Vivre la violence

En 1945, l’écrivain Yehiel De-Nur, rescapé du camp d’Auschwitz, décide de signer ses ouvrages de son matricule Ka-tzetnik 135633, comme un symbole de son identité perdue. Il s’écarte de la scène publique jusqu’à son témoignage au procès d’Eichmann en 1961, où il s’effondrera en public avant de pouvoir livrer son témoignage. Obsédé par ce sentiment de la perte de soi, il illustre comme tant d’autres ce projet de déshumanisation par la violence qui constitue une des dimensions majeures de la violence nazie, et que rappelle l’ambivalence du titre de Primo Levi, *Si c’est un homme.* Mais si, comme le disait Simone Weil, la violence « pétrifie » aussi bien celui qui l’exerce que sa victime, comment expliquer la fascination que l’expérience de la violence continue d’exercer sur l’homme ? Comment concilier le caractère insupportable de cette expérience avec cette attirance, aussi bien pour le spectacle de la violence que pour la prétendue noblesse de la guerre ou du choix d’une existence vouée à la violence ? Au reste, nous n’avons peut-être pas le choix ; ne sommes-nous pas condamnés, de toute façon, à vivre la violence du monde, et à chercher la façon la plus humaine possible de vivre cette violence, d’en assumer la logique, en quelque sorte ? Pour approfondir ces questionnements, nous commencerons par interroger notre fascination pour la violence ; puis nous insisterons sur la nécessité d’une véritable prise de conscience de la réalité de la violence, avant d’examiner, à la lumière de l’œuvre de Camus, la question de la juste attitude, d’une attitude proprement humaine à l’égard de la violence du monde.

On peut être fasciné par la perspective de vivre la violence. Fabrice, comme tous les « enfants du siècle » qu’évoque Alfred de Musset, est fasciné par l’héroïsme présumé des soldats de l’épopée napoléonienne, et rêve de faire cette expérience de la violence guerrière à laquelle il est pourtant si étranger. Dans le *Gorgias,* Calliclès fait le choix de la violence, à la fois à l’égard de lui-même et à l’égard des autres. Il choisit de s’abandonner à la violence des passions, de la vivre à l’extrême, acceptant l’image du tonneau des Danaïdes, refusant l’existence de « pierre » que Socrate lui semble proposer ; surtout il accepte de jouer le jeu de la violence des rapports humains, fasciné entre autres par la possibilité de nuire à autrui, voire de mettre l’autre à mort. « Avoir plus » est le mot d’ordre ambigu de cette fascination – comme celle qu’exercent aussi bien des milieux voués à la violence, des trafics de drogue à l’agressivité des spéculations sans limite, qui donnent le vertige au regard des possibilités d’enrichissement de celui qui saura y défendre sa place. Autant que l’héroïsme, la démesure, aussi bien à l’égard des règles que de la satisfaction des désirs, semble entretenir la fascination pour une existence vouée à la violence.

Comme le soulignait Platon dans le mythe d’Er (*République* X), on ne mesure assurément pas toujours ce qu’il y a dans le paquet. Ernst Jünger évoque bien dans *Orages d’acier* cette expérience enivrante de l’héroïsme et de la fraternité, qui constitue encore aux yeux d’Hannah Arendt le fondement (illusoire il est vrai) d’une « idéologie de la violence », et fait penser que dans l’expérience de la violence pourraient être jetés les fondements d’une humanité future. Hannah Arendt est obligée à ce titre de rappeler aux lecteurs de Sartre et de Fanon que jamais une société ne s’est établie sur de tels fondements. Au reste, dans *Le combat comme expérience intérieure*, Ernst Jünger lui-même rappelle sa découverte pendant la guerre d’un instinct meurtrier, qui resurgit lors du corps à corps, d’une *bestialité* certes enivrante sur le moment, mais qui lui fait plutôt comprendre le prix de la civilisation qu’elle ne lui donne le goût de la violence. Mais la violence marque de son emprise ceux qui lui cèdent. La trilogie du *Parrain* peut ainsi apparaître comme la lente descente aux enfers de Michael, celui qui n’était pas à l’origine voué à une telle vie de violence ; il s’y engagera suite à la mort de son frère et à l’attentat subi par son père ; mais ce sera au prix de crimes dont ses tentatives de rachat, dans le troisième volet, ne suffiront pas à l’absoudre ; au prix de pertes, comme celle de sa jeune épouse en Sicile, de Kay dont il devra se séparer, et pour finir de sa fille tuée à sa place sur les marches de l’opéra de Palerme. Le film nous montre la mort de Michael comme s’il n’avait plus rien vécu désormais, comme la mort de son père, d’une crise cardiaque, pouvait symboliser la mort d’un homme au cœur brisé – d’un homme qui lui-même n’avait pas choisi la violence, mais avait été dès l’enfance comme aspiré par un cycle de vengeance.

