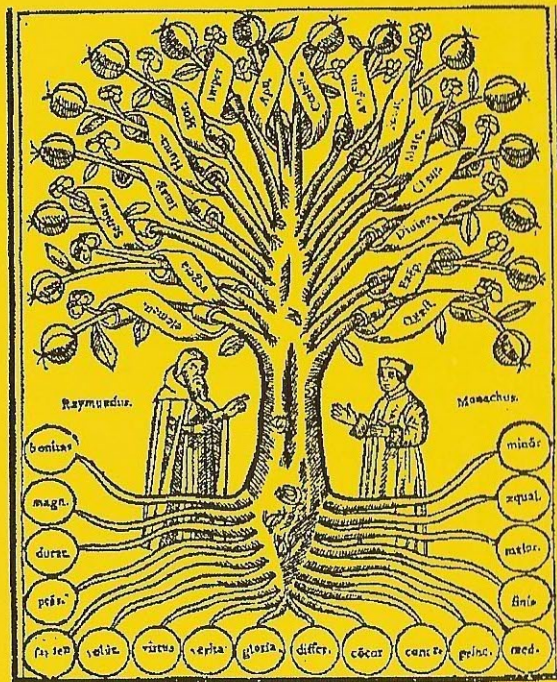
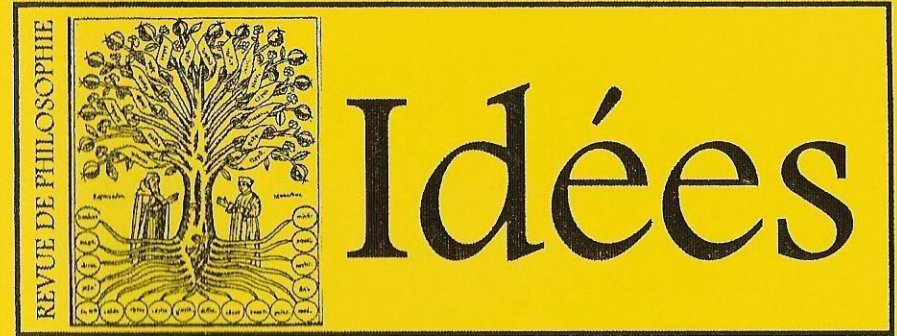


Idées

La revue Idées est rédigée par des étudiants et des professeurs de lycée. Elle a pour objet la création d'un nouvel espace de réflexion et de confrontation philosophiques, espace ouvert à tous ceux qui souhaitent passer à l'acte public d'écriture. Selon les thèmes choisis les auteurs sont d'horizons variés, philosophiques ou non.



PRIX PUBLIC : 30 francs



Violence

Quand le tissu social se déchire : essai d'élucidation d'une nouvelle forme de violence.

par Pierre-Jean Dessertine

L'Etat et le « droit » à la violence, la constitution de la violence légale selon la sociologie de Max Weber

par Romain Melot

L'art et la violence : « au nom du corps »

par Hélène Singer

Le sens de la violence et son usage dans la relation maître-disciple

par Alexis Lavis

« Tat Twam Asi » : la pitié et la cruauté, lecture de Schopenhauer

par Gabriel Péron

Ascèse et subversion : la violence des cyniques grecs

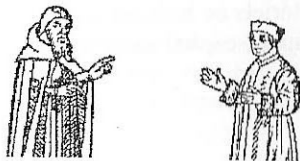
par Nicolas Boisnard

Numéro 5 mars 2000

L'Etat construit donc un droit objectif par une organisation de l'appareil chargé de la répression, dont les membres ne sont que la bouche de la loi : la bureaucratisation de l'armée et des forces de l'ordre se fait sur le modèle de la fonction publique, non seulement à des fins de gestion optimale, mais surtout pour affirmer une prérogative de droit : le fait que les condottiere de la Renaissance pouvaient souscrire des « contrats » auprès des autorités publiques qui leur déléguaient le droit à la violence sur leur territoire signifiaient un déni de souveraineté, inséparable du droit de tout seigneur à prendre les armes.

