

Pourquoi représenter la violence ?

Introduction:

**« Il l'emparouille et l'endosque contre terre ;
Il le rague et le roupète jusqu'à son drôle ;
Il le pratèle et le libucque et lui barufle les ouillais ;
Il le tocarde et le marmine,
Le manage rape à ri et ripe à ra.
Enfin il l'écorcobalisse.**

**L'autre hésite, s'espudrine, se défaisse, se torse et se ruine.
C'en sera bientôt fini de lui;
Il se reprise et s'emmargine... mais en vain
Le cerceau tombe qui a tant roulé.
Abrah ! Abrah ! Abrah !
Le pied a failli !
Le bras a cassé !
Le sang a coulé !
Fouille, fouille, fouille,
Dans la marmite de son ventre est un grand secret
Mégères alentour qui pleurez dans vos mouchoirs ;
On s'étonne, on s'étonne, on s'étonne
Et on vous regarde
On cherche aussi, nous autres, le Grand Secret. »**

écrit Henri Michaux dans « Le Grand Combat » in *Qui je fus* (1927)

Si le poète représente la violence comme une quête du secret ontologique, la *doxa*, elle, propose au sujet de la représentation de la violence une alternative impressionnante et paralysante: ou bien elle ne ferait que multiplier les violences réelles, ou bien, au contraire, elle serait capable de les anesthésier ou de les purger. C'est précisément cette fausse alternative qu'il nous faut soumettre à la réflexion, pour la dépasser. Mais qu'appelle-t-on représenter ? Rendre visible (« *Darstellung* »), tout d'abord, certes, mais pas toujours, et pas seulement; c'est aussi répéter un phénomène ou un événement à un niveau symbolique, et surtout passer de la présence réelle du fait à un substitut qui lui donne du sens (« *Vorstellung* »), passer de l'être pur à sa signification, même confuse ou complexe. Représenter, c'est accéder à l'intelligible. Ainsi de la

violence: sa re-présentation ne la répète que sur le plan des signes et des symboles. Mais « pourquoi », quelle est la cause, la fonction, le sens de cette représentation, quel est surtout son effet sur la violence elle-même ?

Si la représentation de la violence oscille dans ses effets entre aggravation et guérison, entre cri et sens, n'est-ce pas parce que la représentation est elle-même la violence de l'archive qui efface la présence des êtres et les assigne à leur sens comme à leur prison ?

Nous verrons tout d'abord pourquoi l'opinion ne cesse de désigner la représentation de la violence comme cause de la violence, dans une course à l'abîme tragique, puis si l'art peut légitimement prétendre sublimer la violence par la représentation esthétique, pour enfin parvenir à discerner un sens final profond à la représentation de la violence: la violence **de** la représentation.

I- L'abyme du visible

A- L'humain, animal mimétique: la contagion

Les êtres humains, comme beaucoup d'animaux, possèdent une tendance naturelle à l'imitation. Elle s'exprime même parfois sous la forme d'un instinct: le rire, ou les pleurs, sont « communicatifs ». La violence obéirait-elle à cette « *mimêsis* », par la médiation de sa représentation ? C'est ce que chacun croit, avant d'y avoir réfléchi. **Si les humains imitent, par exemple d'autres humains, c'est pour deux raisons principales: pour réassurer leur sentiment d'appartenance à la communauté humaine, et par plaisir, quel qu'il soit.** Or, imiter la violence par le biais de sa représentation, ce serait sortir de l'humanité de l'humain pour en revenir aux instincts animaux. Voyons ce que dit exactement **Aristote, en *Poétique*, IV: « Le fait d'imiter est inhérent à la nature humaine dès l'enfance; et ce qui fait différer l'homme d'avec les autres animaux, c'est qu'il en est le plus enclin à l'imitation : les premières connaissances qu'il acquiert, il les doit à l'imitation, et tout le monde aime les imitations.** La preuve en est dans ce qui arrive à propos des œuvres artistiques; car les mêmes choses que nous voyons avec peine, nous nous plaisons à en contempler l'exacte représentation, telles, par exemple, que les formes des bêtes les plus viles et celles des cadavres. »

Les « œuvres artistiques » servent donc ici de « preuves » à une tendance naturelle et essentielle chez l'humain, plus que chez quelque autre animal: l'imitation. Ainsi peut-on penser que le passage à l'acte violent, au meurtre ou à la tuerie, serait favorisé, voire irait de soi, depuis la simple vision des images de la violence, toujours facilement disponibles, que ce soit volontairement ou involontairement. Ces images possèderaient le pouvoir de transformer l'individu en meurtrier, en le désinhibant, en libérant ses pulsions de mort et de destruction.

