Dictionnaire de la violence

Sous la direction de
Michela Marzano

Michela MARZANO

**PICASSO PABLO RUIZ, 1881-1973**

Ce créateur de symboles antiblésitiques aussi universels que Guernica et la Colombe de la paix questionna la violence tout au long de son œuvre. Très tôt, en Espagne, Picasso avait observé le désarroi qui engendraient les guerres coloniales (Cuba, Maroc). Plus tard, la guerre civile espagnole l’affecta profondément, tout comme l’affranchirent les deux guerres mondiales et même la « guerre froide » qui la déclencha. Toutefois, comme il le déclarait lui-même, en 1944, la guerre n’a jamais fait l’objet de sa peinture même « elle est présente ». En effet, Picasso interprète les violences qui malgré l’existence et la coexistence — directes, indirectes, culturelles — à travers la grille des symboles et toujours dans une perspective pacifique, au point que, dans sa vaste production, les illusions aux agressions composent un véritable répertoire de symboles incroyables de paix.

**Images de la prise de conscience du monde environnant**

Il est difficile de résumer des personnalités aussi protéiformes que celle de Picasso. Rappelons, simplement, qu’avant d’atteindre la renommée mondiale il est passé par quatre périodes qui lui ont permis de créer des symboles nouvelles à partir d’images héritées. La première de ces périodes correspond à son époque espagnole, pendant laquelle le jeune peintre passe du réalisme académique de ses années de formation, avec des tableaux de mœurs, misérabilistes — qui résume bien son œuvre primitive — à Science et charité (1897), au post-impressionnisme en voyage à Barcelone. Avec le nouveau siècle, Picasso entre dans une deuxième phase, plus personnelle (1901-1907), amorçée lors d’un voyage à Paris qui va devenir, dès 1904, son lieu de résidence.

Durant cette période, il expérimente l’expressionnisme et ce en deux temps. L’expressionnisme bleue et l’expressionnisme rose, caractérisé par la froideur chromatique, l’ambiance triste de l’allongement des houettes qui rappelle Le Greco : La Vierge, Le repas de l’avaleur, la repaselle. La célébration de l’expressionnisme rose, au revanche, est dominée par un chromatisme plus chau et une tendresse plus grande, envers les laissés-pour-compte (violence indirecte), les marginaux — prouve en est la Famille de satanichanges (1905).


C’est le cas d’un répertoire de formes et de couleurs qui, pour encoder le monde environnant, que Picasso entame, spécialement après son voyage en Italie, en 1917. Une quatrième étape, dite « classiciste », qui se prolongera jusqu’en 1925, durant laquelle il met en scène ses expériences cubistes et renoue avec le classicisme du monumental, en phase, somme toute, avec le « retour à l’ordre » caractérisé de la scène artistique de l’immédiat après-guerre.

**Les forces instinctives et l’agressivité plastique**

Une telle trajectoire permet à Picasso d’élaborer des symboles à partir de sa propre expérience créatrice et de faire émerger, de bien des façons, son sujet de la violence. Mais peut-être manquait-il à ce bagage la « désinhibition » personnelle. C’est à partir des années 1920 que Picasso commence à libérer des forces instinctives et à les approcher des images sacrées et de l’esprit anti-conventionnel, des images agressives plastiques. S’ouvre alors sa période — de la crise — surréaliste (1925-1930), vibrant d’angoisses conscientes ou obscures.


**L’expressionnisme furieux de la période des guerres**


Ces thèmes récurrents entre 1930 et 1934 — et particulièrement la corrida et l’affrontement du cheval et du taureau dans l’arène — sont à la fois la nouvelle destination du peintre pour le thème de la pression qu’il étend à d’autres mythes, comme dans ses Œuvres pour Lysistrata (1933) — cette Lysistrata d’Apollon — que le pêcheur-tétards de sexe — incarné par l’effet collectif en faveur de la paix — et qui éclaire d’un jour cruel dans son terrible dessin Le meurtre (1934). Dans un certain sens, ses « œuvres », vivifiées par un renforcement de son engagement politique (que favorisa sa rencontre avec Dora Maar) et par le déclenchement de la guerre civile espagnole (1936-1939), aboutira à sa
grandiose toile murale, Guernica, le cri contre la guerre le plus impressionnant de l'époque.

