

MONIQUE SICARD

Babette et Banania

*Qu'est-ce qu'une
violence par l'image ?*

« Je déchirerai les rires Banania sur tous les murs de France ! » : Léopold Sédar Senghor dénonce les violences du Y'a bon, de son sympathique tirailleur sénégalais 14-18. Envoyé à la mort à des fins militaires, transféré sur fond de banane à des fins publicitaires. « Babette, je la lie, je la fouette, et parfois, elle passe à la casserole ! ». La phrase, sur tablier de cuisine d'une femme sans tête mais aux poings sur les hanches, a suscité la levée des boucliers de la féminité : il faut n'avoir jamais croisé la victime de violences verbales ou physiques pour que ce rire encourage l'achat d'un pot de crème. L'affiche fait aux femmes ce qu'elle n'ose plus faire aux nègres de Senghor.

Shomei
Tomatsu,
*Temps arrêté
à 11h02 le
9 août 1945
à Nagasaki,*
Photo réalisée
en 1961,
© Shomei
Tomatsu.

Publicitaires

Babette et Banania font rire les uns en terrifiant les autres. Pas de corps déchiquetés. La violence ne tient pas aux référents des images mais au fait qu'elles accompagnent le sacrifice délibéré d'une dignité collective à des fins consuméristes. « Ressources mises à disposition d'un groupe pour exercer sa force (*vis*) et contraindre, finalement, à un acte » (un achat), l'affiche publicitaire obéit, en elle-même, à la définition de la violence (*Le Robert 1964*). Si, de plus, ses images sont avilissantes pour une catégorie de la population, si elles sont susceptibles à court ou moyen terme d'ouvrir la voie du mépris, voire des insultes ou des coups, ce caractère violent est démultiplié. Comme il est renforcé par la distribution aveugle de figures – Babettes et Bananias – semées à tout vent sur les murs de la ville. D'un souffle empirique, appelant les sourires, martelant les tristesses.

Violence : le mot est à la mode, le concept est mouvant. Voire mou. On s'accorde pour dénoncer son noyau dur, physique (coups et blessures). On connaît moins les violences symboliques. Invisibles mais assassines, nées, elles aussi, de l'abus de la force. Qu'une image, qui s'enracine étymologiquement dans une immobilité de masque mortuaire, dans une sagesse de statue, puisse générer un sentiment de violence et de frustrés passages à l'acte, voilà qui peut surprendre. Le colleur d'affiches en période électorale en sait quelque chose : installer une image peut être payé d'assassinat.

La violence naît autant d'un contenu (la figure haïe) que de ce que l'image révèle de réseaux de fabrication et de distribution sous-jacents : son emprise. Immédiateté, affect, mutité : l'affiche rend difficile l'analyse critique, le recours au langage, l'activation d'une *polis*¹. Aucun droit de réponse puisque l'image « ne dit rien ». Pas de recours au droit de l'image puisque aucun individu n'est directement attaqué.

Reste que si l'image est violente lorsqu'elle entraîne la suspension du raisonnement ou du simple bon sens au profit d'une réaction émotionnelle désorganisatrice, la violence, elle, se fait images. Psychiques, ancrées dans la mémoire, elles explosent à chaque madeleine, générant chaque fois de nouvelles terreurs.

Télévisuelles

1. Forme d'organisation de la vie en commun.

Nous savons, bien sûr, que les images sont fabriquées, mais nous faisons comme si elles étaient la chose même. Les lectures immédiates, simples, qui confon-

dent l'image et son référent, nous reposent. Nous aimons croire aux transparences. Les innombrables scènes télédiffusant la souffrance de victimes (des guerres, attentats, actes de torture, catastrophes naturelles...) plongent dans l'insoutenable lorsque se manifeste à l'image l'ombre d'une caméra, la présence d'un micro. Ni l'identification avec la victime, ni la fascination ambiguë pour le spectacle de ses souffrances, ni la compassion ne résistent au rejet violent du savoir qu'entraîne la vue de dix preneurs de son captant à la perche les pleurs d'un homme à l'annonce du crash de l'avion qu'il attendait à Saint-Domingue.

