

NAVIGA- TIONS



**LA CULTURE
VERNACULAIRE
CIRCULE
ET SURVIT
COMME**

CES MAU- VAÏSES HERBES.





**QUESTIONS
À PIER
PAOLO
PASOLINI**

*le récit est-il aujourd'hui
un acte politique?*

**LUCA
WYSS
2012**

Cette réflexion écrite est comme un collage, une construction de réseau d'idées empruntées à de nombreux auteurs. Je ne revendique donc pas la paternité de ces idées, mais leur mise en perspective.

Cette réflexion est toujours en cours¹. Pour pouvoir fixer cette édition, j'ai donc arrêté le processus à un instant *t*, choisi comme étape. Ce que vous allez lire est donc partiel; cette réflexion ne peut trouver de fin car il n'existe pas de totalité dans un réseau.

A l'instar d'Internet, la structure de ce texte est horizontale et rhizomique. Il n'y aura donc pas de chapitre, ni de titre de partie. C'est une suite d'articles, articulés dans leur succession, à la manière d'un montage de film.

Chaque article est un nœud du réseau. Un article peut être une étude d'œuvre, de film ou de texte, un commentaire sur l'actualité sociale, une tentative de définition, un texte narratif ou simplement le cheminement d'une réflexion personnelle.

La lecture linéaire proposée par la succession des pages est une lecture possible. Il en existe d'autres. À la fin de chaque article, j'ai inscrit le nom des articles pouvant constituer une suite alternative au cheminement du lecteur. Ces liens indiquent les pages où ces articles se situent.

Pour aider le lecteur dans la déambulation à travers ce réseau, j'ai dessiné une carte de celui-ci. Cette carte est une table des matières. Elle montre les liens entre les articles à la manière de routes maritimes.

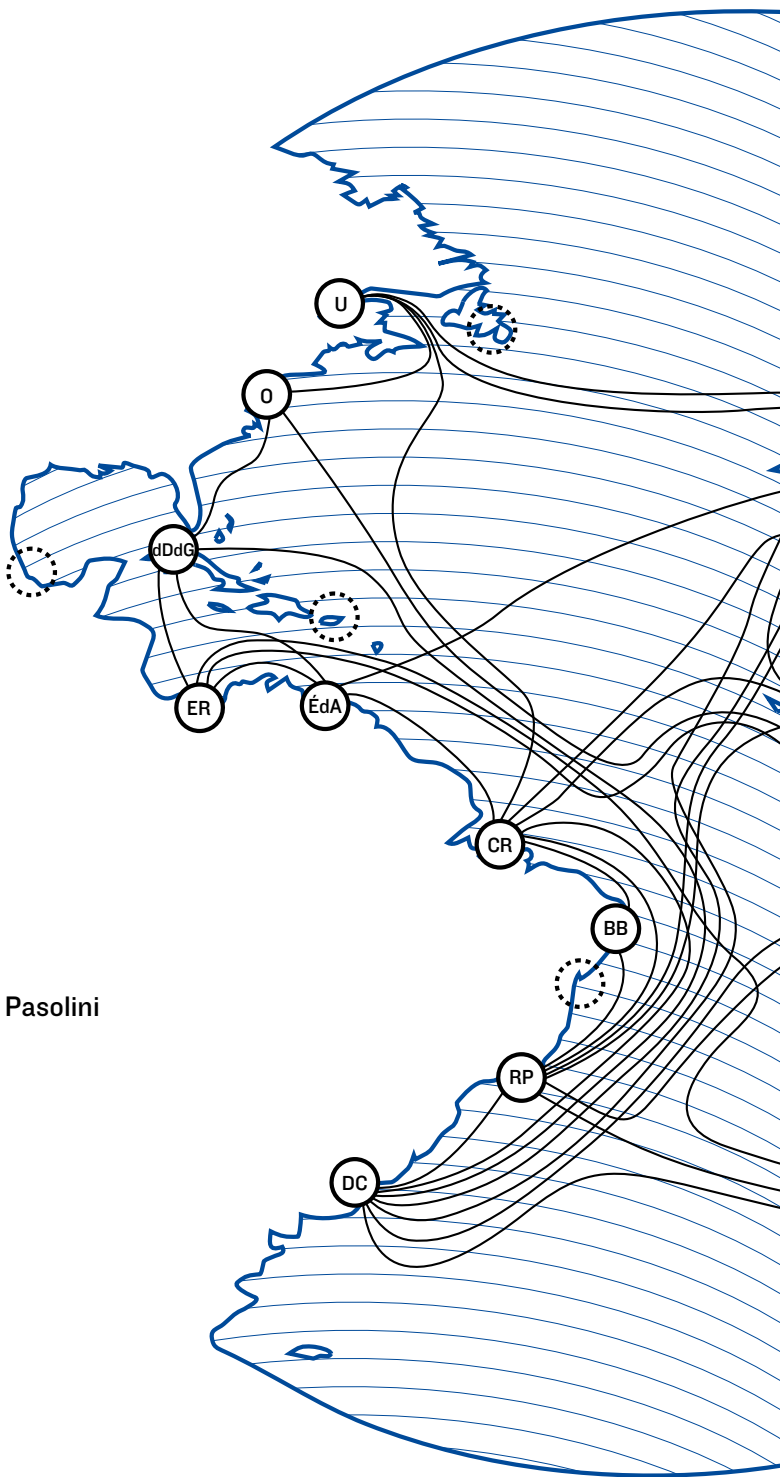
Le point de départ de cette recherche est une série de questions que j'aurais souhaité poser à Pier Paolo Pasolini². Une de ces questions émerge : « Pourquoi le mythe est-il un acte politique ? »