B- La violence visible comme vertige:

Mais on se situe ici dans la partie la plus primaire de l'activité humaine: l'automatisme de la vue à l'acte. La violence peut alors être assimilée à l'effet d'un tabou: le contact, et semble contaminer d'abord l'individu puis le groupe,

par l'image. La capacité de transmettre la violence par contact visuel, par sa proximité avec le sujet, entraînerait de graves conséquences morales et sociales, car le sujet qui commet des actes violents serait déresponsabilisé de ces mêmes actes, par cette contagion visuelle même, incité par les images à la réalisation de l'irréparable. À ce stade, la contagion de la violence par le visible tient du voyeurisme, forme perverse de plaisir. On a, alors, affaire à deux sortes de voyeurisme. **Le premier est un voyeurisme sadique: la vision du sang et de la souffrance suscite une fascination à laquelle les sujets réagissent différemment. La composante sadique de cette pulsion scopique est parfois consciente (je me repais du spectacle), mais elle peut être auto-censurée (je ne supporte pas: je m'évanouis ou ferme les yeux), voire inversée en compassion: au lieu de jouir de la souffrance d'autrui, je souffre avec lui, ce qui présente l'avantage de me sentir moralement bon – la pulsion sadique retournée finit donc en narcissisme moral.**

Freud, dans ses *Trois essais sur la théorie de l'Inconscient*, en 1905, écrit ainsi: « La sexualité de la plupart des hommes comporte une adjonction d'agression, de penchant à forcer les choses dont la signification biologique pourrait résider dans la nécessité de surmonter la résistance de l'objet sexuel autrement qu'en lui faisant la cour. (...) C'est le mouvement d'affrontement aux limites de l'objet, voire en allant plus loin, le besoin d'effracter, de percer, de déchirer qui paraît être précisément celui de la pulsion de cruauté telle que je l'envisage. » Ici, l'agressivité sexuelle s'anticipe dans l'image de « la résistance de l'objet sexuel ».

C- La liturgie supplicielle

On sait quelle débauche de voyeurisme sadique occasionnait naguère le spectacle des suppliciés par la justice: à cet égard, l'exécution de Damiens (1757) pour tentative de régicide sur la personne de Louis XV, sert de modèle. Devant les dames de la Cour, rivalisant à qui tremperait son mouchoir en dentelle dans le sang du supplicié, « Fi, Mesdames, fi ! » dit le Roi, dans une forte formule de surprise et de dégoût... (« Mégères alentour qui pleurez dans vos mouchoirs »). **La représentation de cette violence est un moment social décisif, précisément parce qu'elle est un spectacle; la finalité de cette liturgie supplicielle est beaucoup plus symbolique que réelle: le régicide est un acte de profanation, violente, du sacré dans une monarchie de droit divin. Damiens, que Michel Foucault évoque longuement dans *Surveiller et Punir* (1975), assimilant la liturgie supplicielle de son exécution aux manifestations carnavalesques où des foules avides et houleuses festoient à la vue du sang.** Cette violence judiciaire est, analyse-t-il, assez proche du théâtre: il est vrai que les contemporains de Louis XV ont recours au même mot en français (« échafaud ») et en anglais (« scaffold ») pour désigner le lieu du supplice et celui du théâtre. Ce qui suppose un impact ambigu: une horreur mêlée de jouissance voyeuriste, ainsi qu'une esthétisation de la souffrance.

