys, petrified teddy bears and discarded children's shoes, floating rocks, and uprooted trees. Broken chess pieces. Fractured rainbows. Books turned buildings, tablets turned tombstones, memorial candles turned crematoria. Soundless musical instruments, flightless doves, mechanized, immobile angels, crucified children. And yet: pears and paradise, new growth on broken branches, sunrises in sunsets. Color and catastrophe. Genesis and genocide. Exodus and expulsion. Ruins and remnants. Michelangelo, Rembrandt, Mantegna, Dürer, de Chirico echoed and subverted. Paradoxes. Contradictions. Ambiguities. Excesses. All ingredients of a survivor's post-Holocaust landscape. (Phillips/Fewell, 2008, p. xi)

De cette façon, cet exemple, mais aussi d'autres sommairement évoqués ici, montrent qu'il serait risqué d'affirmer que nous sommes confrontés à l'abîme d'une obscurité absolue. Tout au plus, un néant total, comme le pur absolu, pourront être sondés uniquement de manière imparfaite. Et c'est justement sur ce point, dans le propre désir de communiquer la tragédie absolue, de témoigner le néant, qu'il est possible d'entrevoir le germe d'une trace de lumière, ou bien la fugace rumeur du dicible – qui nous touche en nous apportant une « Renverse du souffle ». João Barrento (1998), dans la postface de *A morte é uma flor*, intitulée « Mémoire et Silence », définissait déjà la poésie celanienne en termes d'« expression, tragique et sombre, d'une condition existentielle sans issue » (p. 127), mais il ne s'empêchait pas pour autant de qualifier cette œuvre d'« élégiaque et « non pas proprement tragique, traversée par l'espoir, laquelle se détache à maintes reprises, sans euphorie mais lumineuse, des ténèbres de la mort » (p. 127).

Chez Celan, l'ineffable obscurité semblerait attirer l'attention sur les ténèbres éclairées, desquelles émerge sereinement un rude espoir dont nous parle par ailleurs Kafka, et que Camus a très justement abordé dans *Le Mythe de Sisyphe*. C'est dans le cœur de cette flamme intermittente que, selon nous, on doit situer ces gestes titubants de l'humain (le poétique, le philosophique et l'artistique). Le vers solitaire *Es glänzte* (du poème « Tenebrae ») nous invite à creuser cet « espoir dans l'espoir » (*Hoffnung auf die Hoffnung*) auquel fait référence Hermann Broch dans *La Mort de Virgile*, un espoir pas totalement différent de celui que l'on retrouve dans les dernières pages du *Docteur Faust* de Thomas Mann, un espoir si spectral et muet comme l'hésitante note final du violoncelle de la grande cantate de Leverkühn, un simple fantôme voltigeant dans l'air ou dans un silence presque imperceptible. Et c'est avec cet espoir, celui de la fin de l'œuvre de Mann, que nous pouvons arriver à une conclusion provisoire :

Mais peut-être qui sait ? ce paradoxe artistique qui de la structure rigoureuse a fait jaillir l'expression – l'expression en tant que plainte – peut-être correspond-il au paradoxe religieux selon lequel, au fond de la plus profonde perte, l'espoir peut germer – fût-ce comme une interrogation à peine perceptible ? Un espoir par-delà le désespoir, la transcendance du désespoir, non point son reniement, mais le miracle qui dépasse la foi. Écoutez la fin, écoutez-la avec moi : un groupe d'instruments après l'autre s'efface, et ce qui reste, ce sur quoi l'œuvre s'achève, c'est le sol aigu d'un violoncelle, la dernière parole, le dernier son qui demeure en suspens puis s'éteint lentement dans un point d'orgue pianissimo. Puis plus rien : silence et nuit. Le son qui a cessé d'exister, que l'âme seule perçoit et prolonge encore et qui tout à l'heure exprimait le

deuil, n'est plus le même. Il a changé de sens, et à présent il luit comme une clarté dans la nuit. (Mann, 1950, p. 642)

## 5. ÉPILOGUE : CULTURE DE LA MÉMOIRE ET POÉTIQUE DE L'OUBLI

Comme nous l'avons observé tout au long de cet article, dans les trois ouvrages considérés, la mémoire (en dialogue contrapuntique étroit avec son couple dialectique - l'oubli) occupe une place primordiale, avec une grande partie du questionnement éthique sur le silence de Dieu à Auschwitz. Jouant un rôle central au sein des Études de la mémoire (Memory Studies)<sup>4</sup>, le concept de mémoire culturelle vise à mettre en évidence le caractère éminemment social et collectif de la mémoire et à réfléchir sur la dimension décisive de la mémoire dans la culture. Lori Lotman a soutenu que la culture est la mémoire non génétique et non héréditaire d'un groupe. Les recherches pionnières de Maurice Halbwachs et Pierre Nora choisissent de se concentrer sur la question de la mémoire dans sa dimension collective. Maurice Halbwachs parlera du concept de « mémoire collective », Pierre Nora des « lieux de mémoire » et Marianne Hirsch de la « post-mémoire ».