Durant la guerre du Rwanda, *Le Monde diplomatique* publia la photographie d'un journaliste européen muni d'un long télé-objectif, captant une scène lointaine, accroupi à côté d'un monceau de corps africains. Encore le journal avait-il pris soin de ne pas publier cette autre image du journaliste perché sur le tas de cadavres, photographiant de même. Images de violence. Invitant à soupçonner toutes les images de guerre, toutes les prises de vue, tous les réseaux d'information. Cet homme là, pourtant, n'obéit qu'au devoir d'informer. Ceux-là sont morts et ne ressentent rien. Le cœur solide de la violence (mutilations et assassinats) n'est pas même visible. Mais la séquence rappelle trop brutalement notre piètre condition de voyeur aveugle, clic claquant par devoir d'informer.

France 2, Journal de 13 heures, 16 novembre 2001. Afghanistan. Libération de Kaboul. Coups de feu. Des moudjahidins de l'Alliance du Nord pénètrent enfin dans les ruines d'une caserne de terre : vide. Une seule présence ; un ennemi blessé, assis sur un tapis, tient à pleines mains sa jambe ensanglantée. Brutalement, l'un des moudjahidins s'avance, prend le temps de frapper l'homme à terre par trois fois avec la crosse de son fusil, annonce qu'il va le tuer. Contre toute attente, cependant, l'homme de l'Alliance cesse soudainement et disparaît de la scène.

France 2, Journal de 13 heures, 16 novembre 2001. Afghanistan. Libération de Kaboul. « Nous attaquons maintenant une caserne de terre » : les hommes courent. Parmi eux, un preneur de son et un opérateur image de la télévision française : leurs ombres les devancent. Échange de coups de feu. Il faut courir, ne pas cesser de filmer : l'image bascule de droite et de gauche. Les opérateurs télé suivent les moudjahidins dans la caserne de terre dont il ne reste que les murs ; découvrent dans une pièce un homme blessé, à terre, assis sur un tapis. Le commentaire *off* prévient qu'il s'agit d'un taliban. L'opérateur image conserve l'œil collé à l'oculaire ; l'opérateur son fait tourner le magnétophone. Un moudjahidin les rejoint, fouille le blessé : ni

arme, ni *talkie-walkie*. La présence d'une caméra de télévision l'incite à prendre la parole : « Je veux dire à tous les talibans qu'ils se rendent sans combattre ». La caméra continue de tourner. Surgit un second moudjahidin. Prenant son élan, il frappe violemment l'homme à terre. Une fois. Une seconde, plus fort encore. Une troisième, plus brutalement. La caméra filme ; le son enregistre le bruit des coups. L'homme annonce qu'il va tuer le taliban. Le commentateur *off* fournit au téléspectateur français une explication psychologique : ce moudjahidin « vient de perdre son frère dans les combats contre les talibans ». Les menaces, cependant, ne sont pas mises à exécution. L'homme de l'Alliance quitte la scène. Restée seule, l'équipe française continue de filmer. Le visage de l'homme à terre se tord sous la douleur. Le plan image se prolonge, fixe. Suit un mouvement de rotation de belle maîtrise. Le cameraman quitte la scène à reculons sans cesser de filmer. L'opérateur son le suit sans se montrer à l'image. Le blessé sort du cadre.

Deux récits, deux réceptions d'une même séquence.

Une lecture ordinaire du Journal télévisé en ignore volontiers les processus de fabrication. Une analyse critique les prend en compte. Or, toute image de violence doit être soupçonnée : sa diffusion n'a-t-elle pas pour fin de maintenir captif un public, de créer l'emprise par l'émotion, d'éviter le *zapping* ? Dans toute image se cachent les indices de sa fabrication, de sa distribution : chacune est lieu du crime, donc enjeu du crible. Quel fut le poids des techniques et institutions télévisuelles dans la scène observée ? Et si, au lieu de conserver professionnellement l'œil collé à l'objectif, ou la main sur le micro, les opérateurs s'étaient efforcés d'empêcher les coups ? Et si le moudjahidin n'avait frappé que parce qu'il savait que l'image de sa propre « bravoure » serait diffusée au monde ? La présence de l'équipe de tournage n'est pas passée inaperçue, elle a structuré en partie la scène ; en témoignent les paroles du taliban s'adressant à la caméra.

La télévision française, enfin, aurait-elle diffusé ces images si l'homme avait succombé ? Et si cette violence était conséquence de notre caméra occidentale plutôt que sa cause ? Si elle en était le symptôme ?

La prise en compte de la chaîne de fabrication des images puis la remontée de l'objet au minerai, de la réception à la saisie, de l'aval vers l'amont, conduisent à une approche neuve des images de violence. La distribution (constitution d'un public captif) pourrait être en partie cause de la prise de vue, et la prise de vue, en partie cause des faits (frapper un homme blessé). Certes, nos appareils de vision occidentaux ne sont pas responsables des actes de violence commis lors des guerres ou des attentats, mais en en produisant des

images et représentations mentales, ils façonnent un réel obéissant en partie aux désirs du spectateur occidental : ce que nous prenons naïvement pour la réalité.