Dans la tragédie *Edward II* de Christopher Marlowe, en 1594, le meurtre du roi (une exécution politique qui **ne peut pas ne pas** apparaître comme un régicide) a tout pour susciter des réactions complexes. **Le spectateur ne peut éviter**

d'éprouver de la pitié pour le personnage du roi, réduit à une situation misérable (il vit dans la fange et ses gardiens lui jettent de la viande puante en se bouchant le nez), qui se trouve dans un dénuement si extrême que la compagnie d'un assassin lui semble préférable à la solitude. Ce roi qui, au début de la pièce, avait tout pour s'aliéner les spectateurs par son extravagance arrogante, prend alors des allures presque christiques: mise en abyme du spectacle politique du supplice d'un roi dans le spectacle théâtral de la tragédie (elizabethaine): liturgie de la violence.

Transition:

Certaines représentations comptent plus par leur intention, leur finalité, que par le contenu sensible qu'elles portent: les représentations artistiques, oeuvres d'art, ces artefacts humains à usage esthétique. Mais leur suffit-il d'être belles pour sauver la violence de ce qu'elles montrent ou signifient ?

II- La « μεταβολή » (métabole) de l'art

A- La transposition symbolique

En effet, il y a plus que la représentation dans l'art, car il y a plus que l'imitation. Ainsi, la représentation esthétique de la violence n'a pas pour fonction sa reproduction. Dans la tragédie, écrit Aristote dans sa *Poétique*, il faut produire, agencer, fabriquer le « *thaumaston* » (ce qui étonne, ce qui émerveille - étant entendu que le vrai sens de « merveille » est « prodige »), parce que le « *thaumaston* » est **par lui-même** agréable, quelque soit le contenu de la représentation. Il introduit en effet un changement, (« *μεταβολή* », « *métabolè* »). Or, écrit Aristote dans la *Rhétorique*, si « ce qui est habituel est agréable », « changer est agréable » aussi, puisque le changement est un retour « à l'état naturel », alors que « la constante répétition d'une même chose » porte toujours à l'excès. Ainsi, « la terreur et la pitié », ces émotions qui constituent selon Aristote tout le **plaisir de la tragédie** et dont elles réalisent la « *catharsis* » (chapitre 14), sont « particulièrement fortes lorsqu'un enchaînement causal d'événements se produit **contre toute attente (« *para ten doxan* »)** » (chap. 9) ; la surprise est donc un **intensificateur des émotions tragiques fondamentales**. Ainsi, la représentation esthétique de la violence mêle de l'admiration à la terreur et la pitié, et c'est ici que réside la fonction de la transposition symbolique. Descartes, lecteur d'Aristote quoiqu'il en dise, se souvient de la *Rhétorique* dans *Les passions de l'âme*: « Lorsque la première rencontre de quelque objet nous surprend, et que nous le jugeons être nouveau, ou fort différent de ce que nous connaissions auparavant, ou bien de ce que nous supposions qu'il devait être, cela fait que nous l'admirons et en sommes étonnés. Et pour ce que cela peut arriver avant que nous connaissions aucunement si cet objet est convenable ou s'il ne l'est pas, il me semble que l'admiration est la première de toutes les passions. (Article 53). (...) L'admiration est une subite surprise de l'âme, qui fait qu'elle se porte à

considérer avec attention les objets qui lui semblent rares et extraordinaires. » (Article 70) (...) (L'admiration a) beaucoup de force, à cause de la surprise, c'est-à-dire de l'arrivement (*sic*) subit et inopiné de l'impression qui change le mouvement des esprits. ». (Article 72). Dans toute représentation théâtrale, et, au-delà, romanesque, c'est **le principe de la péripétie, où le choc que nous ressentons (l'« *ekplexis* », qui signifie à la fois terreur et admiration) fonctionne comme un « *analogon* » du choc ressenti par le personnage.** Les « *thaumata* », surprises émerveillées, sont bien les causes de la « *catharsis* », fonction à la fois thérapeutique et politique de la représentation des violences du « *mythos* » dans la tragédie athénienne.

