

Journée d'étude *Silence=Violence* ?

Samedi 16 janvier 2021 a eu lieu en ligne la Journée d'étude *Silence=Violence* ? organisée par Anna Paola Bellini - doctorante à l'École doctorale de Littérature comparée de Sorbonne Université sous la direction de Bernard Vouilloux et le soutien de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah - et Cristina Parapar - doctorante à l'École doctorale d'Art plastiques, Esthétique et Sciences de l'art de l'Université Paris I - Panthéon Sorbonne sous la direction de Jean-Marc Lachaud.

La journée commence avec l'accueil des participants et un discours introductif qui expose les questions majeures qui se veulent au cœur de cet événement scientifique. Le silence peut être envisagé de plusieurs manières : on parle de silence comme étant un matériel artistique essentiel dans une composition - musicale, graphique, littéraire, etc... -, comme un produit artistique tout court ou encore comme absence totale de création, ou manifestation de censure, en lui donnant ainsi une dimension politique qui ne peut pas se passer d'être interrogée. Dans son sens commun, le mot silence est souvent associé à une idée de paix, de calme et de tranquillité. La violence, au contraire, est en lien avec la force et l'agressivité. Est-il possible de faire coïncider ces deux concepts ? Peut-on arriver à la formulation *Silence=Violence* ?

Il y a un paragraphe de la *Métaphysique* d'Aristote où on peut lire que « l'Être peut se dire de plusieurs manières », en est-il de même pour le silence¹ ? Paradoxalement, le silence peut être le contraire du calme, de la neutralité et de la paix. Il peut être un acte de violence, il peut contenir une forte énergie, un élan et une tension.

En musique, le silence peut être beaucoup de choses, mais c'est rarement un moment neutre, un moment de calme, un moment de repos ou un passage musical sans importance. Au contraire, on perçoit clairement la violence contenue dans les moments de silence - qui acquièrent ainsi une fonction très spécifique dans les compositions musicales. Ces silences abritent des tensions, de l'énergie et une sorte de violence. Pourquoi ? Parce que dans une composition musicale, l'intensité de chaque moment de silence est le résultat du contexte musical qui va l'entourer. En d'autres termes : le silence est alimenté par la mélodie qui le précède et la mélodie qui le suit et devient ainsi un espace de conflit nécessaire².

¹ ARISTOTE, *Métaphysique*, Livre I, début chapitre 2 .

² Pour faire un exemple nous pouvons mentionner la *Symphonie n. 3* de Beethoven et *Hallelujah*, cadence finale (Le Messie) de Haendel.

Mais cette journée a eu comme but de penser l'expression du silence au-delà de la musique. Il faudra penser au silence dans les différents arts, de s'interroger à sa manifestation en tant que forme de violence, mais aussi aux limites de cette idée.

La journée a été divisée en quatre blocs thématiques. Le premier nous a permis d'écouter les interventions de Esteban Buch, Héctor Cavallaro et Manuel Esposito, entre musicologie, histoire et littérature.

Esteban Buch a présenté deux images qui, à la fin de la Grande Guerre, sont venues cristalliser les rapports ambivalents entre violence et silence. La première, publiée par l'armée états-unienne en 1919, montre la fin des hostilités, représentée par un système de captation technique des sons de l'artillerie allemande. La seconde, imaginée par le compositeur Erwin Schulhoff en 1919, est une partition intitulée *In Futurum*, qui comprend uniquement de silences représentés au moyen de la notation musicale. Cette partition se trouve au milieu du monde joyeux de cinq *Piktoresten* et peut être interprétée comme étant un moment de silence qui a la fonction, dans une clé freudienne, de rapprocher l'instinct de la mort. Il y a une élaboration de la mort à travers l'art et la technique musicale.