Nos dispositifs d'observation sont toujours présents dans la scène observée. Le « fait de violence » à valeur documentaire et emblématique pourrait dès lors impliquer, dans une certaine mesure, nos appareils de vision (techniques et institués). Au-delà, notre responsabilité de téléspectateurs.

Les images de large diffusion sont sous tension paradoxale : elles enregistrent les scènes de violence afin de témoigner, mais leur appartenance au grand marché de l'affect occidental conditionne l'angle de prise de vue, la focale, la sélection des scènes filmées, voire l'existence même des faits. Entre ces images et les faits de violence, il y a coévolution.

La séquence du 16 novembre 2001, rediffusée au journal de 20 heures, valut au médiateur de France 2 un abondant courrier tant sa violence avait choqué les téléspectateurs. Le devoir d'informer – y compris sur les exactions de nos alliés – fut donné en réponse.

Photographiques

« Je t'envoie, cher Alfred, un matériel photographique complet qui t'amusera sans doute durant les moments de loisir. Et si tu pouvais m'envoyer en retour une vue d'une belle bataille, je t'en serai obligée.

PS : Si tu pouvais prendre l'image juste au moment de la victoire, j'en serai enchantée ». La relégation des combats dans d'innombrables abstractions participe de la construction des héros. Ainsi témoigne d'une emprise picturale la lettre apocryphe d'une jeune femme envoyée à son fiancé en 1855 durant la guerre de Crimée. La peinture avait laissé dans les mémoires les traces des victoires plus que des malheurs de la guerre et la photographie émergente ne lui avait pas encore substitué le réalisme cru des réalités.

Dès les premières guerres photographiées, on eut conscience pourtant, en haut lieu, de l'impact potentiel de la diffusion d'images de corps meurtris. Au « celui qui gagne est celui qui ne meurt pas », on ajoutera un « celui qui gagne est celui qui ne tue pas » ou, plus radicalement, un « celui qui ne côtoie pas la mort. » Rassurer, masquer les violences, fut l'une des premières fonctions attribuée aux images photographiques de guerre.

Roger Fenton, photographe officiel, envoyé sur le terrain par le gouvernement anglais afin de contrer les critiques écrites de W. Russel dans *The*

Times, réalise 360 images durant les quatre mois passés en Crimée. Aucune goutte de sang. L'atmosphère paisible et poétique de ses « tableaux » lui valent un succès immédiat dans l'Angleterre victorienne. Dans sa célèbre « Vallée de l'ombre de la mort », quelques boulets de canon gisent abandonnés sur un chemin de terre. Les halos poétiques de ses portraits et paysages de guerre contredisent pourtant ses propres lettres à sa famille : « Nous sommes tombés par hasard sur de nombreux squelettes à moitié calcinés. L'un s'appuyait sur son épaule comme s'il avait voulu se lever. Il était encore suffisamment enveloppé de chair pour ne pas s'effondrer. » Paradoxe de l'écrivain et du photographe : à l'heure où la modernité technique semble éloigner les démons de Waterloo – les transports de troupes s'effectuent par chemin de fer – l'image photographique, si neuve, apparaît, bien mieux que l'écrit, support de l'exactitude et de la vérité. Le progrès est technique, l'image technique est progrès : elle doit être crue. Le régime photographique, alors, se distingue nettement du régime journalistique : ils ne se rejoindront que dans l'entre-deux guerres, initiant les heures glorieuses du photojournalisme. En 1855, une photographie est un objet précieux, fruit de multiples précautions, reproductible, certes, mais diffusée en un faible nombre d'exemplaires. Il faudra attendre des dizaines d'années (la fin du XIX^e siècle) pour que l'invention des trames permette la diffusion à grande échelle de photographies de presse écrite. Encore leur qualité sera-t-elle bien insuffisante. À partir de 1950 se manifeste une emprise télévisuelle qui ne cessera de s'étendre.