À l'origine de Guernica : une commande officielle de la République espagnole dont Picasso avait pris la défense. Il s'agissait de réaliser un tableau noir pour le Pavillon espagnol de l’Exposition internationale de Paris de 1937 qu’on devait inaugurer en mai. L’inspiration tardait à venir. Elle lui vint, subsidie, avec l’indignation que lui causait le bombardement contre la population civile de Guernica (siège emblématique de la charte basque) qui fut massacrée par l’aviation allemande de la Division Condor le 26 avril 1937. L’atrocité du massacre frappa d’autant plus l’opinion internationale qu’elle s’exerçait sur un objectif sans défense. Il s’agissait d’une opération sans nécessité militaire apparente, contre une population surprise un jour de marché, dans le seul but de saper le moral de l’ennemi. Une première dans l’Histoire. De là, ses séquelles psychologiques, qui virent s’ajouter aux morts et aux destructions ; de là, aussi, son triste rôle prémonitoire de la guerre totale à venir.

Picasso, galvanisé, mit à peine cinq semaines à former ce tableau monumen
tal (les premières esquisses sont du 1er mai et le point final du 4 juin). Le peintre ne s’est pas attelé immédiatement à sa commande ; il travailla alors à une de ses œuvres les plus politiques, Songe et mensonge de Franco I, II (1937), une eau-forte complétée à l’aquatinte qu’il commence en janvier et ne reprend qu’une fois Guernica achevé. Les planètes de Songes et mensonges, composées de sérigraphies d’Epinal, offrent deux volets distincts : les premières vignettes caricaturent le soulèvement franquiste et son chef, le « Caudillo » (Picasso avait envisagé d’en faire des cartes postales pour les combattants républicains), les suivantes représentent la « passion » de Guernica ; on passe de la vision sarcastique d’un général difforme, grotesque, harnaché d’insignes réactionnaires, au lambeau épuisé du peuple espagnol. On peut faire une lecture semblable d’autres œuvres sar
castiques, comme le portrait de la légende Port
er de la marquise de Châtelet mettant un doux aux soldats maudits défendant la vierge, datée de janvier 1937.

Colère et douleur, donc. Mais c’est le bom
dardement cité qui porte à incandescence l’inspiration et son langage : ce sera Guernica.

Guernica est suivi de plusieurs tableaux semblables, comme Chat dévorant un oiseau ou Pêche de nuit à Antibes (1939), qui mettent la narration de la cruauté—toutes cruautés. Reste à Paris sous l’occupation, Picasso se concentre sur ses œuvres, en combinant de multiples éléments techniques et topographiques pour leur singularité, qui va l’avenir, de la manière de Femme portant (1940) ou de Premiers pas (1943) à sadarre sur des natures mortes, voire des natures mortes, aux tons éteints et aux éléments dits comme Nature morte au crâne de bourgeois (1943). La casseroles émaillée ou Poireaux et pichet (1945). Il poursuit avec succès l’exécution d’une série de sculptures, réalisant des pièces d’inspiration aussi réaliste que beau, L’homme au mouton (1943-1944), pacifi
cement classique, et Tête de taureau (1943), du mariage d’un guidon et d’une séche de paille. Pourtant, malgré l’occupation, il n’arrive pas à rompre la pâix, comme le montrerait le clé symbolique certes. La pièce de théâtre Le désir attaché par le piège, écrite en 1941 : « Allumons toutes les lanternes, non pour toutes ces forces les ombres de conflits et de morts, à tous les morts du massacre des hommes. »

La libération de Paris, certaines de ses créations dénoncent la violence et les horreurs du conflit. Les plus représentatives sont L’homme (1944-1945), inspirée par les photos de presse qui révèlèrent le génocide perpétré par les nazis dans les camps, et Montagne aux Espagnols morts sous le voile (1945-1947), la dénonciation de l’armistice que les républi
cains espagnols, que se partagea le Résistance et la libération de la France. La première toile, une gravure de grand format, montre trois cadavres au-dessus desquels se dresse une table, avec une morte morte insolente, un repas abandonné... Ce devait être sa dernière œuvre tragique et, dans l’esprit du peintre, un pendant de Guernica, mais elle resta inache
vée pour cause d’indiscipline ». Quant au deuxième tableau, composé comme une nature morte allégorique, il associe le propos laudatif et la référence funèbre.

De l’art engagé au dialogue avec les maîtres du passé

Après la Seconde Guerre mondiale, Picasso, devenu figure mythique, abandonne Paris pour le sud de la France. Il entame la dernière période de son évolution (1945-1973). Ce « hors-la-loi de toutes les avant-
gardes » travaille, dorénavant, à une production personnelle sans lien avec les problèmes des artistes de la seconde moitié du siècle, perdant son ascendant sur les jeunes peintres. Reste son apport fondamental à la modernité artistique : une nouvelle conception de l’art, attachant plus de prix à la force démystique de l’œuvre qu’à sa perfection formelle.

