Dire la violence

Un essai de rédaction

« La parole est faite pour rendre manifeste l’utile et le nuisible, et par là aussi le juste et l’injuste » (Aristote, *Politiques*, I, 2). D’après cette formule célèbre, il semblerait que l’homme ait le pouvoir et la vocation de porter à la parole ce qui menace de lui faire violence, à savoir le nuisible et l’injuste. Il y aurait ainsi une possibilité, voire une nécessité à la fois personnelle et sociétale de *dire* la violence. *Personnelle*, car c’est en donnant par le langage toute sa présence à la violence qu’on peut lutter contre elle ; et on sait à quel point il est nécessaire d’inciter les victimes de violences, en particulier les victimes de violences physiques en général et sexuelles en particulier, non seulement à *dénoncer* les violences, mais aussi à mettre des mots sur ce qu’elles ont vécu pour pouvoir, dans une certaine mesure, le « défaire » en elles. *Sociétale*, dans la mesure où cette action de dénonciation, qui brise l’omerta ou la loi du silence, est le chemin nécessaire pour contenir, voire éradiquer dans une certaine mesure la violence. Mais dire la violence ne va pas de soi. Face à la tentation, mêlée d’impuissance, à réagir à la violence par la violence, la parole paraît de peu de poids ; elle peut au reste générer un surcroît de violence, être perçue comme violence elle-même. Au reste la capacité même du langage à exprimer la réalité de la violence, la distance entre le pouvoir des mots et le caractère parfois indicible de la violence, met en évidence la difficulté et les enjeux du passage de la violence à son « dire ». Pour explorer ces difficultés et ces enjeux, nous commencerons par nous interroger sur la possibilité même de dire la violence ; nous examinerons ensuite la façon dont l’effort pour dire la violence contribue à la création ou à la recréation d’un monde commun. Nous pourrons alors caractériser l’effort pour « dire la violence » comme un facteur d’émancipation pour l’homme.

On peut voir dans la violence un symptôme du manque de communication entre les hommes. La violence surgit quand la parole manque. La violence prend alors le relais des mots, comme l’indique Jankélévitch dans *Le pur et l’impur*: si « la violence est une force faible », c’est qu’elle est une force de destruction spontanée, qui surgit dans un contexte social dont elle ne peut que bafouer les règles, et avec elles le respect d’autrui. Elle enferme ce qui pourrait être un *échange* dans le cercle de la violence et de la contre-violence. À l’inverse, communication et échange renverraient à une force raisonnable et contrôlée, plus en adéquation avec « l’utile » et le « juste », avec l’ensemble des impératifs de respect mutuel qui régissent et assurent la vie politique et sociale. Dans la sphère politique, la violence ne surgit peut-être que lorsque l’espace politique, dans lequel, selon Hannah Arendt, la parole prend toute sa portée, et permet aux individus de débattre et d’influencer la pensée collective, ne remplit plus cette exigence de débat, et donne aux individus le sentiment qu’ils ne seront ni entendus, ni reconnus.

On trouve dans la *Genèse* une étonnante illustration de ce passage de l’échec de la parole à la violence. Caïn va tuer Abel, par jalousie, parce que Dieu a honoré l’offrande de son frère et non la sienne. Or le texte ne dit pas immédiatement que Caïn tue son frère. On remarque d’abord que Dieu adresse la parole à Caïn, et que Caïn ne lui répond rien. Puis le texte dit précisément : « Caïn adressa la parole à son frère. Quand ils furent dans les champs, Caïn se jeta sur son frère et le tua ». On traduit souvent en comblant la lacune : « Caïn dit : allons dans les champs… ». Mais le texte ne dit rien de tel, et Caïn, dans le texte, ne dit « rien ». Dans *Abel ou la traversée de l’Eden*, la psychanalyste Marie Balmary remarque cet « échec de la parole » qui laisse la place à l’acte de violence, et va jusqu’à voir dans le « champ » le lieu de la sauvagerie, du sans-parole : « À la différence du jardin, là où la parole n’est pas, là où elle s’arrête », l’homme, déshumanisé, ouvre la possibilité du crime. Ce passage au crime est sans doute ainsi déjà contenu par l’absence de réponse de Caïn aux paroles que Dieu lui adresse, avant le crime, quand il le voit meurtri. Aristote dit-il autre chose quand il affirme que « seul parmi les animaux, l’homme est doué du *logos* » ?