Héctor Cavallaro, a proposé une communication sur le silence non seulement en tant que limite abstraite mais plus essentiellement en tant que « membrane » derrière laquelle se cachent des zones aussi fines que tangibles. Cela est particulièrement visible dans l'art du XXe siècle – dont Cage en musique, Rauschenberg en peinture, Becket en théâtre, entre autres – qui voit surgir la nécessité de « peupler » ces régions jusqu'alors considérées comme stériles ou inhabitables pour la sensibilité, comme le dit David Lapoujade. Dans ce contexte, une question pourrait nous venir à l'esprit : quel est donc le rôle du compositeur ? Est-il un demiurge qui sait traverser cette membrane pour restituer aux auditeurs un matériau musical inédit ou est-il un passeur entre deux mondes ? Est-il le seul capable de pouvoir accompagner l'auditeur au-delà de cette membrane ?

De la musique, nous passons à la lecture croisée de trois romans réalisée par Manuel Esposito qui étudie de quelle manière, après la Shoah, l'écrivain a pour tâche de rétablir la vérité que des silences ont pu tenter d'occulter. Mettre des mots sur les silences de l'histoire s'impose comme une tentative de venger les violences passées. Ainsi, Manuel Esposito nous a présenté dans une lecture croisée de trois romans (*Auslöschung. Ein Zerfall* [1986], *Die Ausgesperrten* [1980] et *Fever* [2005]) afin de montrer de quelle manière l'écriture devient un geste éthique. On remarquera donc la transmission du silence, ce que la psychanalyste Anne-Lise Stern a appelé la transmission parentérale dans *Le savoir-déporté*. Anne-Lise

Stern apporte une réflexion sur le rôle que joue le silence dans *Le savoir-déporté* afin d'analyser la construction des répétitions d'une génération à l'autre en particulier dans leur lien avec les violences de l'histoire. La psychanalyste insiste particulièrement sur la manière dont les violences laissent des traces dans le discours mais aussi sur la manière dont elles s'inscrivent dans le corps. Ce qu'Anne-Lise Stern nomme la *transmission parentérale* constitue une manière d'hériter malgré soi ou plutôt même d'hériter *à son insu* des silences qui structurent le discours des parents. Il s'agit de ce concept que l'on retrouve représenté dans *Les Exclus* de Jelinek et dans *Extinction* de Thomas Bernhard. Comme l'écrit Anne-Lise Stern, le corps lui-même devient porteur malgré lui de cette mémoire à travers les symptômes et la somatisation. Dans *Fever*, Leslie Kaplan montre que le silence et la répétition sont liés, à tel point que le non-dit d'une génération, une fois transmis devient inconnu de la suivante : l'inconnu reste présent en elle et détermine la répétition.

Le deuxième bloc thématique, aux allures plus philosophiques, nous a permis d'écouter les interventions de Leyla Sophie Gleissner et Erika Natalia Molina Garcia.

Leyla Sophie Gleissner a proposé une intervention à l'originale recherche du potentiel éthique du silence, en le sortant de sa dimension de simple absence du langage articulé. À travers la lecture d'extraits provenant de l'univers de la poésie - d'Audre Lorde et de Sami Al Haj pour en citer quelques - uns - l'intervenante nous plonge dans la relation entre le silence et l'Autre. Le silence est étroitement lié à l'altérité : il est situé dans l'arrêt de la parole de l'autre qui reste au sein du langage - entre les mots. Il constitue un espace qui se configure comme une sorte de préparation de nouveaux mots à venir. Pour se mettre à l'écoute du silence l'Autre, sans s'attendre à sa rupture, c'est le poème qui semble être une solution. Cette forme d'art refuse sa réduction à une seule lecture, et devient, au contraire, le lieu d'une multiplicité d'interprétations.

Erika Natalia Molina Garcia se sert de la réflexion de Susan Sontag sur l'esthétique du silence caractéristique de notre époque, pour analyser l'ambiguïté de la symbolique du silence chez Emmanuel Levinas et Jacques Derrida. En particulier, son propos fait coïncider le silence, ou plutôt la diminution extrême de nos ressentis sonores, avec l'immobilité et devient ainsi symbole à double face, car il y a l'immobilité des vivants et l'immobilité des morts, l'immobilité du calme et l'immobilité de la fin. Suivant deux routes divergentes, Jacques Derrida et Emmanuel Levinas ont su explorer la portée métaphysique de cette notion, mais aussi sa portée politique, éthique et esthétique. Ils ont tous deux compris l'ambiguïté du silence et s'en sont servi pour développer leurs philosophies. Mais ils ont tous deux

également fini par privilégier dans leurs écrits une interprétation négative de cette notion, reliant le silence à l'exercice de la violence : la violence de l'Être, du Dit, du souverain, etc.