Quelques années après la guerre de Crimée, des cadavres figurent à l'image. Felice Beato photographie la pendaison de mutins en Inde, sous l'œil attentif d'une escouade d'hommes en uniformes et en armes (1858) ; puis le sol du Fort de Taku en Chine (1860), jonché de morts. Dix ans plus tard, l'évidence du champ de bataille saute aux yeux avec les photographies de Timothy O. Sullivan. Peu importe que les innombrables cadavres jonchant le sol après l'effroyable bataille de Gettysburg (1863) aient été rejoués par des figurants couchés à terre, ou même photographiés longtemps après la bataille : l'horreur réaliste suscite l'effroi, génère de brutales démythifications. « Voici les détails horribles ! Qu'ils nous aident à prévenir la venue d'une autre calamité sur la nation »². La violence des images donne naissance à des positions non violentes, offrant déjà des contre-exemples aux hypothèses formulées dès 1917 sur les liens entre la violence des scènes figurées et la délinquance des jeunes gens.

À peine née cependant, la photographie de l'horreur militaire oscille entre document et performance, entre éthique et esthétique. Un témoin conte l'ex-

2. Hubertus von Ameln, *Le mémorial du siècle*, in M. Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*.

citation de Felice Beato qualifiant de « magnifique » un ensemble de cadavres. Et l'on attend avec impatience l'instantané qui permettra de revivre le combat, en s'immisçant au cœur du périmètre inconnu du champ de bataille. Pour Timothy O'Sullivan, le temps est proche où « un éclair de lumière, aussi soudain et aussi bref que celui de la foudre qui montre une roue tournante comme si elle était immobile, au repos (pourrait) préserver le moment même du choc, du contact des puissantes armées qui se concentrent à l'heure actuelle »³. Pour des raisons techniques, il faut attendre la première guerre mondiale pour obtenir des photographies réalisées au cœur des affrontements. En corollaire se mettent en place des commissions de censure.

Journalistiques

En cette année 1945, *Paris-Soir* inaugure une ère nouvelle du photojournalisme : la photographie ne doit plus être une simple illustration mais s'imposer première au lecteur, commander à la lecture du journal. En ce 9 août 1945, pourtant, la photographie de la première page est une image « qui ne montre pas ». Le navire en flammes qu'elle figure est légendé : « À côté de la terrifiante bombe atomique, l'avion-suicide japonais paraît maintenant une arme dérisoire. » Le gros titre fournit l'information : « La bombe atomique qui va détruire le Japon ne laisse derrière elle que le néant ». Encore incertaine, reçue par la radio américaine, la nouvelle juxtapose le futur immédiat au présent. « Un éclair gigantesque d'une intensité formidable, un remous monstrueux, un grondement terrifiant » témoigne le pilote de l'avion qui largua la bombe de très haut, à l'aide d'un appareil de visée construit pour la circonstance. Il était 8 h 25 du matin, la visibilité était excellente. Il faisait beau. Hiroshima vaquait à ses occupations. Elle disparut « dans un geyser fantastique de fumée noire à sa base et d'une blancheur de neige au sommet », à quelques 12 000 mètres au-dessus du sol. L'avion qui s'était éloigné entre-temps de 16 km fut très violemment secoué. L'écran opaque du panache empêcha ses occupants de voir.

L'absence d'images servit les Alliés : la bombe fut décrite comme « une machine à terminer la guerre », « une immense performance scientifique ». Certes, la nouvelle étreignit d'angoisse les alliés occidentaux : « Imaginez ce qui se serait passé si Hitler avait disposé de l'arme atomique... ». L'absence de témoignages directs, d'images au sol, renvoyèrent « La Bombe » dans une abstraction.

3. Hubertus von Ameln, *op.cit.*

Dès le 17 août ⁴, Jean Eiffel pouvait diffuser les premiers dessins humoristiques. Un colonel crie à ses soldats : « Désintégration ! Rompez les rangs et que ça saute ! ». Suit une explosion. Novembre de la même année, photographie d'une jeune fille dans le second numéro du journal *Elle* ⁵: « La sœur de la bombe atomique s'appelle Catherine » ; elle est l'une des filles du physicien français Pierre Auger, ayant travaillé à la mise au point de la bombe et donc, sœur de celle-ci. Et, dans la rubrique « Beauté », cette fois, sous la forme d'un très beau profil féminin : « Bombe atomique dans la coiffure : la permanente à froid » ⁶. La double censure américano-japonaise fera le reste : le panache atomique devient une icône publicitaire éloignant pour des années le spectre de la terreur nucléaire. Il fonctionne aujourd'hui en doublet symbolique : emblème du pire et de l'effroyable, brandi lors des manifestations antinucléaires mais figurant sur les pochettes de disques des groupes branchés et dynamiques. Il fallut attendre l'indépendance du Japon pour qu'un journal japonais ⁷ consacre 26 pages illustrées de photographies aux effets de la bombe atomique.