Ainsi, sans la parole qui permet de mettre des mots sur les sentiments, et en particulier sur le sentiment du juste et de l’injuste, s’ouvre le champ de la violence. La violence règne quand la parole ne suffit plus, quand la parole est oubliée (celle de Dieu, ici, aussi bien que l’échange possible de la parole humaine). Si la violence se substitue alors à la violence, comment réinvestir de parole le champ ouvert par la violence ? On mesure ici quelle contradiction dynamique habite la force de la parole et la force de la violence. Et sans doute il importe que le *dire* réinvestisse le champ de force ouvert par la violence. Le film *Orange mécanique* fut dès sa sortie accusé de faire l’apologie de la violence gratuite. Pourtant, dans son roman, Burgess transposait la violence subie par sa femme, elle-même victime d’un viol qui la poussa à un avortement, et sans doute à la mort après plusieurs hémorragies internes. Dans *The clockwork condition*, sorte de testament, Burgess indiquait avoir voulu dire la violence dans un but « cathartique » et « charitable ». Il fallait la *dire*, ce qui ne se limitait pas à « évoquer » une violence ponctuelle, mais à faire sentir la présence de la violence en chacun. Ne pas *dire* la violence enferme dans et assujettit à la violence, violence en soi, violence hors de soi. Dans la mafia, la loi du silence garantit le règne sans partage de la violence. Que la loi du silence soit brisée constitue *la* menace pour ce monde « à part », qui ne vit que de son isolement. Malheureusement en bien des sens la violence est première ; et la tâche est de réinvestir le champ de la parole, pour briser le cercle de la violence.

Dans cette perspective, on doit remarquer que dire la violence a pour premier effet d’achever, en quelque sorte, d’inscrire la violence dans le monde. Certes la violence existe avant d’être dite ; mais en tant qu’elle existe sans être dite, elle est encore *hors du monde commun*; par ce silence, et par son action non encore *manifestée* à tous,elle dissout en quelque sorte le monde, elle « l’éclate », elle isole l’un au milieu des autres, et même dresse l’un contre l’autre ; elle fait du monde un monde qui n’est plus un monde commun. Non seulement, si je ne dis pas la violence subie, je ne la *partage* pas avec autrui, et ce silence crée une distance entre les autres et moi, m’isole dans un monde dont je partage seul(e) la violence, du moins celle que j’ai subie ; mais aussi, la violence instaure une opposition absolue entre l’auteur et la victime de la violence ; personne, d’une certaine manière, ne vit plus alors « dans le même monde ». Anouk Grimbert, revenant sur « l’affaire Depardieu », indique bien que tant que la violence sexuelle qui gangrène le monde du cinéma ne sera pas dite, elle existera comme dans un « monde » à part, où la victime se sentira (et sera) d’autant plus absolument seule qu’elle ne pourra partager ce qu’elle subit, ni avec ceux qui appartiennent à « son » monde, et qui en respectent les « règles », ni à ceux qui ne lui appartiennent pas, et qui ne peuvent en mesurer la violence.

Gilles Deleuze, dans *La logique du sens*, distingue la pluralité des « autruis » de l’idée d’autrui comme « structure du champ perceptif ». « Autrui-*a priori* », comme il nomme cette structure, m’ouvre à la dimension paradoxale du « possible ». Un visage effrayé me dit le caractère effrayant du monde, même si je ne vois pas encore en quoi consiste la menace, *a fortiori* pour moi. Ainsi le monde est-il, par le visage d’autrui, attesté comme recélant quelque chose qui *pourrait* m’effrayer. De la même façon le spectacle de la violence subie par autrui m’ouvre à la violence du monde, mais sur un mode abstrait. La photographie d’un visage meurtri peut à elle seule m’ouvrir à la conscience de la violence du monde. Encore faut-il *expliciter* cette violence, encore faut-il qu’elle soit *dite*, pour que ce « possible » abstrait qu’est encore la violence devienne un « possible réalisé ». La violence du monde n’est pas explicitée par le visage ; c’est le discours qui peut l’expliciter : en ce sens, et les termes sont forts, je « réalise » la violence du monde. C’est sans doute en ce sens que Francis Wolff, dans *Dire le monde*, explique que « c’est le langage qui fait du réel un monde ». Bien évidemment la violence est *réelle* avant d’être dite, et même avant d’être rendue manifeste ; mais elle ne s’insère pas dans un monde commun, qui de ce fait n’existe pas tout à fait comme commun. Le « dire », selon les formules de Wolff, « constitue [le réel] en entités objectives », partageables. La violence devient ainsi, dès lors qu’elle est communiquée par le langage, une composante de la structure totale d’entités objectives et communes à tous qui constitue le monde, et *notre monde à tous*.