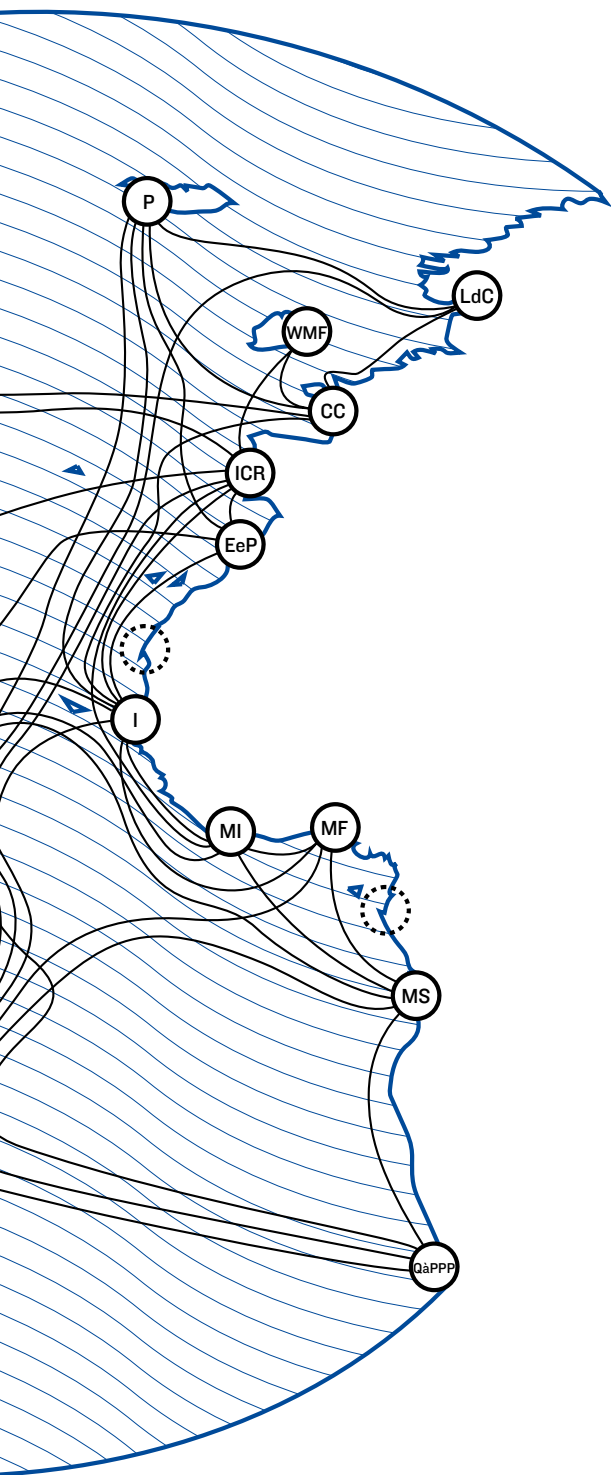
1 - Les articles publiés ici l'ont été précédemment sur Internet, à l'adresse suivante : <http://parallax.lucauwys.com> d'autres articles y seront publiés dans la continuité de cette recherche.

2 - Pier Paolo Pasolini, poète, journaliste, écrivain et cinéaste italien, décédé en 1975.

TABLE DES MATIÈRES

- p 8 P - Propagande
- p 11 LdC - Lutte des classes
- p 15 CC - Capitalisme cognitif
- p 20 WMF - WWW/Meds/Feds
- p 21 ICR - Internet,
culture
rhizomique
- p 24 EeP -
Esthétique
et politique
- p 26 I - Intertexte
- p 30 MI - Médias intimes
- p 32 MF - Mythes fondateurs
- p 35 MS - Mythes subjectifs
- p 38 QàPPP- Questions à Pier Paolo Pasolini
- p 39 DC - Décolonisation culturelle
- p 44 RP - Récits prophétiques
- p 47 BB - Blak beauty





CR - Contre-récit p 55

ÉdA- Émeutes d'Athènes p 58

ER - Eterno ritorno p 60

dDdG - Du détroit de Gibraltar p 63

O - Omelia p 66

U - Ulysse p 71

--

Introduction p 5

Annexes (bibliographies) p 75

Remerciements / crédits P 94

PROPAGANDE

1 - Ngugi wa
THIONG'O,
Décoloniser l'esprit,
Paris, éd. La fabrique,
2011, p19

Le langage est le véhicule, l'outil de nos communications quotidiennes mais aussi vecteur d'identité culturelle. Le langage est un cadre qui détermine « le regard porté sur nous-même et sur notre environnement naturel et social, voire sur l'univers entier »¹. Mais le langage n'est pas un outil objectif, c'est une construction culturelle qui oriente. C'est un outil possédé et construit en commun. Mais c'est un outil fragile de par sa forte porosité, et son évolution constante.

2 - Victor
KLEMPERER a écrit
*LTI - Lingua Tertii
Imperii: Carnets
d'un philologue*, en
1947.

La propagande utilise cette faille du langage pour en faire un outil maîtrisé dans les mains de quelques uns, souvent de l'État. Victor Klemperer, dans son analyse de la propagande nazi², nous éclaire sur la forme et les conséquences de la propagande sur le langage et sur l'identité culturelle.