Comment l’expérience de la violence peut-elle ne pas dissuader l’homme de choisir la violence ? C’est que peut-être il est difficile, en un sens, d’entretenir le souvenir de cette violence. « On est des machines à oublier », disent les survivants du *Feu* de Barbusse. Pire encore, d’une certaine manière, c’est dès le temps de la guerre qu’on ne peut « contenir » la violence subie. « On est trop petits ». Non seulement ceux de l’arrière pousseront toujours de nouveau à la guerre, mais les fantassins eux-mêmes laissent fuir ce « vécu » qui ne pourra pas même nourrir leur résistance. Il faudra le serment ; il faudra jurer de s’opposer à toute guerre à venir, parce que ce qu’on vit à la guerre s’efface aussitôt, et même d’un jour l’autre, comme si notre sensibilité se refusait à le recevoir. Ne serait-ce pas pour des raisons analogues que nous semblons entretenir une indifférence à la violence qui nous entoure ? Virginie Despentes, dans *Apocalypse Bébé*, souligne l’indifférence du public à la nouvelle de l’attentat de Port-Royal ; mais nous sommes submergés d’images de violence, de dénonciations de violence ; et c’est peut-être un réflexe de notre conscience elle-même que d’écarter ce *vécu* de la violence. Bergson disait bien que l’*oubli* est la condition même de la conscience. Si nous *vivions* cette violence, même sur le simple mode de l’empathie, nous ne pourrions en supporter le poids. L’insensibilité est dans une certaine mesure aussi une exigence vitale – même si, comme un médecin dans un camp de réfugiés, nous souhaitons *soulager* la souffrance, ce qui oblige à se rendre dans une certaine mesure insensible à la violence environnante.

Et pourtant il est tout aussi fondamental que la violence vécue soit partagée ; mais qui pourra dire *ce que c’est* que vivre la violence ? La littérature des camps de la mort montre bien que la violence ne se vit pas que sur l’instant, qu’elle se vit dans la durée, qu’elle vit en chacune des victimes, et exige une double démarche d’extériorisation et de transmission. Des années après avoir témoigné, en particulier dans *La maison des poupées*, de sa vie dans les ghettos et les camps, l’écrivain Yehiel De-Nur, qui signe ses ouvrages de son matricule Ka-tzetnik 135633, comme pour signifier que lui-même a comme disparu à Auschwitz, doit avoir recours au LSD pour extérioriser encore la violence qui perdure en lui – donnant lieu aux inoubliables *Visions d’un rescapé*. Chaque écrivain, chaque témoin semble nous proposer une forme nouvelle, comme un essai de solution pour atténuer, mais aussi pour *faire vivre* en quelque manière cette violence à ceux qui ne l’ont pas subie. Des premiers écrits de Yehiel De-Nur (dès 1945) à *Maus* de Art Spiegelmann, le choix du monde d’expression, poésie, roman, récit, œuvre cinématographique, semble attester cette omniprésence de la violence passée, qui risque pourtant en permanence de subir l’oubli ou l’insensibilité.