Si Weber parle de monopole au sens de domination matérielle à propos du droit de violence, c'est bien que celui-ci n'est pas un droit comme les autres : il ne peut s'agir d'une simple affirmation de la primauté du droit public sur les droits spéciaux (comme du droit public sur le droit commercial par exemple). C'est pourquoi l'analyse sociologique entend ne pas tomber dans l'impasse de l'argument de droit, évaluant les mérites respectifs du droit naturel inaliénable des individus et du bien-fondé de sa spoliation au profit de l'intérêt général. L'exercice de la violence étant une condition matérielle à la souveraineté c'est-à-dire l'affectivité de droits sur un territoire exercé par une autorité donnée, le problème est, à la fois du point de vue juridique et politique, celui de la capacité d'une institution à traduire par des rapports sociaux de droits sa vision politique « du » droit.

Romain Melot



L'art et la violence : « au nom du corps »

La violence est exploitée dans l'art contemporain d'une manière presque obsessionnelle. Cataloguer les œuvres, selon la nature de la violence qu'elles mettent en jeu par exemple, serait un périlleux travail. Aussi prendrons-nous comme facteur commun aux œuvres dites « violentes » la présence du corps. En effet, la violence de l'art est toujours liée à un corps particulier, que ce soit celui de l'artiste, celui du regardeur ou celui qui est représenté dans l'œuvre. Mais il ne s'agit pas ici de considérer l'acte créateur comme violent, car le sujet traité serait « créer est violence ». Le nôtre, « L'art et la violence », tentera de cerner l'attitude que l'art adopte face à la violence, et comment cette dernière devient pour l'art un sujet de prédilection. Le corps, à la fois producteur et victime de la violence, qui la ressent tout autant qu'il la fait ressentir, est le point d'attache qui lie l'art et la violence.

La violence comme passion ?

Déjà dans les débuts de l'esthétique, l'art et la violence sont intimement liés : nous le voyons dans la *catharsis* (terme d'abord médical signifiant en grec « purification ») aristotélicienne. Ce terme qui reste obscur (le texte essentiel le définissant étant perdu) prend cependant sens dans cette phrase tirée de la *Poétique*, chap. VI, 449 b 27 : « *La tragédie, par la terreur et la pitié, accomplit la purification de telles passions* ». Selon l'interprétation commune, la catharsis est l'effet de « purgation des passions » produit sur les spectateurs d'une représentation dramatique. Nous voyons comment la violence corrélative à certaines passions - la terreur et la pitié - est non exprimée par l'œuvre d'art, mais bien *produite* par elle : l'état affectif né de l'œuvre envahit le spectateur qui est plus ou moins disposé à éprouver cet état. Quand ces états affectifs vont dans le sens du spectateur, l'âme de ce dernier est « remise d'aplomb », il ressent un « plaisir inoffensif » qui est un soulagement en quelque sorte curatif. Cette interprétation pouvant être remise en cause, notamment en avançant l'idée que ce sont les passions elles-mêmes et non le spectateur qui sont purgées - la tragédie n'aurait alors pas de but moral -, est révélatrice d'une

certaine conception esthétique que nous retenons. Elle témoigne de la capacité de l'art à faire « effet » (positif et curatif) sur le spectateur, à opérer sur son corps mental et physique. D'ailleurs, si l'on revient au premier sens médical du mot *catharsis*, on voit comment s'opère un effet sur le corps du spectateur¹.

