

## Danièle Sallenave

### La catharsis impossible. Ébauche d'une réflexion

L'holocauste, la Shoah, l'extermination des Juifs, peut-elle être représentée ?

A quel titre quelque sujet que ce soit pourrait-il être soustrait à la représentation ?

Il semblerait d'abord qu'il faut bien distinguer entre une *interdiction* et une *impossibilité* de représentation.

L'interdit ne concerne en effet ni les modes ni le principe de la représentation ; l'interdit exclut la représentation de certains sujets pour des raisons morales, religieuses ou politiques. Il désigne l'irreprésentable comme ce qui excède les limites de la représentation. Ce n'est alors pas la représentation qui est concernée, ou visée, mais celui qui représente. Le sujet (l'artiste, le poète) qui franchit ces limites se rend coupable d'une effraction ; il est passible d'une sanction.

L'impossibilité — si elle existe — est, elle, une question esthétique et philosophique ; elle désigne l'irreprésentable comme ce qui dépasse les forces de la représentation. De même que tout à l'heure, la représentation ne peut avoir lieu, elle est en échec ; mais en revanche, le sujet qui le tente (l'artiste, le poète) échoue sans qu'il y soit de sa faute.

Cette distinction faite, on verra qu'il est peut-être difficile de la maintenir.

Car il resterait encore un troisième sens du mot irreprésentable : ce que je ne parviens pas à *me* représenter, ce qui échappe à l'imagination, ce qui ne peut former image dans l'esprit. Ainsi du projet d'exterminer des hommes pour le seul crime d'être nés, la mort programmée, exécutée, de tant d'hommes dans un temps si court, et enfin la mort vécue dans l'horreur de son déroulement et de ses circonstances concrètes.

En attendant, tout nous porte à conclure que la phrase d'Adorno se prête aux deux premiers sens : « nulle poésie après Auschwitz » peut en effet signifier à la fois qu'il est « interdit » et qu'il est « impossible » de composer de la poésie après Auschwitz. « Interdit » — car il y aurait de l'obscénité à croire encore dans l'exercice rythmé du langage ; « impossible », parce que la représentation poétique y aurait perdu sa force et sa forme.

Cependant, *après* n'est pas *d'après*.

Après, veut dire : dans le temps, dans l'histoire, où il est arrivé ce qui porte le nom d'Auschwitz, c'est-à-dire l'extermination des Juifs.

D'après, cela veut dire : en prenant pour sujet «Auschwitz», c'est-à-dire l'extermination.

En publiant la «poésie yiddish de l'anéantissement» Rachel Ertel prend à rebours l'affirmation de Theodor Adorno : «Nulle poésie après Auschwitz» aux deux premiers sens : *après* et *d'après*. De cela, un chapitre de son livre magnifique traite sans qu'il soit besoin d'y revenir.

Cependant, j'oserais ajouter ceci.

La poésie yiddish de l'anéantissement parvient à surmonter la double (ou quadruple) réserve d'Adorno en ouvrant un champ absolument inexploré : sans *représenter* jamais l'extermination, ces œuvres sans exemple nous font précisément *nous la représenter*. Elles ne se constituent jamais en images ou en fictions, elles n'organisent aucune scène autour d'un personnage ; elles illuminent le lecteur d'une connaissance soudaine, abrupte, saisissante, par la fusion de la triple figure de l'auteur, de la victime et du lecteur.

Observons dès maintenant que cette représentation (intérieure) est fugitive, fulgurante, insoutenable : l'«esprit» se dérobe, la douleur le cerne, l'image s'enfuit.

Nulle consolation n'en découle.

Autant dire que la poésie se définit ici comme le «contraire» du roman, ou de la tragédie. Elle refuse en effet la tripartition qui, depuis la *Poétique* d'Aristote, constitue l'essence de la fiction dramatique ou épique (un narrateur, un lecteur, un personnage).

On serait donc tenté d'en déduire que si le poème est possible *après*, ou *d'après* Auschwitz, il n'en va peut-être pas de même avec la fiction.