Le film de Jeanne Herry, *Je verrai toujours vos visages* (2023) présente quatre figures de victimes de violence, une femme victime de vol à l’arraché, une autre de braquage dans sa boutique, une autre de viols incestueux de la part de son frère, enfin un homme victime d’un cambriolage. Le film évoque la justice réparatrice, cette pratique qui consiste entre autres à confronter, en présence d’acteurs tiers (psychologues et bénévoles), les victimes de violence à des auteurs de violences similaires, les uns et les autres mettant des mots, chacun selon son vécu propre, sur les mêmes actes au sein d’un groupe de parole. Le film illustre à la fois la *nécessité* de « dire la violence » et la *complexité* du processus : différentes formes de paroles surgissent, dont toutes sont sans doute nécessaires jusque dans leur succession : reproches, conseils, insultes, introspection, confidences, paroles d’apaisement, etc. *Dire* la violence c’est d’abord dire *qu’il y a eu* violence, mais c’est aussi dire ce qu’a *signifié* sur le moment cette violence, *ce que c’était* que la subir (mais peut-on même le *dire* ?) ; c’est dire aussi (et peut-être surtout) la façon qu’elle a de continuer à habiter les êtres qui l’ont subie, la *marque* de la violence en chacun – et aussi bien dans les auteurs de violence que dans les victimes elles-mêmes. Dans le film, la plupart des victimes se trouvent assurément dans une certaine mesure « réparées » ; le « succès » est moins évident à l’égard des auteurs de violence, qui semblent, malgré la prise de conscience, davantage prisonniers d’un engrenage dont ils n’auront pas nécessairement la force de sortir. Dans une certaine mesure la violence *est* « leur monde », alors qu’elle a *fait irruption* dans le monde des victimes : on devine que le chemin à accomplir n’est pas le même ; il reste qu’il s’est accompli conjointement avec celui des victimes, et par la circulation relativement apaisée (et d’ailleurs régulée) de la parole. C’est sans doute aussi une infime contribution à un monde moins violent dans ses oppositions – un monde où le *monde de l’autre* n’est plus pensé comme inaccessible, étranger ou menaçant. La violence *brise* le monde ; *dire la violence* apparaît dès lors comme un effort toujours nécessaire pour travailler à *refaire le monde*.

Mais qu’est-ce enfin que dire la violence ? en un sens on pourrait dire qu’on ne nous parle que de cela. Les médias en particulier nous inondent de spectacles de violence, d’informations sur la violence, bien au-delà de son importance statistique. Mais sans doute, à travers ces médias, nous nous approchons de la violence sans jamais la toucher. Le filtre de l’interface médiatique a peut-être également pour effet une certaine *déréalisation* de la violence. Les reportages, les témoignages participent paradoxalement à instaurer une distance confortable entre la réalité de la violence et l’auditeur. Déjà Günther Anders, dans *L’obsolescence de l’homme*, évoquait l’action de la télévision, dont l’écran créerait un point de fuite qui déréalise le monde. La violence est alors déjà filtrée, remodelée ; elle se substitue à la réalité et se banalise par sa surexposition même. À l’inverse, dire la violence peut également l’exacerber : à la sortie d’*Orange mécanique*, on assista en Grande-Bretagne à une multiplication d’actes violents inspirés du film de Kubrick. Ce n’était certes pas le propos. Kubrick indiquait qu’il s’était efforcé de « rendre la violence plus symbolique que réaliste » - mais là où le cinéaste entendait dénoncer la violence, et en particulier la violence de l’État, beaucoup y ont vu une forme de complaisance, et au mieux d’esthétisation de la violence gratuite.

Ces ambiguïtés attestent tout de même que « dire la violence » dans un tel contexte réussit bien à susciter quelque chose, à savoir à faire sentir que la violence est en chacun de nous : pas seulement en un Alex monstrueux, adepte de l’ultraviolence, mais aussi bien en un Alexander (Alex-Ander : le nom même n’est sans doute pas innocent) que le viol de sa femme convertit en tortionnaire et en meurtrier. Burgess réussit ainsi à dire la violence qui réside en chacun de nous, comme sans doute entendait le faire le Zola de *La bête humaine* - roman où presque tous les personnages apparaissent comme des meurtriers, et où le monde humain lui-même, le progrès, la politique mènent, à l’instar de la locomotive devenue folle, les hommes à la guerre et à la mort. Dire la violence ne revient pourtant pas, dans ce contexte, à la banaliser, mais plutôt à rappeler qu’elle est au cœur de chaque homme, comme l’expérimente Ernst Jünger dans la guerre, ce qui l’amène à parler du *Combat comme expérience intérieure*. « Rien ne sert d’être choqué de sa violence comme des hypocrites », remarque Burgess en évoquant le personnage d’Alex. Ainsi l’artiste est dans son rôle en disant la violence du monde et celle de l’homme en particulier. En la faisant percevoir comme commune, il œuvre à la désamorcer.