Si les passions chez Aristote ne sont pas toutes violentes (elles sont la manière de réagir à autrui, l'image que l'on donne de soi à autrui², et à ce titre elles incluent aussi bien la colère que le calme), la tragédie met en œuvre celles qui heurtent l'affect du spectateur. Ce heurt de l'affect n'est-il pas aussi produit par la violence ? L'étymologie d'esthétique (*aesthesis* : sensations), rappelle que l'œuvre d'art est d'abord productrice de sensations : avant même de chercher son contenu intelligible, l'approche de l'œuvre est affective. L'œuvre d'art heurte le corps du regardeur, elle produit sur ses différents sens un effet³. Cet effet physique peut se retrouver dans la passion (au sens d'Aristote), dans l'œuvre d'art (qui a la fonction de nous heurter), et dans la violence. S'il y a violence, c'est bien qu'il y a effet sur le corps et atteinte du corps physique vivant.

La violence a donc en commun avec l'œuvre d'art de produire un heurt sur le corps physique. Que se passe-t-il quand le spectateur se retrouve devant une œuvre dont le sujet, le contenu expriment la violence ? Le sujet-contenu *exprime* la violence, mais l'œuvre *produit* de la violence en heurtant l'affect du spectateur. La fonction « heurt » de l'œuvre (dans le sens où elle « bouge » le spectateur), devient violence assénée au regardeur. Dans un tel processus (de redondance ?), nous pouvons penser que la « fonction heurt » de l'œuvre est décuplée par l'utilisation de la violence exprimée dans l'œuvre. Si l'art contemporain énerve, n'est-ce pas parce qu'il semble à tout prix faire choc ?⁴ La violence utilisée par certains artistes pourrait leur permettre de s'imposer d'une manière rapide, en tant qu'elle

¹ E. Souriau rapproche ainsi la *catharsis* esthétique de la conception médicale antique. La purification consistait à expulser du corps les « humeurs », ces liquides organiques devenus nuisibles, notamment par leur excès. De même, la *catharsis* esthétique serait une expulsion de trop plein : l'âme se déséquilibre par des affects excessifs. L'œuvre d'art permettrait de les « dépenser » en les appliquant à des faits fictifs. On s'en soulage et revient au réel avec une affectivité plus modérée. (*Vocabulaire d'esthétique*, PUF, 1990).

² Définition donnée par Michel Meyer, lors d'une conférence à la Sorbonne, en janvier 2000.

³ Cet effet sur le corps physique n'est pas forcément brutal : la musique peut détendre, exciter, voire enivrer l'auditeur.

⁴ C'est en tout cas un argument souvent mis en avant pour condamner l'art contemporain. Notons seulement que le choc pour le choc n'a jamais été une valeur artistique.

peut produire un choc important sur le spectateur : l'œuvre le marquera, comme la violence marque le corps physique de l'autre. La violence dans l'œuvre est présentée ici d'une manière négative. En effet, la violence devient un moyen utilisé par les artistes pour arriver à leurs fins, c'est-à-dire faire choc, s'imposer au monde socio-artistique. Pourquoi ne pas déballer alors l'atroce (la violence photographiée est dans ce cas un moyen puissant, vue son attestation de réalité ou pseudo-réalité), l'œuvre produira un effet d'autant plus violent sur le spectateur. Il est évident qu'une telle approche ne tient pas la route, même si nous avons le droit de faire l'hypothèse que certains artistes en usent. Il ne s'agit pas d'ailleurs de condamner la violence-sujet, même si elle peut poser de réels problèmes éthiques. D'ailleurs, si la violence est d'une manière récurrente exploitée dans l'art, ce n'est pas souvent pour la dénoncer. L'exhibition l'emporte sur la démonstration : la manière dont la violence est exprimée dans l'art contemporain en témoigne. Cette exploitation artistique de la violence ne cache-t-elle pas une certaine délectation de la part de l'artiste ? Une ambiguïté naît des œuvres représentant la violence (scène de guerre par exemple), qui ont un pouvoir de fascination. Cette fascination inquiétante a été notamment soulignée par Georges Bataille qui écrit : « *Le désir de voir finit par l'emporter sur le dégoût ou l'effroi* ». N'est-ce pas ce même paradoxe qu'Aristote mit en avant, quand il dit que l'art peut faire admirer des représentations de choses horribles à voir dans la réalité⁵ ? Cependant, une distinction est à faire entre la fascination pour l'horreur dont parle Bataille, due à la vision concrète de l'impensable, et le plaisir de regarder les images de choses horribles dans la réalité soulevé par Aristote. Ce dernier explique ce phénomène par le fait qu'apprendre est un plaisir.