3 - Victor
KLEMPERER cité par
Éric HAZAN, *LQR*,
Paris, Éd. Raisons
d'agir, 2006, p12

C'est par un vocabulaire neuf et limité que Goebbels amena le langage à devenir un outil de propagande. Il savait parfaitement qu'en s'attaquant au langage, ce n'est pas simplement au moyen de communication, mais au vecteur d'identité culturelle qu'il se confrontait. Et par une maîtrise des moyens techniques de communication (imprimerie, radio, télévision), « le nazisme s'insinua dans la chair et le sang du grand nombre à travers des expressions isolées, des tournures, des formes syntaxiques qui s'imposaient à des millions d'exemplaires et qui furent adoptées de façon mécanique et inconsciente »³.

4 - Victor
KLEMPERER, *LTI, la
langue du Troisième
Reich*, Paris,
POCKET, 2004,
p327

« La performance proprement dite, et, là, Goebbels est un maître inégalé, consiste à mélanger sans scrupules des éléments stylistiques hétérogènes - non, mélanger n'est pas le mot juste -, à sauter brutalement d'un extrême à un autre, de l'érudit au rustaud, de la sobriété au ton du prédicateur, du froidement rationnel à la sentimentalité des larmes virilement retenues [...] C'est comme une irritation de la peau sous l'effet alternatif d'une douche froide et d'une douche brûlante, tout aussi physiquement efficace; le sentiment de l'auditeur [...] n'est jamais en repos, il est en permanence attiré et repoussé, repoussé et attiré, et l'esprit critique n'a plus le temps de reprendre son souffle. »⁴

Le langage peut donc être transformé en outil de propagande. Cet exemple est révélateur d'une vulnérabilité du langage au contrôle étatique. Aujourd'hui, comme hier, cette pratique de la propagande est répandue, d'autant plus qu'elle est non-visuelle et donc plus "invisible". On en trouve des traces significatives dans l'image de l'Autre que l'héritage coloniale a injectée dans la culture française ainsi que dans les nouveaux usages du récit par le marketing.

Le marketing narratif, qui a repris les techniques de la propagande, « s'avoue comme une entreprise de synchronisation de *visions du monde* qui peuvent être antagoniques en termes politiques ou religieux, mais qui se réconcilient sur la grande scène du marché mondial. L'acte de consommer devient alors un exercice de communication, voire de communion, planétaire »⁵. Il opère donc un effacement des différences culturelles, par le langage et les récits.

5 - Christian SALMON, *Storytelling*, Paris, La Découverte, 2007, p43

« Pour Boltanski et Chiapello, le néomanagment développe "des pratiques visant à amener les gens à faire d'eux-mêmes, et comme sous l'effet d'une décision volontaire et autonome, ce qu'on désire leur voir faire, empruntant les figures typiques d'une grammaire de l'authenticité: celle des relations spontanées et amicales, de la confiance, de la demande d'aide ou de conseils, de l'attention au malaise ou à la souffrance, de la sympathie, voire de l'amour". »⁷

Mais c'est bien par ce que le langage n'est pas seulement un outil de communication, mais aussi une construction fictive du réel, que le marketing s'y attaque. En changeant les perceptions de l'environnement qui nous entoure, le langage en devient performatif, il a des conséquences concrètes. « Le *storytelling* [ou marketing narratif] met en place des engrenages narratifs, suivant lesquels les individus sont conduits à s'identifier à des modèles et à se conformer à des protocoles »⁶.

6 - Christian SALMON, *Storytelling*, Paris, La Découverte, 2007, p17

Le langage est peut être même un outil d'oppression bien plus puissant et résistant que les armes. Mais le langage n'a pas de monopole permanent. C'est un nouveau champ des « luttes démo-

7 - Luc BOLTANSKI et Ève CHIAPELLO cités par Christian SALMON, *Storytelling*, Paris, La Découverte, 2007, p84

8 - Christian
SALMON,
Storytelling, Paris,
La Découverte, 2007,
p212

9 - Christian
SALMON,
Storytelling, Paris,
La Découverte, 2007,
p212

cratiques » qui apparaît. En plus du « partage des revenus du travail et du capital, [des] inégalités au niveau mondial, [des] menaces écologiques »⁸, s'ajoute aujourd'hui « la violence symbolique qui pèse sur l'action des hommes, influence leurs opinions, transforme et instrumentalise leurs émotions, les privant ainsi des moyens intellectuels et symboliques de penser leur vie »⁹. Le langage est donc un des terrains où la lutte pour l'émancipation doit aller affronter la domination, et ce non pas pour une raison symbolique, mais bien parce que le langage est une arme bien réelle.