La polémique fut avivée au moment de la célébration du 50^e anniversaire de Hiroshima et Nagasaki, en 1995. Conflit air-sol, point de vue élevé contre altérité terre-à-terre, abstraction contre réalisme. Le timbre commémoratif proposé par les postes américaines, orné du fameux panache, déclenche des tempêtes de protestation tant du côté américain que du côté japonais : il était à vrai dire légendé : « Les bombes atomiques hâtent la fin de la guerre, août 1945 » ⁸. En retour, les organisateurs des commémorations du cinquantenaire sont choqués par le panier à déjeuner fondu et l'uniforme d'écolier en lambeaux que le Japon se propose d'exposer au Smithsonian Institute de Washington (Musée de l'air et de l'espace).

Renforcée par une double censure américano-japonaise, l'absence d'images au sol a pesé lourd. Elle occulta le souvenir de la grande criminalité de la politique expansionniste japonaise en Asie ; renvoya dans un lointain mathématique – 210 000 morts et 154 000 blessés dans les deux villes – l'acte terroriste d'envergure fomenté par les États-Unis contre des civils. Le manque d'images servit les deux partis. Pour nous, Européens, loin de favoriser la parole, les échanges, l'analyse, elle installa Hiroshima dans un espace d'ambiguïté, comme suspendu hors de l'histoire. Les populations victimes furent reléguées dans les *Terra incognita* de l'information. Cette absence d'images autorisa conjointement l'extrême violence et son impunité.

4. *Paris-Soir*, 17 août 1945, Paris.

5. *Elle* n°2, 28 novembre 1945.

6. *Elle* n°8, 9 janvier 1946.

7. *Les Dommages causés par la bombe atomique rendus publics pour la première fois*,

Asahi Guraifu, 1952.

8. Abé Mark Nornas, *L'honneur national sauvé? L'exposition du cinquantenaire*, in Hiroshima 50 ans, revue *Autrement* n° 39, septembre 1995.

Cette absence d'images autorisa conjointement l'extrême violence et son impunité. De nos jours, en régime télévisuel, l'absence d'images est aussi fréquemment déplorée que la surabondance d'images de violence. La première invite à soupçonner la production des faits ; la seconde, les mécanismes de réponse des industries dites culturelles aux désirs des consommateurs. Paradoxe des images. Présentes, elles empêchent de voir. Absentes, elles rendent aveugles.

Hypervisuelles

Au matin du 12 septembre 2001, la photographie pleine page des Twin Towers en flammes occupe entièrement la première page du journal *Libération* ; au lendemain des attentats, elle est, déjà, une citation : celle des séquences télédiffusées de la veille. Influençant en retour la presse écrite, le régime télévisuel en cantonne le texte dans une extrême concision. Pour titre du même journal, une seule date : *11 septembre 2002*.

Nous ne disposons d'aucune preuve permettant d'affirmer que les attentats contre les tours jumelles et le Pentagone ont été perpétrés en prévision de leur impact spectaculaire et de leur diffusion mondiale par les réseaux télévisés ou l'Internet. Pourtant, si l'événement, étymologiquement, est « ce qui a un résultat ⁹ », alors les images constituèrent le véritable événement. C'est par elles – aussi – que l'homme occidental vit désormais les guerres, les attentats, les dérapages suicidaires. Et le scoop que ne concurrencent pas les talents radiophoniques, c'est la mort saisie et transmise en direct à la planète entière. Non seulement celle d'un enfant palestinien tombant sous les feux israéliens, mais, en ce mois de septembre 2001, celle de milliers d'employés de bureaux et de cadres d'entreprises œuvrant sur sol américain.

En régime télévisuel, l'événement est indissociable d'une visibilité. De nombreuses guerres, de nombreuses catastrophes naturelles font – hélas ! – plus de victimes que l'effondrement des Twin Towers : elles n'en constituent pas pour autant des événements si elles restent sans couverture photographique ou télévisuelle. La mort seule ne fonctionne pas ; l'effectif comme l'affectif émanent du doublet *mort + images*.