Le troisième panel de cette journée s'attarde sur le silence et l'image. La photographie et le photographe sont les objets de la première intervention proposée par Myriam Dalal. En montrant la photo prise par George Azar d'un jeune photographe debout devant une femme à Beirut en 1984, Myriam Dalal s'interroge sur le silence du photographe. Elle se tenait devant le photographe, les mains en l'air. Elle ressemblait à toutes les autres femmes qui ont été choisies pour représenter une « icône » de l'agonie dans une pose presque standardisée des premières années de la guerre civile libanaise. L'image du photographe George Azar, en revanche, est différente, même si elle représente toujours une victime presque identique à celle représentée par n'importe lequel de ses collègues. La différence, dans ce cliché de 1984, réside dans son angle novateur : l'image est prise de côté, permettant ainsi aux spectateurs d'avoir accès, pour la toute première fois, aux coulisses où ces images sont réalisées. La (seule) victime n'est plus seule, ni prise de face. Azar n'est en effet pas intéressé par la création de ce "face à face" classique qui, selon Nathalie Delbard, renforcerait la possibilité de comparaison entre le spectateur et la victime : « Ce qui guide le recadrage est le désir de produire un face-à-face où le spectateur pourrait presque changer de place, car le sujet présenté semble s'adapter à lui ». En se positionnant à 90 degrés de l'endroit où l'instantané aurait été pris, George Azar est plutôt intéressé à la division de son image en deux parties à peu près égales ; et à l'inclusion pour la première fois du photographe comme sujet. Ici, le jeune photographe impliqué (Jamal Farhat) regarde droit devant lui avec une expression faciale neutre, face à une vieille femme qui semble être en larmes : ses yeux sont fermés, son nez est rouge et ses lèvres sont déformées (indice de parler). L'effet de miroir crée un contraste entre les deux côtés opposés, tout en nous invitant à regarder les profils symétriquement opposés dans le cadre.

La réaction des photographes de presse, ou en fait son absence, est un sujet de discussion depuis des années. La honte qui entoure leur silence/absence, la liant à une réaction inhumaine, a constitué une opinion populaire tandis que les défenseurs des photographes ont lié ce même silence à l'objectivité et à la véracité de la mission, le rôle premier des photographes avant tout autre. Et alors qu'une simple recadrage de la tristement célèbre image du Napalm - la partie montrant la silhouette d'un photographe rechargeant son appareil - a réussi à omettre l'indifférence « scandaleuse » du photographe, l'image de la

guerre civile du Liban que donne Azar rend plutôt impossible de cacher cette indifférence. En consacrant la moitié de son cadre au photographe, Azar nous invite à aborder ce silence à la fois face à la violence et dans le cadre de sa fabrication.

À mi-chemin entre analyse scientifique et performance artistique, se situe l'intervention de Marwan Moujaes. Depuis 2011, les soulèvements populaires et les manifestations publiques de l'opposition civile syrienne sont violemment réprimés par le régime. Leur existence même est couverte par un silence médiatique et politique niant leurs racines et leur ampleur. Pour résister à cet étouffement de la voix, les réseaux sociaux deviennent, au cours des premières années de la révolution, le terrain privilégié par des cytosines anonymes pour documenter les manifestations et les tensions avec les forces armées du gouvernement.

Un grand nombre de vidéos diffusées sur YouTube et sur les réseaux sociaux commence à participer à un enchevêtrement des lieux physiques des mouvements populaires avec les espaces virtuels d'internet. Des espaces qui échappent à la loi du silence généralisé sur tout le territoire. Parmi ces vidéos diffusées sur YouTube, il en existe une tournée le 6 avril 2012 à Bab Al-Qabli à Hama, et la durée de 31 secondes. Très pixellisée, elle est réalisée par un appareil rudimentaire, probablement un téléphone portable. L'auteur anonyme de la séquence filmée une lune pleine et à la 18ème seconde il dit : « le 6/4/2012. Aujourd'hui le 6/4/2012 ». Durant toute la durée de la vidéo, face au silence de l'astre, nous entendons un échange de tirs³.