B- La violence de l'art: le renversement de l'hyperréalisme

Dans l'art, et non pas seulement dans l'art contemporain, comme dans le reste des images diffusées dans le monde, la violence est non dissimulée mais bien plutôt exhibée. En effet, que ce soit en peinture ou en sculpture, des oeuvres d'art ont toujours représenté des scènes de massacre, de meurtre, de pillage. Ainsi le massacre de Chios fut perpétré par les Ottomans contre la population grecque de l'île de Chios en avril 1822, et les *Scènes des massacres de Scio* est un tableau peint par Eugène Delacroix en 1824. Mais il est vrai qu'aujourd'hui le rapport que l'art entretient avec la violence est inédit, en raison des nouveaux moyens dont dispose la représentation esthétique. Les *media* que l'art utilise au XXI^{ème} siècle présentent la particularité d'avoir un effet hyperréaliste, qui réduit la frontière entre la fiction et le réel, jusqu'à la rendre, dans certains cas, insensible et inexistante. **La photographie, la vidéo, la performance ont créé un nouveau rapport entre l'art et la violence, mais aussi entre l'œuvre et le spectateur.** La violence paraît ainsi inévitablement plus « réelle », dépourvue de la distance subjective habituelle de l'artiste, à l'état brut, assaillant le spectateur, sidéré. Deux types de recours à la violence dans ces installations contemporaines peuvent être dégagés: le premier impose la violence au corps même de l'artiste; le second fait violence à autrui, notamment au spectateur. Lorsque Stelarc (Stelios Arcadiou né le 19 juin 1946, australien) suspend son corps dans les airs au moyen de crochets qui traversent sa chair, il désire tester les limites physiques de son corps en lui imposant un exercice douloureux et violent; le but n'est pas l'exhibition mais le partage. De même, les lacérations rituelles que s'imposa l'artiste Gina Pane (1939-1990, française) à l'occasion de certaines performances, entre autres à l'aide de rasoirs, lui permettait de **reprendre possession de son corps en le détachant, par la violence de l'acte et la douleur qui y était irrémédiablement associée, du corps social totalisant.** Le but est ici politique: les actions sont souvent impressionnantes par leur dureté et la douleur qu'elles engendrent, mais l'artiste, se penchant sur les souffrances du corps féminin, insiste sur ce que ses gestes ne sont pas de la mutilation mais des blessures. Elles figurent son engagement et sa révolte. L'artiste écrit: « Je me blesse mais ne me mutile jamais. (...) La blessure ? Identifier, inscrire et repérer un certain malaise, elle est au centre » in *Terre-Artiste-Ciel*, catalogue d'une exposition de photographies, 2005.

C- La représentation interdite, comble de la représentation

Les dramaturges ont souvent cru aux vertus de l'ellipse, et les cinéastes plus encore: il est beaucoup plus terrifiant de faire saisir la violence **des signes indirects**. Dans *M... le Maudit* (M, Fritz Lang, 1931), le cinéaste rend le meurtre de la petite fille par l'ombre du criminel qui vient recouvrir une affiche et par un ballon qui roule. De même, dans *La Nuit du Chasseur* (*The Night on the Hunter*), Charles Laughton, 1935, des **gros plans sur la poupée de la petite fille** suggèrent, indiquent, représentent son viol possible et/ou son assassinat -en même temps que l'endroit où est caché le magot. Le détournement de l'image brute de la violence est ici encore une représentation de la violence: elle met en oeuvre, elle réalise son invisibilité. Le meurtre de Duncan, dans *Macbeth* (Acte II, Scène 2) est ainsi représenté: une cloche, le cri d'une chouette, l'angoisse de Lady Macbeth -tout dit le meurtre sans qu'on ne le voie ni ne l'entende. L'interdit de la représentation de la violence par les règles de bienséance du genre noble qu'est la tragédie est non pas contourné mais bien utilisé par Shakespeare pour signifier d'autant plus fortement la scène du crime. Plus, **ce n'est pas pour se plier à la norme que l'assassinat de Duncan reste caché**, car la pièce ne laisse pas de montrer les meurtres de Banquo, de Lady McDuff et de son fils; il s'agit ici d'une véritable **stratégie de maximalisation de la représentation de la violence**: certaines horreurs sont montrées, mais d'autres sont dérobées pour leur donner encore plus de relief. Si le meurtre de Duncan est invisible, ce n'est pas tant à cause de son énormité (**Macbeth multiplie les transgressions en tuant par trahison son roi, son hôte, son ami et bienfaiteur**) que pour souligner qu'il représente bien plus que la mort d'un homme. Pour donner à l'assassinat sa valeur de mal absolu, qui promet l'enfer à son auteur et qui, à peine commis, commence à hanter celui-ci, **il vaut mieux qu'il reste invisible, afin qu'il s'empare de l'imagination du spectateur comme il occupe l'esprit du meurtrier**. Dans les arts non représentatifs, qui échappent à l'image mais non au sens, par exemple en musique, le silence joue parfois le rôle de l'ineffable et tendre présence de la mort: **Schubert, Quintette en Ut majeur, 2^d mouvement: « Adagio »**, chef-d'oeuvre absolu que l'auteur de ces lignes n'écoute volontairement que rarement, pour ne pas en user les impressions; il vient de l'écouter.