[**Capitalisme
cognitif → p 15**]

[**Intertexte
→ p 26**]

[**Esthétique et
politique → p24**]

[**Décolonisation
culturelle → p39**]

« Homme libre et esclave,
patricien et plébéien,
baron et serf, maître de
jurande et compagnon,
en un mot oppresseurs et
opprimés, en opposition
constante, ont mené une
guerre ininterrompue, tantôt
ouverte, tantôt dissimulée,
une guerre qui finissait
toujours soit par une
transformation révolutionnaire
de la société tout entière,
soit par la destruction des
deux classes en lutte. »¹

« La sphère publique est
une sphère de rencontre
et de conflit entre les deux
logiques opposées de la
police et de la politique, du
gouvernement naturel des
compétences sociales et du
gouvernement de n'importe
qui. La pratique spontanée
de tout gouvernement tend à
rétrécir cette sphère publique,
à en faire son affaire privée
et, pour cela, à rejeter du
coté de la vie privée les
interventions et les lieux
d'intervention des acteurs
non-étatiques. La démocratie
alors est le processus de lutte
contre cette privatisation, le
processus d'élargissement
de cette sphère. »²

1 - Karl MARX et
Friedrich ENGELS,
*Manifeste du
parti communiste*,
London, 1848

2 - Jacques
RANCIÈRE, *La haine
de la démocratie*,
Paris, éd. La fabrique,
Paris, 2005, p62

« Les droits d'associations, de réunion et de manifestation permettent l'organisation d'une vie démocratique, c'est-à-dire d'une vie politique indépendante de la sphère étatique. Permettre est évidemment un mot équivoque. Ces libertés ne sont pas un don des oligarques. Elles ont été gagnées par l'action démocratique et elles ne gardent leur effectivité que par cette action. »³

3 - Jacques RANCIÈRE, *La haine de la démocratie*, Paris, éd. La fabrique, Paris, 2005, p82

« La déclaration du droit à la liberté devient l'exercice de cette liberté. »⁴

4 - Judith BUTLER, Gayatri Chakravorty SPIVAK, *L'État global*, Paris, Payot et Rivages, 2007, p48

« Aujourd'hui encore, qu'est-ce qui permet au penseur de mépriser l'intelligence de l'ouvrier sinon le mépris de l'ouvrier pour le paysan, du paysan pour sa femme, de la femme pour la femme du voisin, et ainsi à l'infini. »⁵

5 - Jacques RANCIÈRE, *Le maître ignorant*, Paris, Fayard, 1987, p145

« La leçon émancipatrice de l'artiste, opposée terme à terme à la leçon abrutissante du professeur, est celle-ci : chacun de nous est artiste dans la mesure où il effectue une double démarche; il ne se contente pas d'être homme de métier mais veut faire de tout travail un moyen d'expression; il ne se contente de ressentir mais cherche à partager. L'artiste a besoin de l'égalité comme l'explicateur a besoin de l'inégalité. Et il dessine ainsi une société raisonnable où cela même qui est extérieur à la raison – la matière, les signes du langage – est traversé par la volonté raisonnable : celle de raconter et de faire éprouver aux autres ce en quoi on est semblable à eux. »⁷

« Le devoir des disciples de Joseph Jacotot est donc simple. Il faut annoncer à tous, en tout lieu et en toute circonstance, la nouvelle : on peut enseigner ce qu'on ignore. [...] Il faut donner le principe de cette instruction : toutes les intelligences sont égales. [...] Voilà ce qu'il faut faire, en sachant que la connaissance de Télémaque ou de toute autre chose est en elle-même indifférente. Le problème n'est pas de faire des savants. Il est de relever ceux qui se croient inférieurs en intelligence, de les sortir du marais où ils croupissent : non pas celui de l'ignorance, mais celui du mépris de soi, du mépris en soi de la créature raisonnable. Il est de faire des hommes émancipés et émancipateurs. »⁶

6 - Jacques RANCIÈRE, *Le maître ignorant*, Paris, Fayard, 1987, p168

7 - Jacques RANCIÈRE, *Le maître ignorant*, Paris, Fayard, 1987, p120

« L'émancipation est la sortie d'une situation de minorité. Mineur est celui qui a besoin d'être guidé pour ne pas risquer de s'égarer en suivant son propre sens de l'orientation. »⁸

8 - Jacques RANCIÈRE,
« *Communistes sans communisme ?* »
dans *L'idée du communisme, conférence de Londres, 2009*,
collectif, dirigé par
Alain BADIOU et
Slavoj ŽIŽEK, Paris,
Lignes, 2010, p232

« Les formes contemporaines du capitalisme, l'éclatement du marché du travail, la précarité nouvelle et la destruction des systèmes de solidarité sociale créent aujourd'hui des formes de vie et des expériences du travail souvent plus proches de celles des prolétaires du XIXème siècle que de l'univers de techniciens high-tech ou du règne mondial d'une petite-bourgeoisie adonnée au culte frénétique de la consommation décrit par tant de sociologues. »⁹

« A cette logique inégalitaire, la pensée de l'émancipation oppose un principe égalitaire défini par deux axiomes: premièrement, l'égalité n'est pas un but à atteindre; elle est un point de départ, une présupposition qui ouvre le champ d'une possible vérification. Deuxièmement, l'intelligence est une. Il n'y a pas l'intelligence du maître et l'intelligence de l'élève, l'intelligence du législateur et celle de l'artisan, etc. »¹⁰

9 - Jacques RANCIÈRE,
« *Communistes sans communisme ?* »
dans *L'idée du communisme, conférence de Londres, 2009*,
collectif, dirigé par
Alain BADIOU et
Slavoj ŽIŽEK, Paris,
Lignes, 2010, p243

10 - Jacques RANCIÈRE,
« *Communistes sans communisme ?* »
dans *L'idée du communisme, conférence de Londres, 2009*,
collectif, dirigé par
Alain BADIOU et
Slavoj ŽIŽEK, Paris,
Lignes, 2010, p232

[**Décolonisation
culturelle → p39**]

Le capitalisme a subi plusieurs étapes dans son évolution. À son époque, Marx décrit l'évolution précédant le XX^{ème} siècle; le passage d'une économie immobilière (que l'on peut aussi appeler économie de la propriété foncière) à une économie mobilière, c'est-à-dire une économie du capital. Aujourd'hui, nous assistons à une nouvelle évolution du capitalisme, d'une économie de la production matérielle à une économie de la production immatérielle. À l'instar d'Yann Moulier-Boutang, on peut appeler cette nouvelle phase du capitalisme, le « capitalisme cognitif »¹.