Le film de Jeanne Herry, *Je verrai toujours vos visages*, s’efforce de montrer en quoi la violence vécue fragmente le monde. Victimes comme délinquants sont relégués, par l’expérience de la violence, dans un monde qu’ils ne se sentent plus la possibilité d’habiter en commun. La femme qui a subi un simple vol à l’arraché n’ose plus descendre dans la rue ; mais le petit délinquant fuit aussi ce quartier dans lequel il craint d’être reconnu. La violence rend le monde hostile. En ce sens, comme le soulignait Simone Weil dans *L’Iliade ou le poème de la force*, elle « pétrifie » aussi bien celui qui l’exerce que celui qui la suit. Assurément Achille n’avait pas vu ce qu’il y avait dans le « paquet » lorsqu’il a choisi la gloire. Les protagonistes de *Je verrai toujours vos visages* doivent partager ce vécu à la fois commun et dissocié de la violence, pour refaire monde commun, comme le symbolise pour finir l’aide que proposeront les victimes au délinquant qui désespère de pouvoir se réintégrer au monde extérieur.

Dans son livre *Se défendre – Une philosophie de la violence*, Elsa Dorlin revient avec force sur cette invisibilité de la violence vécue, en particulier par les femmes, les minorités raciales, les « dominés » en général. A ses yeux, le scandale que suscita la parution du roman *Dirty week-end* d’Helen Zahavi s’explique par sa capacité à rendre sensible une violence que les hommes n’ont pas même conscience d’exercer – ni, dans une certaine mesure, les femmes de subir. Cette violence, qui n’est pas que symbolique, a ceci de commun avec la violence symbolique thématisée par Pierre Bourdieu que les victimes ne la ressentent pas comme violence, ne l’identifient pas comme violence, ressentant leur situation comme naturelle, voire légitime. Il faut la prise de conscience de Bella pour qu’elle retourne cette violence subie en violence agie – mettant ainsi à jour, et *faisant vivre* à ses victimes, avant de les exécuter, cette violence qu’ils exercent sans en avoir même conscience. On prend ainsi conscience que notre monde est tout aussi voué à la violence que l’était l’état de nature de Hobbes, à ceci près que certains s’arrogent un droit au recours à la violence qui redouble d’inégalité une situation de précarité et d’inquiétude généralisé, et, aux yeux d’Elsa Dorlin, de plus en plus prégnant dans nos sociétés paranoïaques, obsédées par le risque et par la religion de l’autodéfense.

La violence est-elle véritablement la loi de notre monde humain ? Dans *Orange mécanique*, le personnage d’Alex, voué à l’ultraviolence, apparaît d’abord comme une sorte de monstre, d’exception dans un monde qui refuse et réprime la violence – monstre même aux yeux de ses amis, qui finissent par le livrer à la police, et deviendront eux-mêmes des défenseurs de l’ordre. Lorsqu’il est capturé, n’essaie-t-on pas de le délivrer de son goût pour la violence ? Mais on peut lire ce film autrement ; car Alex désormais va *vivre* (au sens de subir) cette violence qu’il exerçait sans véritablement la connaître. Et c’est quand il l’aura vécue de l’autre côté, en quelque sorte, que le gouvernement le recrutera, comme s’il était désormais capable d’assumer la fonction du politique, qui ne serait pas de contenir, mais d’exercer avec art la violence sur les citoyens. Même l’écrivain Alexander, qui est d’ailleurs probablement « éliminé » par les autorités elles-mêmes, porte un nom qui indique qu’il n’est lui-même, l’écrivain pacifiste, qu’un « autre Alex ». Ainsi nous serions tous voués à la violence, et toute notre vertu consisterait à la vivre activement, et d’abord à en faire l’apprentissage. Les Spartiates connaissaient ce genre d’éducation, et y voyaient la condition de leur propre survie.