La violence en chair et en os

Le corps prend au 20^{ème} siècle une place prépondérante, que ce soit dans les sciences (avec la théorie de la relativité en particulier), ou en philosophie (avec la phénoménologie entre autre). Tout problème doit être reposé à l'examen de la perception, c'est-à-dire du corps qui perçoit - conviction déjà énoncée par Husserl. La philosophie moderne a donc mis le corps au cœur de l'expérience esthétique. Nous avons développé jusqu'ici la lecture unilatérale suivante : l'œuvre fait effet sur le regardeur. C'est cependant ce même regardeur confronté à l'œuvre d'art qui lui imposera ses propres sensations et sa propre lecture. L'expérience esthétique, comme le

⁵ Remarque soulevée par Milovan Stanic, in *Face à l'histoire*, Petit Journal de l'exposition, Édition Centre Pompidou, Paris, 1996, p.7.

dira la phénoménologie, est dans cette simultanéité, dans cet entrelacement du « corps voyant » (terme de Merleau-Ponty) et du « corps visible ». L'œuvre est pour Merleau-Ponty le résultat concrétisé d'une relation au monde. Cette relation dépend de la particularité du corps créant et du corps réceptif. Parallèlement, l'esthétique moderne développera une approche physique de l'œuvre, sa réception étant à la fois de l'ordre du *logos* (compréhension) et de la sensibilité (de l'ordre de l'*eros*) ; l'œuvre fait appel au corps sensuel, au corps érotique (cf. Georges Bataille).

Si nous avons vu comment l'art produit une violence, nous n'avons pas encore considéré le mode d'expression de la violence dans l'œuvre d'art. La violence s'exprime par une force sur un corps physique, et s'exprime souvent dans l'art par la représentation de corps violentés⁶. Elle s'incarne dans l'œuvre par eux. Le corps visible qu'est l'œuvre d'art se superpose au corps charnel souffrant qu'il offre à voir. Nous sommes alors dans une sorte de trinôme, composé de trois corps : le corps créant (l'artiste), le corps voyant (le récepteur) et le corps visible (l'œuvre) qui montre un quatrième corps, le corps violenté. Alors que la révolution anthropologique est l'une des principales de notre siècle, grâce aux progrès de la science qui soulagent le corps, l'art montre un corps toujours sujet à souffrance. Michel Serres compte sur 100 livres consacrés au corps, 99 qui ne retiennent du corps que la souffrance et les douleurs⁷. L'art actuel suivrait cette tendance des journaux à montrer toujours des tragédies et des cadavres. Si le corps biologique peut moins souffrir théoriquement, la science ne peut rien contre la violence. L'œuvre d'art traitant de la violence ne parle pas du corps malade, mais du corps à qui l'on fait mal. Un activisme toujours plus violent est à observer semble-t-il dans l'art contemporain, dont l'agressivité croît proportionnellement au sentiment d'impuissance face à la violence du monde. L'art, d'une manière expiatoire ou non, traduirait en tout cas ce sentiment dans des œuvres enragées, emplies d'une violence débordante.

Un inventaire du corps violenté dans l'art contemporain comporterait d'une part le corps représenté, et d'autre part le corps physique atteint dans sa réalité charnelle - lors de performances⁸ par exemple. Nous ciblerons nos quelques réflexions sur l'œuvre de femmes artistes-plasticiennes. Presque

⁶ La violence peut cependant être purement abstraite formellement.

⁷ Michel Serres a voulu prendre le contre-pied de cette tendance actuelle en célébrant le corps dans son dernier livre *Variations sur le corps*.