1 - Yann MOULIER-BOUTANG, *Le capitalisme cognitif: la nouvelle grande transformation*, Paris, Éd. Amsterdam, 2007

« Cela désigne les activités dans l'ensemble de l'économie, du plus haut au plus bas niveau de l'échelle, des personnes de santé, des stewards, et des éducateurs aux concepteurs de logiciels et des employés de la restauration rapide et des centres d'appels aux créateurs et aux publicitaires [...] L'industrie doit informationnaliser; le savoir, les codes et les images deviennent toujours plus importants dans tous les secteurs traditionnels de la production; et la production des affects et du soin devient de plus en plus essentielle dans le processus de valorisation. »²

2 - Michael HARDT, « *Le commun dans le communisme* » dans *L'idée du communisme, conférence de Londres, 2009*, collectif, dirigé par Alain BADIOU et Slavoj ŽIŽEK, Paris, Lignes, 2010, p162

Comme le développe Tiziana Terranova³ dans son intervention à Transmediale 2011, la marchandise prend sa valeur de plus en plus de la société et non plus de la production. Par exemple, un t-shirt prend sa valeur principalement par le dessin imprimé dessus; le dessin amène une plus-value beaucoup plus importante que la production textile du t-shirt. Le dessin étant un signe culturel, la plus-value est produite par la culture à laquelle réfère le dessin⁴. Pour s'approprier les bénéfices d'une telle production, le capital se doit de contrôler la production culturelle.

3 - <http://www.transmediale.de/tiziana-terranova-it-introduces-liquid-democracies>

4 - « Value is from social relations », Tiziana TERRANOVA

On assiste aujourd'hui à une privatisation des nombreux domaines liés à la production culturelle; sans être exhaustif, on peut énumérer le cinéma, la musique, l'art

contemporain, les sciences, la technique, les savoirs,... Cette privatisation est complexe et multiforme car elle doit s'adapter aux particularités de chaque domaine.

Un exemple simple est le brevetage du vivant. La recherche en biologie/génétique a pour but de comprendre le fonctionnement des formes de vie et à partir de cette connaissance de nous permettre de résoudre certains problèmes qui y sont liés, par exemple les maladies. La privatisation de ce secteur se fait par des brevets sur les découvertes. Au delà du débat juridique sur l'ambiguïté entre découverte et invention, la question politique qui se pose est la propriété privée d'un bien collectif comme le génome humain ou les semences de pommes de terre. Les compagnies privées travaillent à ce qu'il n'y ait pas de limite au privé. Elle cherche à redéfinir les limites entre le public et le privé. « L'apprentissage, l'invention, l'innovation, la création artistique qui possèdent des caractéristiques de biens publics tels que les définit l'économie deviennent le cœur de la valeur économique »⁵. Ces domaines sont naturellement la cible des compagnies, étant la source de la plus-value et du profit.

Cette nouvelle forme de capitalisme amène un nouveau fonctionnement: comme le capitalisme industriel s'attaqua à celui féodal, le capitalisme cognitif remet en question celui industriel. « La nouvelle idéologie du capitalisme privilégie le changement à la continuité, la mobilité à la stabilité, la tension à l'équilibre »⁶. Elle s'accompagne de l'émergence d'une nouvelle classe sociale, la *classe créative*.

« Trois types d'action (travail, politique, art), qui étaient bien distincts au XIX^{ème} siècle, sont désormais parties intégrantes d'une même attitude et sont centraux dans tous les processus de production. Pour travailler, faire de la politique, produire de l'imaginaire, il est nécessaire aujourd'hui de disposer de compétences hybrides. Cela

5 - Yann MOULIER-BOUTANG, *Droits de propriété intellectuelle, terra nullius et capitalisme cognitif*, dans la revue Multitudes, n° 41, Paris, Éd. Amsterdam, 2010, p67

6 - Christian SALMON, *Storytelling*, Paris, La Découverte, 2007, p93

signifie que nous sommes tous des travailleurs-artistes-activistes. Mais cela signifie aussi que les figures du militant et de l'artiste sont dépassées et que de telles compétences s'acquièrent désormais dans un espace commun qui est celui de la sphère de l'intellect collectif. »⁷

Cette nouvelle classe sociale « propose un nouveau paradigme organisationnel: l'entreprise sans frontière, décentralisée et nomade, libérée des lois et des emplois, légère, agile, furtive, qui ne se reconnaît d'autre loi que le récit qu'elle se donne, d'autre réalité que les fictions qu'elle répand dans le monde »⁸. La fiction apparaît alors clairement comme un enjeu de pouvoir, aujourd'hui.

Comme l'illustre, non sans humour, le collectif berlinois DAMTP dans une affiche exposé à la Dadapost gallery en octobre 2011, la *classe créative* est aujourd'hui un maillon de la chaîne de pouvoir permettant au capitalisme de se maintenir.