Il faut pourtant bien apprendre à vivre avec, et donc à vivre la violence. La *virtu* que Machiavel attribuait au Prince de façon apparemment provocante peut être interprétée plus largement. Car le Prince doit effectivement composer avec la violence, et se faire lion ou renard dans un monde de prédation. Il s’agit d’introduire de l’ordre, d’être au *principe* (*princeps*) d’une forme de stabilisation dans un monde constamment menacé par toutes formes de dissolution. La question est, même chez Machiavel, de savoir quelle est la façon proprement humaine (le terme de *virtu* n’est donc pas que provocateur) de « se tenir » et d’interagir en être humain responsable avec ce monde de violence, ce qui peut impliquer, comme le fait le Prince, d’avoir recours à la violence, non par goût, mais par nécessité. Kaliayev, dans *Les justes* de Camus, doit tuer le grand duc ; à ce titre il peut reprocher aux autorités russes d’avoir fait de lui un assassin ; mais son geste n’en demeure pas moins à la fois une obligation et un crime à ses propres yeux, crime qu’il ne peut expier que par la mort. Aux yeux de Camus, comme en témoigne *L’homme révolté*, le recours à la violence sera toujours en contradiction avec l’esprit de révolte, car toute révolte naît en l’homme au nom de l’homme, que le meurtre nie toujours. Aussi Camus dénonce-t-il avec rigueur ce siècle du meurtre généralisé que fut le premier vingtième siècle. Mais il reconnait pour finir que l’homme engagé devra bien accepter le recours à la violence, et toujours en vivant cette contradiction.

L’art pourrait assurément sembler une façon moins contradictoire d’assumer une telle condition. Camus le présente comme habité par l’esprit de révolte, *corrigeant* symboliquement le monde, au plus près de sa violence, et en particulier de son *absence de sens*. Mais cette correction n’est que symbolique. Assurément l’artiste engagé doit s’efforcer de vivre la violence du monde et son œuvre même trouve son sens dans le renvoie de l’homme à la conscience de ce qu’exige son humanité. Mais enfin le politique aura sa place, et la contre-violence une forme de légitimité toujours difficile à estimer. Reste que l’art peut avoir cette puissance de renvoyer l’homme à la conscience de la violence du monde. Parfois sans doute sans solution. Le Baudelaire des *Fleurs du mal*, qui thématise la violence d’un monde qu’il devient de plus en plus impossible de « voir en beau » (*Le vitrier*) fait de l’Ironie, de sa maladie propre, à la fois le ferment douloureux de sa création poétique dans *L’Héautontimoroumenos*, et le mal qu’il partage avec l’ « Hypocrite lecteur – [son] semblable, [son] frère qu’invoque le poème-préface au recueil. L’homme refuse d’ordinaire de penser cette étrangeté violente du monde à l’homme, donc de vivre la violence du monde ; et il est vrai que d’une certaine manière, comme pour le Kaliayev des *Justes*, la mort semble le dernier refuge pensable d’un homme qui a appris à ne pas s’en détourner, ou que sa maladie propre a conduit à ne pas pouvoir ne pas la vivre, comme la plupart des hommes s’y essaient désespérément.

Joseph de Maistre, dans *Les soirées de Saint-Pétersbourg*, soulignait le paradoxe de la fascination de l’homme envers une violence guerrière dont toute la réalité lui fait pourtant horreur et lui inflige les pires souffrances. Dès lors qu’il ne s’agit pas d’une expérience purement subie, purement humiliante, où la victime est totalement réduite à l’impuissance, (encore que cette situation même puisse nourrir une tentation masochiste que Sartre étudiait comme une des attitudes désirantes fondamentales de l’homme), ni ces souffrances, ni la déshumanisation, ni la déception à l’égard d’une expérience qui n’engendre finalement que le dégoût, comme le vit le Langlois d’*Un roi sans divertissement*, ne peuvent mettre fin à cette fascination et à l’idée que l’homme trouve dans le fait de « vivre la violence » comme une sorte d’expérience plus intense de soi-même. Socrate ne peut convaincre Calliclès ; et le vertige renaît sans doute à chaque évocation, à chaque spectacle de la violence. Le film de Jeanne Herry nous renvoie bien à la nécessité de partager *ce que c’est que* vivre la violence ; et cela semble le seul chemin pour reconstruire sans cesse un monde commun que la violence ne cesse de défaire. Encore faut-il que ce chemin soit choisi, et que ce *dire* de la violence trouve la forme et le contexte qui lui permette d’opérer cette reconstruction.