Ainsi apparaît une nouvelle question : l'extermination peut-elle se représenter par les moyens de la *mimesis* épique ou tragique, qui articule une histoire (le *muthos*) autour de «personnages», qu'Aristote appelle «les agissants», «*oi prattontes*».

Pour envisager quelques aspects du problème, je rapporterai abruptement la question de la fiction à celle de sa finalité qui est, selon Aristote, la catharsis ou «élucidation», la formulation d'Adorno se transformant donc en celle-ci, «De la Shoah, nulle catharsis possible».

Il faut se garder de faire des notions, catégories, concepts, un usage purement théorique, abstrait. Sans doute est-ce un pari, un choix, et un paradoxe : mais la vie vécue, la vie vivante, le passé, la mémoire, notre avenir (si tant est que nous en ayons un), ont trop besoin de la pensée pour que nous puissions nous satisfaire de développer des concepts hors de toute expérience.

Ainsi en va-t-il de la catharsis.

Lorsque le terme apparaît chez Aristote, il n'est pas neuf ; il vient de la

médecine et prend place dans une théorie des humeurs. Quelque chose comme ceci : la chaleur des humeurs lourdes obstrue les canaux montants ; l'épaississement de la bile, humeur noire, produit des vapeurs, des fumées, dont la raison est « offusquée ». L'homme est alors en proie à la fureur, à la *manie*. (Ainsi, un matin, Ajax prend-il d'innocents moutons pour l'armée des Troyens, et il ne revient à lui qu'au bout d'un moment, l'épée rouge de sang, au milieu des bêtes éventrées. La dérouté de la claire raison est tellement insupportable à un Grec qu'il ne reste plus à Ajax qu'à user une dernière fois de son épée, cette fois pour se donner la mort.)

Contre cet épaississement des humeurs, seule la musique est un remède : elle aide à alléger les fluides, les rend plus vifs et moins pesants, elle assure à la raison une possibilité d'agir librement, elle rend à la circulation de la raison des chemins que la fureur occupait toute.

On sait tout cela, je le résume vite.

Mais Aristote prend le concept, l'exporte, l'utilise ailleurs, autrement. Il en fait, dans la *Poétique*, le fondement et la finalité de l'acte de composer avec des mots. Finalité, parce que conséquence d'un puissant mouvement « naturel » (*physikon*) : le désir et la capacité de « faire semblant », de constituer dans le jeu et le discours des expériences fictives, afin de comprendre les expériences réelles et d'en être soulagé.

L'homme, dit Aristote, est « *to zoon mimétikotaton* » : l'être vivant le plus porté à ou capable de « faire semblant ».

Épopée et tragédie, d'où sortiront toutes les formes successives de la représentation narrative et dramatique, s'établissent sur ce fond commun, très anciennement ancré en l'homme, enraciné en lui par ses premières expériences de jeu.

Profondément co-naturel à l'homme est ce besoin de construire avec des mots un système qui soit l'équivalent du monde réel, un arrangement ordonné des actions des hommes, par où il donne à comprendre leurs motifs, leur enchaînement et leurs effets, et donc ne subit plus l'assaut incontrôlé des passions.

Pourquoi ? Pour quelles raisons Aristote va-t-il prélever ce concept et l'intégrer à la *Poétique* naissante ? Que sait-on des philosophes, de ce qui les pousse à ces coups de force dont plusieurs siècles, des millénaires même, subiront l'ébranlement ? On a trop vite fait de s'en remettre à des motifs purement intérieurs au système, purement intellectuels. Nous ne connaissons rien de ce qui fait penser, nous nous faisons des philosophes des figures successives qui conviennent à notre usage. Et je ne sache pas que celle d'Aristote échappe à la règle.

Pour ma part, de celui que nous nommons Aristote (et que les hommes du Moyen Âge au tympan de Chartres ont représenté penché sur une écriture de moine) je retiens qu'il fut, à l'aube de notre ère, sur le rivage grec, occupé à faire naître un monde habitable, et que toute son œuvre s'y plie.