Transition

On le voit: aucune représentation n'est neutre, dénuée de finalité si ce n'est d'intention, et surtout pas, semble-t-il, les représentations de la violence, même esthétiques. Cela doit nous permettre d'émettre à la fois une hypothèse et un doute sur la représentation elle-même: n'est-elle pas violente par elle-même, d'une certaine violence, à définir maintenant, et qui serait un de ses buts ?

III- La violence de la représentation

A- Des larmes amères

Puisque l'on aime recourir aux mystères rassurants des origines pour accréditer les effets et les intentions de la représentation de la violence, on peut signaler cette anecdote: la pièce la plus ancienne dont on ait conservé un souvenir un peu substantiel au-delà de son titre, est *La Prise de Milet* d'un poète tragique un peu plus vieux qu'Eschyle, Phrynichos. Cette tragédie est restée dans les annales, non par son texte, qui est perdu, mais par le scandale qu'elle a provoqué, 2600 ans avant notre époque, en racontant le martyre de la ville de Milet, colonie grecque de la côte de l'Asie mineure, prise et saccagée par les Perses en 493. **La représentation plongea le public athénien dans des larmes telles que le dramaturge fut frappé d'une énorme amende (mille drachmes)** et la pièce interdite, non de représentation – car on ne jouait pas les pièces – mais de diffusion puisque, pour les pièces les plus appréciées, des copies circulaient après la représentation. Voilà une « catharsis » bien étrange, mais efficace: la représentation elle-même devient violente, au sens où elle inflige à ses destinataires une émotion, une peine qui les blessent et les soulagent à la fois. De façon générale, pour ce qui est de son utilisation théâtrale, la violence a deux particularités qui la rendent intéressante. La première est qu'elle pose des problèmes de réalisation: elle lance un défi à la fois aux poètes tragiques ou dramaturges et aux praticiens, en les forçant à explorer **les limites de ce qu'ils peuvent montrer – au double sens de ce qui est tolérable par le public et de ce qui est faisable par les acteurs et les techniciens**. La deuxième est qu'elle pose de manière aiguë la question de l'effet sur le spectateur: en poussant à expérimenter diverses façons de le faire réagir et le manipuler, elle apparaît comme un véritable laboratoire cathartique. Dans sa tragédie *Les Cenci*, 1935, « première » et seule application de sa théorie du « théâtre de la cruauté », Antonin Artaud (1896-1948) voulait que toutes les répliques fussent hurlées, il demanda une musique de scène issue de la musique concrète (bruits d'une usine en activité)... Autant de stratagèmes, et d'autres, pour punir les spectateurs et les faire jouir de leur punition, le théâtre devenant non plus une sphère d'illusions mais une arène sociale sanglante. Mais la plus grande violence **de** la représentation de la violence est peut-être le rien, l'absurde trivialité, l'absence de sens. Dans *Lorenzaccio*, de Musset, drame romantique écrit en 1834, la scène du meurtre (acte IV, scène 11) est attendue pendant quatre actes, annoncée par des allusions obscures puis transparentes, même montrée en une répétition, Lorenzo se livrant à une anticipation fantasmagorique dans un demi-délire fébrile, et à quoi assiste-t-on, pour finir ? **Une tête qui disparaît sous un oreiller et un doigt mordu**. Musset joue explicitement avec la déception en insistant sur le registre trivial: « il m'a mordu au doigt », dit Lorenzo. La représentation déceptive de la violence est ici violente par sa banalité désespérante.