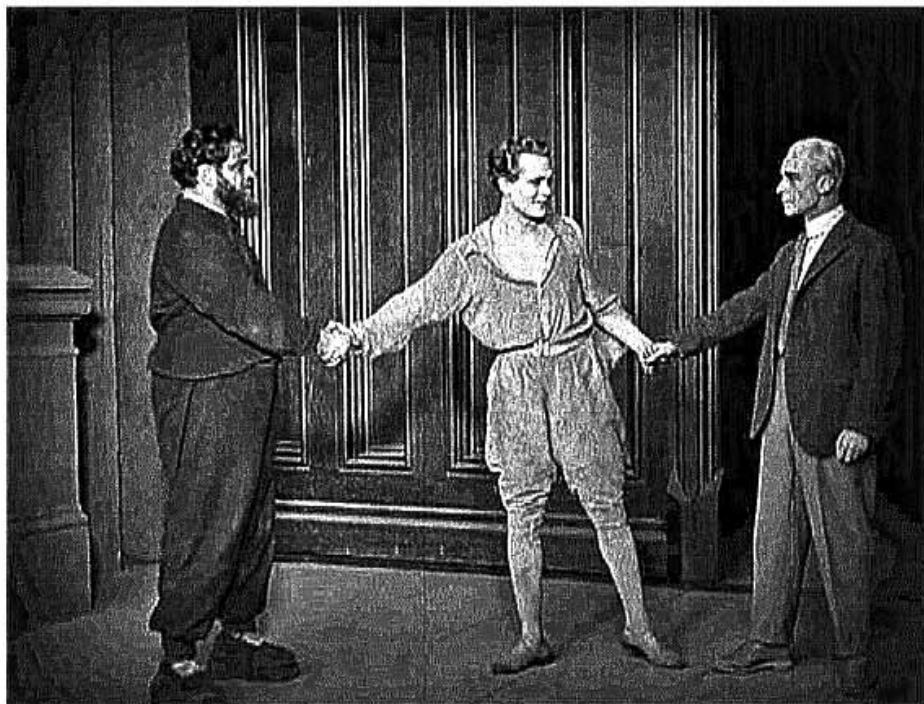
Mais cette classe émergente n'est pas encore consciente d'elle-même. Elle ignore son unité et les enjeux qui la traversent. Comme la classe ouvrière au début du XIX^{ème} siècle, la *classe créative* ne connaît pas encore la place qu'elle a dans la chaîne de pouvoir qui maintient l'idéologie capitaliste. Cette prise de conscience nécessaire passe par la mise en lumière des points communs des individus constituant cette classe sociale. La *classe créative* ayant pour production principalement de l'immatériel (services, compétences, études, images, ...) se confond avec la classe moyenne qui a émergé avec le développement de l'économie du service.

« Les idées, les images, les connaissances, les codes, les langages, et même les affects peuvent être privatisés et contrôlés en tant que propriété, mais il est plus difficiles de réglementer leur possession parce qu'ils sont très facilement partagés et reproduits. Ces biens sont soumis à

7 - Matteo PASQUINELLI, *Machines radicales contre le techno-Empire*, dans la revue Multitudes, n° 21, Paris, Éd. Amsterdam, 2005, p97

8 - Christian SALMON, *Storytelling*, Paris, La Découverte, 2007, p93

THE RISE OF THE CREATIVE CLASS



MORE BULLSHIT IN METROPOLIS

Image ci-dessus - *The rise of the creative class*, collectif DAMTP, exposé à Dadapost gallery, Berlin, en octobre 2011

une pression constante pour échapper aux frontières de la propriété et devenir communs. Si vous avez une idée, le fait de la partager avec moi, loin de diminuer l'utilité qu'elle a pour vous, l'accroît en général. En fait, pour réaliser leur productivité maximale, les idées, les images et les affects doivent être mis en commun et partagés. Lorsqu'ils sont privatisés, leur productivité diminue considérablement. »⁹

Après avoir pris conscience d'elle-même, la *classe créative* doit se questionner sur ses moyens de production et subvertir la chaîne de pouvoir qui empêche une émancipation collective.

Le *capitalisme cognitif*, étant une forme émergente, affronte des contradictions internes que son aîné industriel a déjà surmontées. Ces contradictions sont aussi les lieux possibles d'une résistance à celui-ci. La circulation des récits, la production de *contre-récits*, la réécriture des mythes, l'hybridation des cultures, la *créolisation* de l'identité sont « des machines virtuoses, révolutionnaires, radicales que nous disposerons à des points nodaux du réseau »¹⁰ pour saboter ce processus de contrôle de la production culturelle.

9 - Michael HARDT, « *Le commun dans le communisme* » dans *L'idée du communisme, conférence de Londres, 2009*, collectif, dirigé par Alain BADIOU et Slavoj ŽIŽEK, Paris, Lignes, 2010, p163

10 - Matteo PASQUINELLI, *Machines radicales contre le techno-Empire*, dans la revue *Multitudes*, n° 21, Paris, Éd. Amsterdam, 2005, p102

[Ulysse → p 71]

[Intertexte
→ p 26]

[Propagande
→ p 8]

WWW/MEDS/FEDS

Par M.I.A.