Deux derniers tableaux importants, Le charrier des toiles citées. Le charrier est un monument aux Espagnols, qui, tout comme Guernica, ne représentent pas directement les affrontements guerriers mais leurs conséquences vues sous plusieurs angles, furent présentées lors de la grande exposition « Art et Résistance » qui se tint en février 1946 au Musée national d’art moderne à Paris. Picasso est alors « un artiste engagé » : il s’est affilié au Parti communiste français (PCF), en octobre 1944, après la libération de Paris. Delibérément, il donne à son militantisme un tour « pacifiste » et « dévoué », entre autres, sa lithographie, La colonie (1949), choisie par Louis Aragon pour l’affiche du Congrès de la Paix (1949, Massacre à Corée (1951), aux accents goyescques, contre l’intervention
nisme des États-Unis d’Amérique, ou ses deux allégories murales de Vallauris, La Guerre et La Paix (1952), véritable hymne à la paix.

A vrai dire, ce nouveau « combattant pour la paix » ne fait guère de concessions stylistiques et, malgré les critiques du parti com
muniste et quelques épisodes scabreux, il ne muselle pas sa liberté créatrice. Sa peinture d’après-guerre est, essentiellement, celle d’un artiste apaisé, plus soucieux de rechercher une plastique que d’engager un politique. Son union avec Françoise Gilot, les enfants, le Midi (Antibes, Vallauris, Cannes, Vau
dargues et Mougin), donnent une dimension nouvelle à sa peinture. La couleur s’intensifie sous la lumière méridionale et les formes, toujours rebelles, évoluent sans accès tragédie. Picasso réalise de petits portraits et de bustes tandis qu’ils s’ajoutent des assemblages et sculptures — ses « métaphores plastiques » — et, dès 1947, la céramique découverte avec jubilation à Vallauris.

A partir de 1953, à la suite de sa séparation avec Françoise Gilot, commence pour le peintre une nouvelle étape qu’il partage avec
Jacqueline Roque. Il choisit de vivre éloigné de ses admirateurs et retourne à l'atroces de lui, la relecture des œuvres des grands maîtres : Greco, Velázquez, Murillo, Francaz, Rembrandt, Poussin, David, Delacroix, Ingres, Manet, etc. Quand il n'interroge plus les chefs-d'œuvre, c'est la femme et le secret de sa chair qu'il questionne. Le geste pictural garde une signification américaine. Pourtant, le thème de la violence est toujours là, latent, comme le montrent, de façon lumineuse, ses variations sur Enlèvement des Sabines (1962-1963), à partir du tableau de David, son dernier tableau de guerre. Une fois encore Picasso mettait en garde ses contemporains contre tout ce qui rend l'être humain moins humain : la barbarie et la violence.


Miguel Cabanas Bravo, Rose Duroux

---

**PLATON, 428/427-348/347 AVANT J.-C.**

La violence est pour Platon, le plus souvent, le contraire absolu de la philosophie. La pensée philosophique prend son temps, cherche à se justifier. Le problème est de se faire accepter ; elle est ami de l'ordre, de la harmonie et de la liberté ; elle implique la maîtrise de soi, la sagesse et la philosophie. La violence, en revanche, est brutale, animale, immédiate et aventure ; elle impose, asservit, souvent détruit et détruit ; elle n'est pas univoque : tremblement de terre, épidémie, accident, guerre, passion, violence, insondables, hélas sont visages. Tous ces affliges sont condamnés par Platon, qui bien cependant qu'il n'est pas possible de les maux disperser » (Théocrite, 176). Ce qui suit est donc selon lui inévitablement contre la violence, par la parole, par la raison, par l'éducation.

Tout en cela, il est préférable de la contrainte puisque c'est ainsi que sont fixés les nobles mensonges de la République (II, 382e-d) et des Lois (II, 663), mensonges d'Etat qui visent à obtenir un consentement des citoyens quand nul autre moyen est possible avant le recours à la violence (voir Bloom, p. 100-105) . Toutefois, celui-ci n'est pas systématiquement exclu puisque les éléments corporels et la préparation de la guerre ont une place non négligeable dans la réflexion politique platonicienne.

**Laideur de la violence**

Évocant « un dégel de maladies » et le « désastre des guerres » qui peuvent menacer la population de la Cité, Platon dans les Lois (V, 741a) rappelle le vers de Simonde, déjà cité dans le Protagoras (345d) : "A la nécessité, les Dieux non plus ne peuvent faire violence." La nécessité est le principe aveugle du Destin qui impose parfois aux Dieux et aux hommes des épreuves et des catastrophes. Dans la mythologie grecque, ce que Platon ne dépasse en ments passages, il y a une violence impliquée dans le dieu, enchainement de Prométhée, guerre avec les Titans, vengeances cruelles d'Héra sur ses rivales par exemple : cette théologie est sans doute fausse, mais elle indique bien la toute puissance de la violence. Elle seule s'oppose au principe d'ordre et de harmonie qui assure la beauté du cosmos. Dans le Gorgias, Socrate présente ce qui est l'un des traits dominants de la pensée grecque, l'accord de l'ordre et de la justice dans le monde : « A ce qu'assurent les doctes, Callicles, le ciel et la terre, les Dieux et les hommes sont liés entre eux par une constitution commune, le sens de la nature, de l'ordre et de la justice, de la raison pour laquelle, à cet univers, de donner, mon camarade, le nom d'organisation, et non celui de dérangement plus que de dérèglement » (508a). Dans la partie finale du monde, au ciel, du sol placé pour le désordre, à l'éthique, ou le sens de l'ordre et de la justice, et par conséquent, force est de constater l'ampleur des dégâts dans la nature à la surface de la Terre. Les mythes platoniciens font souvent état de ces cataclysmes qui menacent l'être de l'humanité (Polihile, 22a ; Lois, III, 677a, par exemple).