Cependant, bien qu'il ait été possible de saisir un calendrier lunaire et de vérifier que le 6 avril 2012 la lune était bien pleine, cette vidéo semble opérer sur des terrains éloignés de ceux d'une simple documentation d'une vérité historique factuelle. On peut considérer la voix de l'auteur de la séquence, la voix qui nomme le paysage lunaire et la nuit du 6 avril, comme le lieu d'un geste d'une profonde valeur politique permettant la survivance d'une voix à travers sa forme la plus élémentaire : la nomination. Il s'agit de considérer l'image alors comme un « monde de magie » devenant par la voix une alternative au récit factuel textuel et quelque peu « officiel ». Devant la lune, la voix de l'auteur nomme la nuit malgré le bruit des tirs qui imposent le silence par le feu. Elle arrive seule, acousmatique, sans rapport avec sa source ; et devient ainsi l'anticipation d'une véritable séparation à venir. Cette voix devient alors le seuil de l'appel d'un homme mort, et c'est le spectre de cette mort d'un

³ La vidéo est archivée et référencée par Cécile Boex et visionnable à partir de ce lien : <https://vimeo.com/197281756> . Voir Cécile Boëx, « Entre la vie et la mort. Images liminales de la révolte en Syrie », dans *Les Carnets du BAL* n°8, « L'image, événement intérieur », Paris, LE BAL, Editions Textuel, Centre national d'arts plastiques, 2017, p.134-149.

homme anonyme qui donne à cette tentative de soulèvement contre le silence, toute sa raison d'être politique.

Le quatrième et dernier panneau de cette journée se tourne vers la littérature historique. La première à prendre la parole est Emma Braithwaite, qui nous a présenté l'ouvrage *Regeneration* écrit par Pat Barker en 1991. L'auteure choisit de raconter la Première Guerre mondiale sous un aspect original : cela de l'aphonie du soldat, symptôme du syndrome de choc post-traumatique, qui s'appelle alors encore « obusite ». Cette affliction, qui consiste en l'incapacité pour le patient d'émettre le moindre son à la suite d'un traumatisme, est attestée dès la fin du XIXe siècle par Jean-Martin Charcot, qui l'appelle « mutisme hystérique ». Ce roman pose comme question centrale celle de la place de l'homme dans la guerre, et donc du sens de son silence. Il serait alors l'expression de son impuissance, de son incapacité à lever la voix pour protester contre la violence inhumaine à laquelle il est confronté. Pourtant, si un tel effort humain et scientifique est déployé pour rendre la parole aux soldats traumatisés, c'est que leur silence entrave le bon déroulement de la guerre – pour vaincre leur opposition et les renvoyer au front, il faut paradoxalement leur redonner la voix, mais une voix qui ne leur permet pas d'exercer leur libre arbitre. Dans ce cas, le silence du soldat assume la forme d'une arme de subversion.

Enfin, l'aphonie pousse la définition du silence dans ses retranchements : involontaire et inévitable, elle est comme une version extrême du silence. Sa problématique apparaît dans toute sa complexité dans le roman, où le personnage muet constitue un obstacle fondamental, puisqu'il se soustrait à la parole dans une œuvre qui repose principalement sur les mots.

La deuxième intervention de ce panel, proposée par Hannah Langlais, a été consacrée à la lecture de *Il giardino dei Finzi-Contini*, de Giorgio Bassani, à la lumière des réflexions de Maurice Blanchot. Le silence est un thème obsédant de l'œuvre blanchotienne, comme un écho paradoxal du dilemme de l'écrivain face à la Shoah. Comment raconter l'indicible ? Face au désastre, y a-t-il un témoignage possible, à travers le silence ?