On pourrait penser que c’est bien une fonction de l’art que de chercher à « dire » la violence comme le langage ordinaire ne peut le faire. L’art pallierait ainsi en partie l’insuffisance du langage à dire la violence. Dans le *Guernica* de Picasso on distingue un cheval dont le poitrail est recouvert de papier journal, lequel est lui-même transpercé d’une lance. Comme si le langage ordinaire, le langage du journalisme, lors même qu’il évoque la violence de Guernica, dissimulait autant qu’il révélait la violence de l’événement ; comme si pour « dire » la violence, pour rendre vraiment l’homme « présent » à la violence du monde, il fallait en quelque sorte « transpercer » le langage. La lance symboliserait alors l’art lui-même, qui va « percer », donner accès à la réalité même de ce qu’il évoque. « L’art », disait Bergson dans *Le rire*, « n’a d’autre objet que d’écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face avec la réalité même ». Parmi ces « symboles pratiquement utiles », il y a évidemment d’abord les mots ; l’art nous offre, disait encore Bergson, « une vision plus directe de la réalité ».

Assurément tout langage menace de s’enfermer dans le jeu des signes, et l’art autant que tout autre. On pourrait même penser que pour échapper à cette esthétisation du réel, c’est à son propre langage que l’art doit faire violence. Baudelaire ne fait-il pas souvent violence au « beau vers » pour dire la laideur du monde, comme dans *Une charogne*, où les « beaux vers » (y a-t-il un jeu de mots ?) s’entrecroisent avec des vers presque malaisés à dire, où l’alexandrin semble se perdre – des vers qu’on oserait dire laids (« Les jambes en l’air, comme une femme lubrique »), d’autres vers où l’enjambement, au lieu d’ouvrir un espace, referme sur le sordide (« Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride / D’où sortaient de noirs bataillons / De larves… »). On pourrait voir dans ce poème une réelle volonté de faire violence à la poésie pour qu’elle conserve son caractère « révélateur », loin des règles d’une harmonie aussi conventionnelle que paresseuse. Ne peut-on voir là une des raisons du passage de Baudelaire à la pratique du *poème en prose*?Ainsi, pour dire la violence, l’art ne doit-il pas perpétuellement faire violence au lecteur, et pour cela se faire violence à lui-même ? Ainsi le petit portrait de l’enfant mort, dans *L’œuvre* de Zola, seule peinture « sincère » de l’exposition, où Claude, sans penser « œuvre » le moins du monde, a représenté son fils tout juste mort de faim et de solitude, fait-elle reculer d’horreur, et non sans raison, toute la bourgeoisie venue se repaître d’images confortables, qui la tiennent soigneusement à l’écart de la laideur du monde.

Dire la violence, une tâche impossible ? On connaît l’anecdote concernant la visite d’Otto Abetz à l’atelier de Picasso à Paris. Devant une reproduction de *Guernica*, Otto Abetz aurait dit : « C’est donc vous qui avez fait cela ? ». Et Picasso de répondre : « Non, c’est vous ». Là même où l’artiste voudrait que l’œuvre mît le spectateur face au réel, l’amateur d’art ne peut et ne veut sans doute voir qu’un tableau de plus. Dire la violence ne suffit pas si ce « dire » n’inaugure pas une quête de vérité : et cela ne relève pas de l’artiste seul, ni de l’œuvre seule. Dans *L’attentat* de Yasmina Khadra, Sihem, la femme d’Amine Jaafari, « dit » d’une certaine manière, elle aussi, la violence par son geste même, en se faisant exploser au milieu d’un restaurant ; et c’est bien parce que son geste est d’emblée incompréhensible, énigmatique, scandaleux même, parce qu’il *dit* avec force la violence, mais *sans dire ce que c’est* – c’est bien par là que son acte ouvre pour Amine, parce qu’il *veut comprendre*, parce qu’il ne peut faire autrement que chercher à comprendre, le chemin de l’initiation, et du retour vers un monde dont il s’était comme absenté. Mais Sihem était sa femme ; par son geste elle n’a pas fait que « dire » la violence, elle a fait *s’effondrer* le monde d’Amine ; c’est la réalité, c’est l’expérience de la violence qui peut mettre en chemin, quand elle ne « pétrifie » pas celui qu’elle touche, pour reprendre l’expression de Simone Weil dans *L’Iliade ou le poème de la force*. Et d’ailleurs nul autre qu’Amine ne se met en chemin suite à ce geste, qui dit pourtant si fort la violence du monde israélo-palestinien. Chacun autour d’Amine apparaît comme « pétrifié » à sa place. Hors l’expérience scandaleuse de la violence, dire la violence peut sembler stérile, quand ce « dire » s’adresse à qui ne peut ni ne veut l’entendre ; mais, dans la mesure où l’exigence de vérité lui préexiste, ou dans la pensée que le « dire » peut suffire à lever un tant soit peu le voile sur sa réalité, *dire* la violence demeure indispensable pour que quelque chose comme un monde commun puisse se recomposer.