With my hands in my pockets
And I'm moving forward forward forward
forward

Who said all the rules are made with rulers
We break in and breaking the computers
I ain't buying no more from them looters
Who try to out school us
So we jump on our scooters
I hope you understood us
When we say

We don't make that money on the violence
That's why we don't do the silence
We don't make that money on the violence
That's why we don't do the silence

Do you know me punk?
I'd do you punk

With my hands in my pockets
And I'm moving forward forward forward
forward

They say I pick big battles with the government
Immigration departments
For the people who live in the tenements
Our voices carry our sentiments
We sprinkle your coffee with the cinnamon
We're made of ladies and gentlemen
From the street to this spider man
We could take on all your nations

Avec les mains dans les poches
Et j'avance, j'avance, j'avance, j'avance

Qui a dit que toutes les lois sont faites à l'équerre
On les enfreint et on hack les ordinateurs
J'achète plus rien chez ces voleurs
Qui essaient de nous sortir des écoles
Alors on monte sur les scooters
J'espère que tu nous a compris
Quand on dit :

On gagne pas cet argent par la violence
C'est pour ça qu'on fait pas le silence
On gagne pas cet argent par la violence
C'est pour ça qu'on fait pas le silence

Tu m'connais voyou ?
J't'aurais, voyou

Avec mes mains dans les poches
Et j'avance j'avance j'avance j'avance

Ils disent que je provoque le gouvernement
Départements d'immigration
Pour les gens qui vivent dans les taudis
Nos voix portent nos sentiments
On saupoudre vos cafés avec de la cannelle
On est fait de demoiselles et de gentlemen
De la rue à ce spiderman
On pourrait faire face à toutes vos nations

WWW/Meds/Feds
est une chanson
de la mixtape
Vicki Leekx de
l'artiste britannique
M.I.A. La mixtape
est disponible
gratuitement sur
<http://vickileekx.com>

Les discours à propos du réseau des réseaux, plus communément appelé Internet, se multiplient aujourd'hui, montrant l'importance culturelle grandissante de ce moyen de communication. Comme le langage, Internet n'est pas qu'un moyen de communication mais est aussi un vecteur d'identité culturelle. Mais de quelle culture parle-t-on ? Internet véhicule-t-il les cultures de ses utilisateurs ou fait-il émerger sa propre culture interne ?

Pour comprendre ce nouveau média, il est important de revenir sur son élaboration, sur ses aspects techniques. Sans plonger dans un développement sans fin de ses spécificités techniques et sur les nombreuses évolutions des outils de programmation qui le construisent, je souhaiterais aborder quelques notions remarquables de l'aspect technique d'Internet.

Un des protocoles spécifiques de ce média est l'adresse IP (acronyme d'*Internet Protocol*). L'adresse IP est communément comprise comme l'adresse postale transposée dans le territoire virtuel qu'est Internet. L'IP permet de se connecter à un ordinateur distant depuis son propre ordinateur. « Lors d'une communication entre deux ordinateurs, le flux de données envoyé est encapsulé dans des paquets par le protocole IP »¹, transporté via les réseaux téléphoniques, puis réassemblé à la réception. « Les paquets sont transmis indépendamment les uns des autres entre les différents routeurs, qui sont les équipements physiques chargés d'orienter à partir de la seule adresse de réception les paquets de données au sein du réseau. Il se peut que, pour un même fichier scindé en différents paquets de données, les paquets empruntent des routes différentes »².

Donc contrairement au téléphone, la connexion internet n'a pas besoin de centraline; la connexion au destinataire est gérée par l'ordinateur expéditeur au moyen de

1 - Article **Internet Protocol**, auteur collectif, dans l'encyclopédie Wikipedia, http://fr.wikipedia.org/wiki/Internet_Protocol

2 - Félix TREGUER, **Internet et la technique: l'univers des possibles**, dans le média en ligne OWNI, 2011, <http://owni.fr/2011/04/14/internet-et-la-technique-lunivers-des-possibles/>

l'*Internet Protocol* (IP). Lors de l'élaboration de ce protocole par Vint Cerf et Bob Kahn en 1974, ils ont choisis de localiser la part logiciel de ce protocole dans les ordinateurs émetteurs et récepteurs au lieu des ordinateurs de transports. « La fiabilité du système impose de faire en sorte que le contrôle des protocoles ait lieu autant que faire se peut en bout de réseau. Il s'agit de laisser aux utilisateurs du réseau le contrôle de celui-ci, et de favoriser un modèle a-centré, dans lequel l'intelligence est poussée en périphérie. » Tous ces protocoles étant déposés dans le domaine public, il « n'appartiennent à personne, et donc à tout le monde »³; ce qui a pour conséquence de permettre leur utilisation par tous les acteurs de l'Internet, sans limite de *copyright*.

Ces différents aspects techniques du principal protocole constituant Internet ont des conséquences culturelles sur la construction de celui-ci. Internet est une structure horizontale, non-hiérarchisée et décentralisée. Les utilisateurs sont donc égaux dans ce monde virtuel; il n'y a pas de passeports virtuels, les utilisateurs accèdent tous au même contenu. Le réseau n'a pas de points de passage obligatoires; il n'est donc pas possible d'y construire des douanes, check-points ou autres systèmes de contrôle. Très vite, la contribution volontaire est venu s'ajouter à ces principes de fonctionnement, avec l'idée de *wiki*, qui invite les utilisateurs à créer eux même le contenu. Le réseau en est devenu communauté, voir démocratie virtuelle. Cela ajoute une nouvelle manière de communiquer, le *many-to-many*, communication de plusieurs utilisateurs vers plusieurs autres. On sort du paradigme hiérarchique des médias traditionnels qui se définit par le *one-to-many*, communication de un vers plusieurs spectateurs (principe aussi très utilisé en marketing de vente).