⁸ La performance est réalisée par l'artiste qui se met en scène avec des accessoires ; elle fait appel à la mythologie personnelle mais induit le plus souvent une analyse comportementale ou sociologique (cf. *Le Petit dictionnaire des artistes contemporains* de Pascale Le Thorel-Daviot, Bordas, 1996).

toutes ont en effet travaillé sur le corps charnel, sur son intimité, sur sa capacité à sentir. Si Gina Pane se tailladait les veines devant le public, produisant elle-même la violence sur elle-même, Marina Abramovic mit son corps entier à l'épreuve de jeux dont l'issue n'était pas garantie d'avance. La violence était alors produite par un élément extérieur, comme dans sa performance *Rythmes 5* (1974) effectuée en pleine Yougoslavie titiste : après avoir jeté des ongles et des cheveux au milieu d'une étoile en flammes, l'artiste entra au centre du signe embrasé, s'offrant symboliquement en princesse, victime expiatoire, afin d'apaiser les appétits de l'ogre. Mais où il ne s'agit plus de symbole mais de réalité, c'est quand l'artiste dut être sauvée d'urgence, par danger d'asphyxie. L'art dans un tel cas ne représente pas une violence observée dans le monde extérieur (cf. les photographies de Gilles Peress insupportables, rapportées des charniers rwandais et confrontées aux définitions abstraites de l'O.N.U. - *Sans titre*, 1995), mais crée une violence pour l'œuvre, ou bien plutôt la violence est l'œuvre elle-même, car elle n'existait pas avant elle. D'autre part, nous voyons comment l'œuvre d'Abramovic traite de la violence et du corps dans une conception apparemment expiatoire et sacrificielle. Cette lecture de la performance montre une sorte de faute qu'il faut payer, par un sacrifice. D'autres artistes contemporains travaillant sur le corps et la violence ont d'ailleurs exploité la notion religieuse du sacrifice. Le sacrifice n'est cependant pas forcément liée à l'expiation, comme le développe René Girard dans son essai *La violence et le sacré*⁹. Selon lui, il n'y a rien à expier : la société cherche à détourner vers une victime relativement indifférente et « sacrificable », une violence qui risque de frapper ses membres qu'elle doit protéger.

Un corps sacrifié

Un passage entre le corps traité dans l'art religieux (judéo-chrétien) et le corps violenté dans l'art contemporain peut être remarqué. Certaines œuvres gardent de l'art religieux le sujet en lui ôtant le sens théologique, ne gardant alors que sa violence. Cette remarque concerne plus précisément le sacrifice du Christ, sacrifice « intentionnel » pour le rachat du péché humain (la rédemption). La violence et la souffrance engendrée par celle-ci ne sont en aucun cas célébrées par la religion chrétienne. C'est bien cette absence d'intentionnalité du sacrifice qui semble produire la véritable violence, le sacrifice étant alors célébré dans l'œuvre pour lui-même. Ainsi chez

⁹ René Girard, *La violence et le sacré*, Grasset, 1972, réed. Hachette Littératures, collection « Pluriel », 1998.

Wagner, le sacrifice revient d'une manière obsessionnelle dans la *Tétralogie*, faisant directement référence au sacrifice de Jésus, alors que ce dernier est « évacué ». Par un détournement, ce seront les personnages (tels que Rienzi) qui seront sacrifiés. Cette évacuation n'est pas chez Wagner faite dans l'intention de parodier le sacrifice christique. Bien au contraire, la conception sacrificielle quitte l'espace religieux pour rejoindre l'espace artistique : au-delà du sacrifice rédempteur célébré dans le drame musical, ce dernier est lui-même considéré comme un acte religieux. A l'instar de Wagner, Francis Bacon reprend la crucifixion en occultant lui aussi le Christ. Elle devient alors incarnation de l'horreur et symbole de la douleur humaine.