La *catharsis* est au cœur de cette entreprise-là.

Qu'est-ce à dire ?

Reprenons un peu.

Finalité de la « poïétique », la *catharsis* est à l'œuvre au moment où le texte est livré à son lecteur, ou au spectateur de théâtre. Sans doute opère-t-elle, comme la musique, une transmutation des humeurs et, en partie, selon des moyens comparables : la construction, la prosodie, le rythme. Mais surtout par ces moyens spécifiques que sont : le déroulement de la fable et son organisation.

Rythme et pensée, donc.

La musique parvient à « purger » les humeurs (à libérer les flux engorgés), mais la représentation épique et dramatique, elle, opère des effets beaucoup plus complexes sur les passions.

D'abord, elle ne les abolit pas. Sentiments et passions gardent même leur nom, seulement ils changent de nature ; ils demeurent bien ceux que la tragédie réclame : frayeur et pitié, mais ce sont *une autre* frayeur et *une autre* pitié, une frayeur et une pitié qui n'offusquent pas la raison, ne jettent pas sur toutes choses une ombre où la forme de celles-ci se perd. Frayeur et pitié, passées par l'opération cathartique, deviennent, dit Aristote, des « sentiments agréables » ; ils sont une source de bonheur.

Mais comment est-il possible que la frayeur et la pitié puissent, par l'effet de la compréhension, se transformer en émotions agréables ? Qu'y a-t-il d'agréable dans ces nouvelles passions ? La *transformation* elle-même, car elle exalte le pouvoir de la raison.

Passions agréables, donc, non pas parce qu'on aime souffrir ou voir souffrir, mais parce qu'on en comprend le mécanisme.

*Il y a de l'agrément à comprendre.*

L'homme aime deux choses, dès son enfance (« *ek paidon* ») : faire semblant et comprendre.

En d'autres termes, si frayeur et pitié peuvent se muer en sentiments agréables, c'est que leur mutation célèbre le pouvoir de la raison. Quelques dures qu'aient été les épreuves, un moment vient où la raison l'emporte. Dans l'histoire, parfois, peut-être. Dans la vie vécue, dans l'expérience, sans doute, oui, mais cela n'est pas absolument certain. L'histoire, on le sait déjà, dès Aristote, n'est qu'un récit de bruit et de fureur où la raison ne l'emporte jamais définitivement.

L'opération de la raison se produit dans le calme qui entoure la représentation.

Tel est ce monde habitable dont Aristote pressent la figure, dont il préfigure la façon : un monde où les épreuves représentées offrent l'occasion de sentiments « épurés », passés au filtre de la raison, dans le silence du cabinet, ou dans l'entretien entre amis qu'un poète, armé du luth, charme par

la récitation de faits anciens, ou dans l'ombre mouvante du velum tendu souplement au-dessus du théâtre, qui teinte de ses diverses couleurs les visages des spectateurs (voir la belle image de Lucrèce). Que les souffrances d'Œdipe soient à jamais irrachetables, c'est un fait ; que de nouvelles douleurs attendent de nouveaux hommes demain, c'est un fait aussi. Mais l'humanité se désigne par la possibilité d'en réfléchir calmement les causes et c'est peut-être dans ces moments-là qu'elle atteint à ses hauteurs ; non pas dans la froideur satisfaite, égoïste, de celui qui, sur la rive, contemple les dangers que d'autres courent ; mais dans ce repli réflexif, entre deux guerres, entre deux passions, entre deux douleurs.

Dans ces moments-là, le lecteur, le spectateur, connaît un monde habitable, un monde humain.

En deux sens.

D'abord parce que, pour que la catharsis se produise, il faut être certain que la représentation arrivera à son terme — c'est-à-dire trouvera un lecteur, un spectateur ; que le monde ne sera pas détruit à l'instant même de la représentation.