Il y a donc une tension entre ce qui assure l'ordre (l'unité dans la nature, l'abnégation, les correspondances, la mesure) et ce qui menace cet ordre (la haine, la violence, l'excès...), que les Grecs mettent sous le nom d'hubris ou démesure). Dans le monde, dans la Cité et dans l'homme lui-même, pour comprendre les trois niveaux fondamentaux de l'analyse chez Platon, seule une techniques rationnelle, un art qui obéit à la raison peut produire de l'ordre et calmer la violence. Il y a un art divin » présenté au début de la Timée, l'art urbain qui explique aussi bien la République que le Politique ; il y a un art d'art pour expliquer aussi bien la République que le Politique ; il y a un art d'art pour expliquer aussi bien la République que le Politique ; il y a un art d'art pour expliquer aussi bien la République que le Politique.

Dans le livre III des Lois, les différents titres qui donnent le droit de commander, l'anthropie, signale celui qui est le plus considérable, celui qui enjoint de suivre, et à l'homme conçu de le guider et de le commender, et cela aura lieu peut-être le texte conformément à la nature : je veux dire conformément au commandement naturel de la loi à l'égard de gens qui s'y soumettent volontiers, et sans recours à la violence (690c).

Dès lors, la violence contredit la Nature et la Loi. Elle contredit la Nature notamment dans l'expérience de la douleur. Certes, la douleur est un sens utile et naturel, comme la maladie qui est « naturelle », mais cette naturalité, tout en l'intéressant, n'est pas le sens premier et plan de la nature pour Platon. La naturalité de la nature, c'est l'essence, la forme dans sa plénitude, ce que l'expérience de la santé nous fait facilement comprendre. Dans le Timée la douleur est ainsi sobriquement définie : « Une impression est ainsi ce qui est contraire à notre nature et qui le fait subir [topo phusis kai biazei], si elle survient en nous brusquement, est douloureuse » (64e-d). Le couple kata phusin para phusin qui sera central dans la pensée d'Aristote, ce qui est conforme (kata) à la nature et ce qui lui est contraire (para) est déjà essentiel pour penser la violence dans les dialogues de Platon. La violence, c'est ce qui est « contre la nature », et par là même, qui est contraire au Bien, contraire à la vertu et à la beauté.

La célèbre description de la tyrannie au livre VIII de la République (662c-659e) propose une magistrale et terrifiante illustration d'une cité où la violence est le fondement du pouvoir, ou, pour reprendre des analyses menées par ailleurs par Platon (à travers le personnage de Callicles dans le Gorgias et celui de Thrasymaque au livre I de la République) : « une cité au principe du mal et du plus fort ». Le tyran est celui qui, à l'occasion des médecins dont la violence chirurgicale enlève ce qui est nuisible à l'orga- nisme, détruit ce qui a de la valeur dans la cité ; il tue les élites, interdit la liberté de parole, supprime tous ceux qui osent songer à le pousser (674c). Platon est lucide : « Il y a une constance nécessaire à un tyran d'entretenir une agitation guerrière » (676a). Le plus fort, pour conserver son avantage, doit affaiblir toutes les autres forces internes et externes : le plus fort, pour rester le plus fort de son pays, doit détruire ses rivaux, des amis ou des proches, à négliger la plus élé- mentaire justice : il ne s'impose dès lors que par la violence et par la contrainte. Opprimant les peuples, produisant la peur et vivant lui-même dans la peur — tel Socrate qui fut, comme on sait, obsédé par l'idée d'être étranger — le tyran est un objet de haine.

Thrasymaque qui est donc présenté comme l'un des chevaliers du parti du plus fort et qui soutient la thèse que la justice est ce qui profite aux puissants, entrer avec violence dans l'entretien sur la justice. « Se ramassant sur nous à la façon d'une bête fauve, et préfère déchaîner (336b), précise Socrate. C'est là une constante du dialogue platonicien : les modalités de la