B- La loi et le droit comme violences premières

L'origine de l'État, on le sait, est également théâtrale: image spéculaire de la communauté des citoyens, il la représente comme un ensemble ordonné, ou

plutôt comme un groupe dont l'absence d'ordre initial, violent, est toujours en-oeuvre de son ordre. Au début de l'État, et comme son essence première, gît donc le coup de force de l'Un sur le Multiple, du Même sur l'Autre, violence représentative au sens premier: violence de la représentation, ici politique, de la communauté humaine vivante.

Walter Benjamin, dans *Pour une critique de la violence* ((*Zur Kritik der Gewalt*), en 1921 (essai repris largement par Derrida), entend faire une description à la fois phénoménologique et sociologique de la relation de la violence au droit et à la justice. Dans la mesure où il s'agit d'une description (« *Darstellung* »), **il est évident que le terme « Kritik » n'est pas à comprendre dans le sens d'un jugement négatif, mais plutôt d'une évaluation.** L'auteur se situe ainsi dans la lignée kantienne de la critique, en cherchant à livrer un **examen** du concept de violence. Cette polarité kantienne de Benjamin situe ainsi d'emblée sa réflexion dans la sphère des rapports moraux, affirmant même que le concept de violence n'est originairement pensable que dans cette sphère, ce qui est classique. Mais l'auteur va beaucoup plus loin et montre que **la violence est nécessaire et omniprésente dans l'ordre du droit**, et que cette violence juridique s'exerce toujours-déjà dans le langage, le « *logos* », comme l'indiquent les exemples choisis (la grève générale, la guerre et la paix, la police, le contrat et le compromis...). Il n'y a représentation de la violence par le langage du droit que parce que **la violence, comme le langage**, d'ordre métaphysique et théologique, s'incarne en deux formes de violences « étranges et inquiétantes »: la violence divine et la violence révolutionnaire. Benjamin s'inspire explicitement du texte *Devant la loi* (*Vor dem Gesetz*), écrit en 1920, de Franz Kafka, qui empreinte à l'esthétique du cauchemar et pose une question cruciale: pourquoi la loi est-elle effrayante ? En effet, la loi précède-t-elle l'être qui s'y confronte, ou lui succède-t-elle ? Kafka, et c'est précisément ce qui inspire Benjamin, profite de l'esprit de la langue allemande, en laquelle « *gewalt* » signifie alternativement (ou identiquement ?) « violence » et « pouvoir », voire « autorité ». Pour Benjamin donc, si la loi est violente, c'est par représentation, cette image spéculaire de l'individu où il ne se reconnaît que dénaturé, plus mort que vivant.

C- « la lettre tue »...

... comme l'écrit saint Paul, Apôtre, dans la seconde des deux Épîtres aux Corinthiens: « Lui nous a rendus capables d'être les ministres d'une Alliance nouvelle, fondée non pas sur la lettre mais dans l'Esprit; car la lettre tue, mais l'Esprit donne la vie. » Représenter la violence trouve ici sa finalité et sa signification ultimes: il faut représenter la violence parce que la violence se trouve alors renvoyée à ce qui la fonde, la perpétue et la dépasse en même temps: la violence même de la représentation. « Dans le cercle même de la couronne qui entoure les tempes mortelles d'un roi, la mort tient sa cour » écrit Shakespeare dans *Richard II* (1595) (traduction de François-Victor Hugo): les rois, images mortelles de la souveraineté, font violence aux peuples **et se font violence à eux-mêmes** en ne vivant plus comme des humains mais comme la représentation d'humains matés par la loi et l'État. Dans une scène de l'acte IV (censuré sous la reine Elizabeth 1ère Tudor) Richard médite sur son

sort, se regarde dans un miroir, et le miroir se brise.