Le 11 septembre mit en œuvre l'image absolue. Celle qui, s'affranchissant du temps (direct, quasi-direct) et de l'espace (mondialité, simultanéité), réinstalla une date, une historicité perdue. Isola, pour tous, un avant et un après, donnant naissance à un monde nouveau dont les règles de fonction-

9. « *Événement* est une formation savante (av. 1461) faite sur le modèle de *avènement* à partir du latin *evenire* (sortir, avoir un résultat, se produire) », *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey, Paris, 1992.

nement seraient à reconstruire. Images absolues, elles furent l'Événement : imprévisible, faisant succéder l'analyse aux faits, reléguant dans l'obscurité ce qui le précédait. Le monde occidental fut affecté profondément par quelques séquences d'images rediffusées à l'écoeurement.

Cet écroulement du monde, nous l'avons reçu dans l'illusion du temps réel. Avec le paradoxal sentiment d'une participation concrète aux affaires du monde et l'éloge implicite fait à nos propres technologies occidentales. Car ce direct auquel nous fait croire la télévision – en réalité, un transmis, un différé – est, nous le savons, une performance de la technologie satellitaire. Vivre l'Événement, ce n'est pas seulement s'informer ou compatir, c'est aussi, pour un Occidental, observer ses propres performances dans les eaux narcissiques du petit écran.

Pourtant, l'Événement ne relevait pas de la seule visibilité télévisuelle, mais, déjà, d'une sensibilité hypervisuelle, d'un nouveau régime de visibilité. En juillet – août 1945, la ville de Kyoto, ancienne capitale du Japon et foyer artistique et intellectuel, avait été écartée des cibles potentielles de la bombe américaine. Hiroshima, son déficit symbolique, lui avaient été préférés. Ce 11 Septembre 2001, à l'inverse, les cibles symboliques ont été recherchées : cœur décisionnel, cœur militaire, cœur des affaires. Le déport vers le symbolique ne fonctionne cependant comme menace et comme terreur que parce qu'il s'accompagne de destructions effectives. Terreur n'est pas rumeur. La première se nourrit d'une réalité matérielle. L'efficacité de la mise en scène destructrice tint à l'actualisation d'une hyperscène, sous forme d'icônes quasi-enfantines ; à l'abandon du concept au profit des images.

L'avion matérialisa le concept de mondialisation. La cassette vidéo prit en dérision notre monde tout-images. L'avion contre la tour rappela les jeux vidéo sur ciel trop bleu. La Maison Blanche, le Pentagone, les tours jumelles : l'hégémonie américaine. La tour rendue infernale : les grandes productions hollywoodiennes. Le cutter : le pouvoir administratif du grand État. Les enveloppes garnies de poudre blanche, la poste et ses bureaux actualisèrent les réseaux virtuels, la multiplication des connexions. Des espions devenus acteurs empruntèrent matériellement le langage, les gestes, les comportements, les codes, les réseaux de transmission des savoirs (pilotage des avions) d'une société haïe. Le jeu de rôle remplaça la politique.

Agir par la terreur, c'est-à-dire contraindre par la menace, n'est pas user de la « force des idées » comme dirait Karl Marx, mais manipuler des objets métaphoriques, des figures mentales simples, des icônes. Les contes pour enfants savent faire cela, qui visent à modifier des comportements par des

Babette et Banania : qu'est-ce qu'une violence par l'image ?

images joyeuses, mais générant la peur. La menace (Ne te promène pas seule, fillette, ne fais pas confiance aux inconnus) ne devient effective que par la traduction imagée, concrète, quasi ludique de rapports humains impossibles à décrire par le langage (ou le loup te mangera...). Rien ne sert de maîtriser les technologies sophistiquées (Tire la chevillette et la bobinette cherra !) : l'autre qui te veut du mal sait répondre par leurres à l'arrogance du point de vue unique auquel tu adhères (Oh grand-mère, que vous avez de grandes dents !).

La grande violence conduite contre les États-Unis sur leur sol même ne fut pas une mise en scène spectaculaire à destination de l'ensemble de la planète, ni même une mise à mort en direct pour un non-spectacle. Elle signa le retour frontal et rude de l'actuel dans un monde devenu abstrait, riche d'images matérielles mais pauvre en images psychiques. Rien ne fut dit, ou si peu. La mutité fut une composante importante de l'Événement. Nous n'étions déjà plus dans le domaine de la *polis*.

Les avions contre les tours réussirent un coup de force : celui de brandir un miroir à l'Occident, l'empêchant d'accéder à l'autre, à l'ailleurs¹⁰, le privant d'une sommaire explication. En rendant obscures les causes des attentats, il a accru la peur, fait planer partout l'ombre imprécise de la mort collective.

10. Sicard M.,
*L'impossible
ailleurs*, Communication et
Langages,
Belin, Paris,
2002.