Ensuite, parce qu'il n'y a pleinement catharsis que si le lecteur y voit non un moyen occasionnel de frémir, mais, dans la transformation de sa douleur en joie, un moyen de se faire, de se construire et de se fortifier. On ne le rappellera jamais assez : l'œuvre poétique est pour les Grecs œuvre pédagogique, « paidétique » plutôt.

Il n'y a d'œuvre que de formation.

Nulle espérance plus qu'un progrès de ce genre ne rapproche les hommes. Sans doute l'état de raison calme, loin des fureurs du combat, est-il peu durable et souvent illusoire. Une certitude, pourtant — toujours selon Aristote, dans cette aube grecque de notre monde — : nous ne pouvons pas vivre sans l'idée d'un monde commun où les hommes se rapprochent et se reconnaissent par l'exercice du même pouvoir, celui de la raison éclaircissante.

La théorie de la *catharsis* fonde un monde, le nôtre.

S'il n'y a pas de fiction qui ne vise à la catharsis, la fiction est-elle encore possible lorsque la catharsis ne l'est plus ?

Ou encore, la fiction garde-t-elle son pouvoir de représenter lorsque la finalité de cette représentation s'effondre dans un monde inhabitable, où le sujet est privé de toute histoire, de tout devenir possible ?

Or il est justement un monde inhabitable : c'est celui de l'extermination, et celui qui en est issu. En un sens, « Auschwitz » a rendu notre monde inhabitable.

On voit donc que la réfutation de la théorie de la catharsis n'est pas advenue dans un changement radical de la théorie, ou par l'épreuve de la pensée. Seule l'histoire pouvait dissoudre la catharsis, autre nom d'un monde

*humain*, en proposant du monde une figure nouvelle, inouïe, qui le rende en un certain sens, et pour un certain temps (peut-être pour toujours) *in-humain*.

Non seulement dans sa violence, qui a toujours été à l'œuvre, ni dans la douleur de la voir revenir perpétuellement, et de devoir renoncer à l'idée d'un progrès. Ce qui fait la différence et que nous avons connu avec l'extermination des juifs durant la Seconde Guerre mondiale, c'est une situation nouvelle, qui compromet l'idée même d'humanité, et celle de monde habitable. Nul survivant — s'il y en a — ne peut se dire le destinataire possible — lecteur ou spectateur, d'une catharsis. Car la confiance n'existe plus dans un monde *commun*, où la violence ne constituerait qu'un épisode ou une exception.

Ce que nous avons découvert avec la Shoah, et c'est ce qui en fait l'unicité (si l'on osait le mot : l'exemplarité), c'est qu'il ne reste rien après elle. Des survivants, des ruines, de la mémoire, sans doute, ainsi que dans n'importe quelle situation historique de guerre radicale ou d'extermination. Mais l'idée d'humanité en a été définitivement atteinte.

L'unité spirituelle de l'Europe est rompue.

Processus entamé chez les Grecs, continué par l'Europe chrétienne, puis par l'Europe de la Renaissance et des Lumières, celle-ci consiste dans ce principe que la barbarie est toujours extérieure au fondement même de l'Être. Cela ne revient pas à nier la barbarie ; ni même à définir la barbarie comme ce qui serait *culturellement ou historiquement ou géographiquement* extérieur au « continent » européen. C'était originellement le sens du mot « barbare » ; mais avec le temps et la philosophie, ce mot a rapatrié l'histoire et le continent européens. Cependant, il n'a jamais été reçu comme constitutif de son être.

En d'autres termes, le mal peut advenir, exister, être pratiqué à « l'extérieur » comme à « l'intérieur » de « l'Europe » : celle-ci ne s'en définit pas moins par le rejet du Mal. Le Mal est de l'ordre du non-être. Il n'y a pas de place pour une positivité du Mal. Être « européen » — c'est-à-dire successivement grec, chrétien, homme des Lumières — c'est connaître le Mal, éventuellement le pratiquer, mais toujours comme une exception — si durable et prolongée soit-elle.