Dans *Force de loi*, le « *fondement mystique de l'autorité*, 1994, Jacques Derrida rapporte la loi à la Loi (le Père, Moïse et le Décalogue, le Roi, l'État... tout ce qui domine et transcende, tout ce qui domine **par** sa transcendance). D'où vient cette force auquel la loi doit nécessairement en appeler, et qu'est-ce donc qui la légitime ? Rien d'autre, dit Derrida, que la croyance: l'autorité des lois repose sur un acte de foi sur la lettre, c'est-à-dire à l'exercice même du langage ce lieu où s'exerce, pour employer une formulation de Montaigne, « le fondement mystique de l'autorité », *Les Essais*, livre III, chapitre 13. **Pour faire la loi, il faut un coup de force, une violence performative**, sans la garantie d'aucune législation ni d'aucun droit antérieur. Un acte de ce type, interne à la loi, se produit chaque fois qu'on agit par devoir ou respect de la loi. La seconde partie de *Force de loi* s'intitule étrangement « Prénom de Benjamin ». Ce prénom est Walter, où l'on retrouve l'ambivalence de « *Gewalt* », pouvoir et violence, et même l'adjectif « *waltende* », souverain... Cette ambivalence est signifiée par Walter Benjamin (cf. *ante*, *Pour une critique de la violence*): **la violence fondatrice qui institue la loi par un acte arbitraire, une décision exceptionnelle, tautologique, doit se voir opposer la violence conservatrice qui s'appuie sur le droit institué, puis la justice qui répare et la violence contingente des humains, et l'institution violente de la loi, arbitraire**. Ce qui s'accorde avec l'autorité, la souveraineté (des décisions, ordres, prescriptions), relève d'une mystique qui fait oublier la violence, un habitus -le droit- qui humanise la violence initiale de la loi.

Toute représentation (l'image, le mot, la loi) arrache son objet de la vie et le projette dans la mort des signes: cette violence initiale de toute représentation est l'origine et la finalité de la représentation de la violence.

Conclusion:

« À qui vais-je écrire ? Je n'ai plus personne. Plus un être pour recueillir doucement l'esprit gentil des morts... pour parler après ça plus doucement aux choses... Courage pour soi tout seul !

Sur la fin ma vieille bignolle (concierge), elle ne pouvait plus rien dire. Elle étouffait, elle me retenait par la main... Le facteur est entré. Il l'a vue mourir. Un petit hoquet. C'est tout. Bien des gens sont venus chez elle autrefois pour me demander. Ils sont partis loin, très loin, se chercher une âme. Le facteur a ôté son képi. **Je pourrais moi dire toute ma haine. Je sais. Je le ferai plus tard s'ils ne reviennent pas. J'aime mieux raconter des histoires. J'en raconterai de telles qu'ils reviendront, exprès, pour me tuer, des quatre coins du monde. Alors ce sera fini et je serai bien content.** » écrit Louis-Ferdinand Céline au début de *Mort à Crédit*, 1936.

Céline l'a souvent dit: il était psychiquement hanté par les violences de la Grande Guerre. Sa courte expérience du front (4 mois) lui suffit à voir et garder en mémoire les corps atrocement suppliciés des soldats morts, ou, pire, blessés. Céline, après la guerre, souffrait d'acouphènes, alors qu'il n'avait pas été blessé à la tête mais au bras: c'est son esprit qui était blessé à mort. Et son

œuvre, au-delà même du *Voyage, au bout de la nuit*, 1932, témoigne amplement de cette hantise. Mais il va plus loin : **pour lui, l'écriture, la représentation littéraire, ne guérit rien, ne soigne rien, n'embaume aucune blessure.** « Raconter des histoires » c'est en fait ajouter au désordre du monde, mais pour atteindre un paroxysme: frapper à ce point les lecteurs, les humains, qu'ils se vengeront de ces mots par un crime, celui de l'auteur, lui-même tué auparavant par un narrateur fou. Pourquoi représenter la violence ? se demandait-on: pour être bien content d'en finir.