La démarche de l'actionniste viennois Hermann Nitsch, connu pour la violence de son art, est différente. Il parodie dans des actions mettant souvent en scène des pratiques sadomasochistes et scatologiques, le sacrifice christique, ceci pour détruire les barrières posées par les interdits sociaux et religieux. L'exploitation de la violence est donc pour lui un moyen de transgression, transgression nécessaire pour connaître toutes les pulsions que la société nous oblige à refouler. Ces actions rituelles sont un moyen de libérer cette énergie réprimée en chacun, en même temps qu'elles sont une sorte d'acte purificateur. Cette conception rejoint dans une certaine mesure la *catharsis* d'Aristote, prise ici dans son interprétation quasi-médicale. Comme le souligne Rosehee Golberg¹⁰, Nitsch réactualise les anciens rites dionysiens et chrétiens, ceci pour « illustrer » la *catharsis* à travers l'exploitation de la peur, de la terreur et de la compassion. Cette notion prend le sens d'une délivrance des affects violents : on éprouve par la violence de l'acte fictif (comme la crucifixion) des sentiments intenses dont on se libère, et l'on revient alors au réel avec une affectivité plus modérée. Selon Nitsch, l'homme ne pourra se dire démocrate que dans la mesure où il ne sera plus dominé par ces forces obscures, car il les assumera. Il affirme s'approprier « *l'apparence négative, insipide, perverse, obscène, la passion et l'hystérie de l'acte du sacrifice pour que VOUS partagiez la souillure, la chute honteuse dans l'extrême* ». Cependant, cette nécessité de la violence ne va-t-elle pas jusqu'à une glorification de la souffrance ? Reprenons l'exemple de la crucifixion. En crucifiant lors d'une action un tronc de bœuf vomissant ses entrailles, et se mettant lui-même en position de crucifié sur une croix en bois, entouré de deux autres « crucifiés », il exalte la violence qu'elle recèle. Dans cette mise en scène, l'accent est mis sur la souffrance (certes simulée), sans qu'elle trouve une

¹⁰ Pour en savoir plus sur la performance : Rosehee Goldberg, *Performance Art from Futurism to the present*, collection World of Art, Edition Thames and Hudson, Londres, 1988.

quelconque justification. La crucifixion dans la tradition chrétienne n'est qu'une étape transitoire qui ouvre sur une résurrection future : la souffrance n'est pas glorifiée, même si elle est représentée souvent avec un « réalisme » dérangent.¹¹ La parodie de Nitsch traduit une fascination pour l'acte violent de la crucifixion, pour son caractère extrême.

Cette problématique du corps et la présence de la parodie religieuse se retrouvent chez des artistes appartenant à l'art corporel, comme Michel Journiac ou Gina Pane. Parodie qui garde cependant une fonction, et un sens religieux. Pour Journiac, « *il y a constamment en arrière-fond le modèle du sacrifice humain dont le christianisme est le dernier avatar. Le corps est toujours offert pour le rachat d'une société* ». Et si Gina Pane ouvre son corps, c'est « *pour que vous puissiez y regarder votre sang, c'est pour l'amour de vous : l'autre.* » La violence n'est donc pas exaltée mais communion, à prendre presque au sens religieux du terme.

Une évolution sociologique

Le détournement des notions religieuses opéré dans l'art contemporain, pose la question du rôle de l'art dans une société - du moins la nôtre - où la religion semble avoir perdu de son influence. Déjà Nietzsche parlait de la *mort de Dieu*, qu'il faut comprendre comme le « fait » de la disparition de Dieu dans notre culture¹². L'art remplacerait en effet pour certains la religion, et répondrait aux aspirations spirituelles et aux questions existentielles pour une part. Nous avons pourtant vu que l'art contemporain semble encore obsédé par elle. Selon Luc Ferry, l'incontournable question du sens de la vie, à laquelle l'individu doit désormais faire face seul, a donné naissance à un double processus : celui de l'humanisation du divin, qui caractérise la montée de la laïcité en Europe depuis le XVIII^e siècle, et celui de la divinisation de l'humain, l'homme devenant sa propre fin. Il cite également cet adage selon lequel le dieu des chrétiens serait trop beau pour être vrai, et qu'il y aurait trop de raisons de l'inventer pour qu'il ne soit pas, justement, une invention¹³. En ce siècle

¹¹ Au contraire, l'imagerie sulpicienne, dont l'idéalisation et le bariolage sont de très mauvais goût, s'éloigne de la crudité de la douleur (en montrant un Christ rose-bonbon souriant sur la croix par exemple).