Or, avec la Shoah, le Mal est apparu dans sa radicalité, comme une catégorie de l'Être en quoi il lui est possible de s'incarner pour advenir. C'est moins la banalité du Mal qui s'est affirmée par la décision d'une « solution finale », que sa radicalité.

Deuxièmement : rapatrié au cœur même de l'Europe, comme principe spirituel, le Mal se définit aussi par une distinction nouvelle qu'il ouvre à l'intérieur de la catégorie d'homme.

« Sous-hommes » et « surhommes » ?

Ce n'est pas tout à fait exact, sinon le principe nazi de l'extermination



totale des juifs ne serait qu'une des formes de l'exclusion raciale. En effet toutes les théories raciales ou racistes supposent qu'on peut dénier à l'autre sa qualité pleine d'être humain. L'exclusion n'arrache pas pour autant celui qu'on tue à l'humanité, même si on le tue pour sa couleur ou sa race ou sa religion. L'autre est alors considéré comme moins humain, comme un humain de seconde zone, dont la mort est sans conséquence.

Un juif, lui, est indigne de vivre. Un juif n'est pas seulement un « sous-homme », il est un non-homme. Sous-homme est encore un euphémisme. Son cadavre n'est pas un corps humain mais un mannequin, « *eine Figur* ». Sans doute l'idée même de degré, de gradation est abominable, et l'Europe a su, à sa manière, abominablement graduer le rapport de certains groupes humains au genre humain : plus ou moins homme, selon la couleur et la forme du crâne. L'unité du genre humain n'était pas rompue par le racisme : seulement fragmentée, graduée.

Mais il n'y a pas de degrés dans la pensée nazie. Ou entièrement homme, ou pas du tout. En ce sens, le nazisme est un humanisme : car pour l'humaniste, tout homme est entièrement homme, quelle que soit sa race. Pour le nazisme aussi on est pleinement homme ou on ne l'est pas du tout : la différence, c'est que pour l'humaniste, la frontière passe entre l'homme et l'animal ; tandis que pour le nazi, la frontière passe entre l'aryen et tous les autres, qui n'ont reçu qu'abusivement le nom d'homme. En ce sens, le nazi ne tue aucun homme : ceux qu'il tue ne sont pas des hommes.

C'est donc le nazisme qui a formulé dans sa radicalité absolue une nouvelle définition de l'humanité, en refusant toute coexistence possible avec ceux qu'il appelle des « sous-hommes », comme par un rappel « euphémisant » des théories raciales, rendant « plus acceptable » aux yeux des racistes l'élimination de ceux qu'il a décidé de détruire. Pour le théoricien nazi de la « solution finale », l'unité du genre humain n'est pas à faire, à construire, à défendre : elle est déjà faite, elle est donnée d'emblée.

L'humanité est une et indivisible, dit l'« Europe », et en même temps son unité est toujours à achever, puisqu'il faut y accepter, y intégrer des différences. Ces différences ne remettent pas en cause la définition première de l'homme : elles retardent seulement, dans les consciences mal éclairées, la perception d'une unité.

Pour le nazi, l'unité de l'humanité, si elle est à faire, c'est par la destruction, qui ne fait qu'achever un processus mis en route par l'histoire, la nature, la naissance. Pour le nazi, l'unité du genre humain est impossible tant qu'il y aura sur terre des êtres qui usurpent la qualité d'humains.

Il faut donc corriger ce qui a été dit plus haut. Ce n'est pas seulement qu'avec les nazis l'unité du genre humain et l'idée d'humanité aient éclaté : c'est que, à partir d'eux, on peut naître comme un « humain non humain ». C'est le cas des juifs et des tziganes et de ceux que par la suite le Reich millénaire aurait très probablement éliminés, les Slaves, les Noirs, etc.