Publié en 1962, *Il giardino dei Finzi-Contini* s'articule autour de la montée des persécutions antisémites dans la ville de Ferrare, en Italie, à travers les souvenirs de jeunesse d'un quadragénaire d'origine juive. Le récit commence face au silence paisible d'un lieu chargé d'Histoire - les tombes étrusques de Cerveteri - lequel fait écho à une autre sépulture, celle du tombeau familial des Finzi-Contini, à Ferrare, où seul repose le fils aîné; les autres membres de la famille ayant été déportés en Allemagne. Face à ce silence insupportable, le narrateur du *giardino* fait comme le préconise Blanchot le choix de l'effacement. Il choisit la

voie de la discrétion, de l'euphémisme et du non-dit. Le style et la construction de l'œuvre refusent ainsi tout bouleversement qui se fasse le reflet du chaos historique. Les Finzi-Contini, réfugiés dans leur demeure paradisiaque, y transforment les lois antisémites en exclusion choisie, en organisant d'élégantes parties de tennis. La description des sentiments naissants du narrateur envers son amie d'enfance, Micòl, s'exprime de même sur un mode litotique. Lorsqu'il s'agit d'évoquer les heures plus graves du récit, la froideur apparente de la narration se teinte d'ambiguïté. Bassani cherche-t-il à mettre à distance une issue insupportable, ou à souligner sa violence ? La ville de Ferrare, enfin, est représentée à la fois comme un lieu de société et une véritable *città del silenzio*. Silence désapprouvateur devant les excentricités des Finzi-Contini, silence honteux face aux persécutions, silence encore face à tout ce qui advient en périphérie et se doit d'être tu. La voix de « Io » peut apparaître comme une dénonciation de ce silence et une affirmation de ce qui a, jadis été. La démarche de Bassani semble alors mettre en valeur le caractère paradoxal du silence en littérature : à la fois dissimulation insupportable qui doit être rompue par le biais du témoignage, et choix narratif qui permet de mettre en exergue, par le biais du symbole et du blanc, le désastre lorsque les mots viennent à manquer.

Si c'est grâce au silence que Giorgio Bassani met l'accent sur la violence, la dernière intervention de la journée semble proposer l'idée opposée. Maude Havenne nous expose une intervention à propos des bruits et de leur emplois dans le film du 2018 *Ce magnifique gâteau!* de Emma de Swaef et Marc James Roels pour mettre en évidence la violence de la colonisation. Les bruits ont été définis comme « les sons que nous avons appris à ignorer » (R. Murray Schafer, 1994). Par des bruits particulièrement désagréables (hoquet, rots, vomissements, et autres bruits, ainsi qu'une voix off acousmatique et un leitmotiv dissonant), ce film perturberait le pseudo-silence de l'histoire coloniale belge et invite le public à expérimenter plutôt l'inconfort des dissonances non désirées. Depuis l'indépendance congolaise en 1960, le postcolonialisme belge a privilégié l'ignorance. À cette fin, le récit de la colonisation sous l'ancien roi des Belges Léopold II (de 1885 à 1908) et l'État belge (de 1908 à 1960) ont souvent ignoré des souvenirs désagréables que les citoyens belges ont appris à oublier. Mais, tout comme il est parfois aussi peu judicieux de retenir trop longtemps les bruits corporels que de les expulser, faire taire certains éléments indésirables de l'histoire peut devenir extrêmement inconfortable. En s'appuyant sur cette métaphore, des marionnettes en laine qui servent de personnages principaux de *Ce Magnifique gâteau !* rotent, vomissent, soupirent, et ont le hoquet. Comme si Emma de Swaef et Marc James Roels essayaient de ramener tous les sons indésirables qui ont été effacés de l'histoire belge, la bande-son de leur

film de 45 minutes amplifiée par des bruits particulièrement laids l'artificialité du silence postcolonial et confortable de la Belgique.

Cette journée a permis de s'interroger au sujet du silence dans sa relation avec la violence sous plusieurs points de vue et dans des différents médiums. Nous avons également vu comment le silence devient violent ou manifestation de violence dans le récit historique, en particulier lorsque l'on s'attarde sur des moments traumatiques comme la guerre ou l'Holocauste. Réduire le silence à une définition unique est impossible : fracture d'un côté, immobilisme de l'autre, forme de répétition, calme, agressivité... le silence change et se présente non seulement comme fin de la parole, mais aussi comme son début ou encore sa possibilité.