¹² Nous ne développons pas cette « mort de Dieu ». Rappelons qu'elle est une étape dans la construction du surhomme, étape destructrice nécessaire à laquelle succèdera une étape constructive.

¹³ Luc Ferry, *L'homme-Dieu ou le Sens de la vie*, éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 1996, p. 31.

chargé d'horreurs, la présence du Dieu d'amour est difficilement perceptible. C'est aussi pourquoi l'art contemporain est synonyme d'une grande violence liée à l'histoire. Des artistes affirment que Dieu est impossible depuis Auschwitz - Auschwitz étant pris comme l'incarnation d'une horreur impensable. Nous ne chercherons pas à avoir si cet argument est valable au niveau théologique ou philosophique. Nous notons seulement que cette « mort de Dieu » ne se fait pas sans douleur ; car l'esprit ressent alors presque physiquement le malaise de l'homme dans un monde vide, malaise que l'existentialisme a appelé la Nausée (cf. Sartre). Les artistes pactisent avec l'absurde, « *ce satanisme de la logique* »¹⁴, avec l'anti-rationnel. Dadaïsme et Surréalisme ont été les premiers à lancer l'exclusive contre le rationnel, mais ceci avec un esprit délirant, un goût pour le burlesque et l'humour décalé. Une dérive s'est produite dans l'art contemporain qui garde cette absurdité de la vie souvent violente, mais dans un rendu violent. La vie est violence, comme le déclare Delacroix pour qui l'artiste est créateur de vie : le Beau « *sort des entrailles avec des douleurs et des déchirements, comme tout ce qui est destiné à vivre* ». Cette phrase concentre toute la passion romantique où beauté et douleur vont de pair. L'art contemporain ne correspond plus du tout à cette recherche du Beau, du moins à cette conception du Beau. Pourtant, la définition qu'en fait Delacroix peut être reliée à l'art de Nitsch. L'art a gardé de la crucifixion la douleur sans sa beauté « fonctionnelle » de sauver l'humanité ; de même un certain art contemporain garde de la création une « douleur existentielle » sans viser le « Beau ».

Au cours du siècle, la relation art et violence a connu deux évolutions. D'une part, comme le souligne Allan Kaprow - inventeur du happening -, l'action violente (qui était pour Delacroix, mais aussi Jackson Pollock le moyen de créer une peinture) a débordé le cadre du tableau et s'est rendue indépendante pour passer aux happenings, ou autres formes d'actions qui mettent en jeu le corps charnel. Ces happenings ont offert la possibilité de rendre fluides les frontières entre l'art et la vie. Ainsi donc la violence réelle de la vie s'entrelace avec l'œuvre qui n'en est pas un simple témoignage, mais qui comme la vie est violence. Cette violence toujours présente dans l'art, prend concrètement « corps » dans l'art contemporain qui met justement le corps au centre de ses préoccupations. D'autre part, un glissement s'est opéré entre l'art religieux, et l'art gardant du religieux sa part de sacrifice : passage de l'art sacré à l'art sacrificiel pourrait-on dire dans une certaine mesure. La chair est meurtrie par l'autre, ou bien sacrifiée

¹⁴ Expression de René Huyghe, in *L'Art et l'Âme*, Flammarion, Paris, 1960, p. 435.

pour l'autre ; elle est en tout cas le lieu problématique qui fait frontière entre mon intérieur corporel et la violence de l'autre. L'art vivant (contemporain) rend compte de cette conception charnelle.

Hélène Singer