Comment peut-on philosophiquement être ce paradoxe vivant : un humain non humain ? Quelles sont donc ces différences au-delà de toute différence ? Car la différence présuppose toujours une unité, une communauté. Je ne suis pas « différente » d'un chat ou d'un coq, je suis « autre », d'une autre espèce — ce qui m'autorise même à construire un système de ressemblance par notre appartenance commune aux « espèces animales ».

Mais le juif ou le tzigane sont à éliminer non pas par leurs différences irréductibles — aucune des différences entre les humains n'est irréductible —, ils sont à éliminer parce qu'ils excluent en eux le principe même de la différence. Ce qui a été rompu, avec le nazisme, dans l'universalisme européen, ce n'est pas *l'unité* du genre humain, mais sa *diversité*. Reconnaître à la base, et au principe de l'humanité, la *diversité* veut dire être en quête d'un fondement, d'un principe qui puisse ramener la diversité à une unité commune.

Or la catharsis est au fondement de cette construction. Elle suppose que devant l'expérience de l'autre je peux souffrir *comme* devant la mienne ; elle suppose que l'autre est autre, donc différent, et pourtant que je suis et peux me faire *comme* lui.

Là s'exerce la raison, qui produit connaissance et compréhension. Mais l'Europe rationaliste, l'Europe des Lumières, a peut-être trop fait confiance à la raison ; à la raison seule ; elle a écarté la pitié — se défiant d'elle comme Aristote visait à épurer, éclaircir, clarifier les deux passions constitutives de la tragédie.

Or l'épreuve de l'histoire et l'expérience de la Shoah nous montrent que l'identité de l'homme ne peut se construire par l'apprentissage de la raison et que le combat des lumières contre les ténèbres laisse le Mal à l'extérieur. Le principe de pitié — la douleur, la sym-pathie, la com-passion — intègre le Mal et le dissout dans un même mouvement. J'ai en commun avec l'autre le libre exercice de la raison ; mais je ne peux entrer avec lui dans une communauté du sentir, que par l'effet d'un sentiment, que Rousseau appelait la *pitié*, et qu'il plaçait au cœur de son système.

La raison se veut du côté de l'Être, mais de ce côté-là, tel qu'elle le définit, il n'y a pas de place pour l'obscur, le Mal. Ou plutôt : elle définit le Mal comme l'obscur et ne peut donc lui donner sa place.

La catharsis inventée par Aristote était une subtile façon d'intégrer l'autre, dans sa souffrance (qui m'inspire de la pitié et de la terreur) mais pour pouvoir *échapper à cette pitié* par l'exercice clair de la raison. Mais ce qui est arrivé à l'Europe avec le nazisme rend la catharsis impossible, ou inopérante.

On voit bien alors que mettre en œuvre une représentation de l'extermination par les moyens « classiques » de la fiction se heurte donc *à la fois* à une impossibilité — il n'y a pas de catharsis possible dans la présentation



d'un monde inhabitable — et à une limite morale : faire du monde de l'extermination un monde « habitable » est une obscénité.

Finalement, les deux sens de l'irreprésentable, d'une manière ou d'une autre, ne peuvent être disjoints ? Probablement.

Alors, la poésie, seulement ?

Ou, aussi, le récit non cathartique, « non aristotélien » dans le sens où l'entendait Brecht.

Juste quelques mots, pour conclure, car ce serait le sujet d'une nouvelle étude.

Un tel récit, d'emblée, renoncerait à la fiction ; parlerait un éternel présent ; refuserait de re-constituer une expérience vécue autour de « personnages » ; inclurait le narrateur dans sa narration ; n'assignerait à la narration nulle fin (terme ou finalité) ; rapportant dans sa rigueur absolue le déroulement des actions, il s'emploierait à dissocier l'élucidation d'un « soulagement » des passions ; tâcherait au contraire d'en user pour faire naître et cerner un espace brûlant de souffrance brute, inentamée, inaccessible à la métamorphose de la douleur en jouissance.

Etc.

Des exemples existent : en littérature, les récits de Primo Levi. Au cinéma, *Shoah* de Claude Lanzmann.