Ce domaine d'étude représente un développement relativement récent des sciences culturelles et c'est dans les années quatre-vingt du XXe siècle qu'apparaissent les premières publications contemporaines consacrées à la construction d'un appareil conceptuel et à l'analyse de phénomènes et de processus culturels associés à la dimension non seulement biologique, mais aussi communicative et culturelle de la mémoire. Au fond, ce qui est mis en avant, c'est la manière dont certains éléments (esthétiques, éthiques ou cognitifs) s'inscrivent dans le domaine collectif et non seulement dans une expérience privée et individuelle.

Chacune des trois œuvres que nous avons examinées ici donne un aperçu de la manière dynamique dont la mémoire culturelle peut être modifiée et repensée à travers la lentille active du présent. Chacune de ces enquêtes part donc d'un héritage symbolique dans lequel les individus peuvent puiser pour se forger leurs propres identités et créations: chez Celan, il s'agit de forger un nouvel idiolecte poétique à partir de la langue ma-

<sup>4</sup> Cf. anthologie : *Estudos de Memória: Teoria e Análise Cultural* (Soares, 2016), où l'on peut trouver des essais fondateurs des auteurs suivants: Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Aleida Assmann, Jan Assmann, Ann Rigney, Cathy Caruth, E. Ann Kaplan, Marianne Hirsch, Andreas Huyssen et Ansgar Nünning.

ternelle des bourreaux; Jonas procède désormais à une revisite théologique, reconfigurant ainsi une nouvelle conception de ce que signifie le concept de Dieu après Auschwitz; le peintre Samuel Bak, à son tour, choisira également de partir de la réalité douloureuse de la mémoire (refusant en effet la défaite de l'oubli) pour la déconstruire, construisant de manière précaire ce qu'il appelle *tikkun olam* – une réparation du monde. Dans les trois cas, nous nous trouvons face à un dialogue tendu entre mémoire et oubli, dans lequel le désir de donner un sens au traumatisme apparaît comme l'un des axes principaux de ces enquêtes artistiques et conceptuelles.

## RÉFÉRENCES

- Assmann, J. (2010). *La mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*. Aubier.
- Bak, S. (2001). *In a Different Light: The Book of Genesis in the Art of Samuel Bak*. Pucker Art Publications.
- Barrento, J. (1998). Memória e Silêncio. In Paul Celan, *A Morte é uma Flor. Poemas do Espólio* (pp. 131-134). Cotovia.
- Barrento, J. (2013). *Limiares sobre Walter Benjamin*. Ed. UFSC.
- Blanchot, M. (2002). *Une Voix Venue d'ailleurs*. Éditions Gallimard.
- Buber, M. (1987). *L'éclipse de Dieu. Considérations sur les relations entre la religion et la philosophie*. Nouvelle Cité.
- Celan, P. (1983). *Gesammelte Werke in fünf Bänden. Erster Band: Gedichte I*. Suhrkamp Verlag.
- Celan, P. (1995). *Le Méridien*. Fata Morgana.
- Celan, P. (2002). *La Rose de personne*. Éditions José Corti.
- Cohen, A., A. (1981). *The Tremendum: A Theological Interpretation of the Holocaust*. Crossroad.
- Dostoiévski, F. (1995). *Les Démons*. Actes Sud.
- Eliot, T. S. (2002). *The Wasteland*. Modern Library.
- Fewell, D., & Phillips, G. (2008). *Representing the Irreparable: The Shoah, the Bible, and the Art of Samuel Bak*. Boston & Syracuse University Press/Pucker Art Publications.
- Gadamer, H.-G. (1987). *Qui suis-je et qui es-tu? Commentaires de Cristaux de souffle de Paul Celan*. Actes Sud.
- Heidegger, M. (1962). *Chemins qui ne mènent nulle part*. Gallimard.
- Jonas, H. (1994). *Le concept de Dieu après Auschwitz*. Ed. Rivages/Payot.
- Liotard, J.-F. (1988). *Heidegger et les 'juifs'*. Galilée.
- Magris, C. (1988). *Danube*. L'Arpenteur.
- Mann, Thomas (1950). *Le docteur Faustus*. Éd. Albin Michel.
- Nietzsche, F. (2007). *Le Gai Savoir*. Flammarion.
- Nunes, R. (2012). *Barro*. Relógio D'Água.

- Sartre, J.-P. (2005). *Théâtre Complet*. Gallimard.
- Soares, L. (2016). *Estudos de Memória: Teoria e Análise Cultural*. V. N. Famíliação. Húmus.
- Socha, K. (2010). Outside the Reign of Logic, Outside the Reach of God: *Hester Panim* in the Surreal Art of Paul Celan and Samuel Bak. In *War, Literature & the Arts. An International Journal of the Humanities*, 22(1), 7-93.
- Steiner, G. (1988). The Long Life of Metaphor: An Approach to the Shoah. In Berel Lang (Ed.), *Writing and the Holocaust* (pp. 1-54). Holmes & Meier Publishers.
- Steiner, G. (1996). *De la Bible à Kafka*. Bayard.
- Weinrich, H. (1999). *Léthé. Art et critique de l'oubli*. Fayard.