Ces choix techniques ont été faits par les premiers ingénieurs développant cette technologie. Bien que non-idéologique, ils ont largement constitués une culture propre

entre eux, et des valeurs à défendre. « L'éthique du hacker » écrite au MIT est une définition claire de ces valeurs :

« - L'accès aux ordinateurs - et à tout ce qui peut nous apprendre comment le monde marche vraiment - devrait être illimité et total.

- L'information devrait être libre et gratuite.

- Méfiez-vous de l'autorité. Encouragez la décentralisation.

- Les hackers devraient être jugés selon leurs œuvres, et non selon des critères qu'ils jugent factices comme la position, l'âge, la nationalité ou les diplômes.

- On peut créer l'art et la beauté sur un ordinateur.

- Les ordinateurs sont faits pour changer la vie. »⁴

Cette culture propre d'Internet en est constitutive par son application dans les outils techniques qui le composent. Par l'influence qu'elle a eu sur les utilisateurs d'Internet, cette culture est sortie d'un cercle confidentiel et technophile pour devenir une culture à part entière, bien que non-territorisée. Il en est éclos une littérature propre, comme le définit Mark Amerika dans son manifeste pour une littérature hyper-lien⁵, et de nombreuses pratiques artistiques dont un des représentants les plus reconnus est Claude Closky.

Aujourd'hui, ces valeurs véhiculées dans le monde virtuel commencent à questionner le monde politique et tentent de trouver des applications dans le monde réel. Cette tentative révolutionnaire ne se base plus sur une opposition marxisme/libéralisme mais cherche une voie entre-deux où les citoyens auraient la possibilité de participer aux choix politiques comme on participe à un forum⁶.

Image ci-dessous - Claude CLOSKY, *Do you want love or lust?*, 1997, <http://awp.diaart.org/closky/>



4 - Article *Hacking*, auteur collectif, dans l'encyclopédie Wikipedia, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Hacking>

5 - Mark AMERIKA, *Avant-Pop Manifesto*, <http://www.altx.com/manifestos/avant.pop.manifesto.html>

6 - On peut appeler cette nouvelle voie la *webdemocracy*.

[Émeutes d'Athènes → p 58]

[Médias intimes → p 30]

[Ulysse → p 71]

[Récits prophétiques → p 44]

[Intertexte → p 26]

ESTHÉTIQUE ET POLITIQUE

1 - Walter BENJAMIN, *L'auteur comme producteur*, 1934, dans *Essais sur Brecht*, Paris, La fabrique, 2003, p123

2 - Walter BENJAMIN, *L'auteur comme producteur*, 1934, dans *Essais sur Brecht*, Paris, La fabrique, 2003, p142

3 - Walter BENJAMIN, *L'auteur comme producteur*, 1934, dans *Essais sur Brecht*, Paris, La fabrique, 2003, p125

4 - Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p18

5 - Walter BENJAMIN, *L'auteur comme producteur*, 1934, dans *Essais sur Brecht*, Paris, La fabrique, 2003, p129

« Comment une œuvre se situe-t-elle face aux rapports de production de l'époque ? Est-elle en accord avec eux, est-elle réactionnaire, ou s'efforce-t-elle de les subvertir, est-elle révolutionnaire ? [...]

Comment se pose-t-elle en eux ? Cette question-là vise directement la fonction que l'œuvre assume à l'intérieur des rapports de production littéraires d'une époque. Elle vise en d'autres termes directement la technique littéraire des œuvres. »³

« La tendance politique, aussi révolutionnaire qu'elle puisse paraître, fonctionne de manière contre-révolutionnaire tant que l'écrivain éprouve sa solidarité avec le prolétariat uniquement dans l'ordre de la conviction, mais non point en tant que producteur. »⁵

« La tendance d'une œuvre politique ne peut fonctionner que si elle fonctionne littérairement aussi »¹

« Une exigence s'impose à l'écrivain, l'exigence de méditer, de réfléchir à sa position dans le procès de production. »²

« Les oppositions " regarder/ savoir ", " apparence/ réalité ", " activité/passivité " sont tout autre chose que des oppositions logiques entre des termes bien définis. Elles définissent proprement un partage du sensible, une distribution a priori des positions et des capacités et incapacités attachés à ces positions. »⁴

« Le problème n'est pas d'opposer la réalité à ses apparences. Il est de construire d'autres réalités d'autres formes de sens commun c'est-à-dire d'autres dispositifs spatio-temporels, d'autres communautés des mots et des choses, des formes et des significations. »⁶

« L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. »⁸

« Un art critique est un art qui sait que son effet politique passe par la distance esthétique. Il sait que cet effet ne peut être garanti, qu'il comporte toujours une part d'indécidable. Mais il y a deux manières de penser cet indécidable et de faire œuvre avec lui. Il y a celle qui le considère comme un état du monde où les opposés s'équivalent et fait de la démonstration de cette équivalence l'occasion d'une nouvelle virtuosité artistique. Et il y a celle qui y reconnaît l'entrelacement de plusieurs politiques, donne des figures nouvelles à cet entrelacement, en explore les tensions et déplace ainsi l'équilibre des possibles et la distribution des capacités. »⁷

6 - Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p111-112

7 - Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p91-92

8 - Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p19

**[Contre-récit
→ p 55]**

**[Propagande
→ p 8]**

INTERTEXTE

« Chaque œuvre n'est que le tissage d'autres œuvres déjà vues »¹

1 - Julia KRISTEVA
citée par Jérôme BEL,
Le dernier spectacle
1998, France, 2005,
video Couleur, 81'

2 - [http://www.
catalogueraisonne-
jeromebel.com/
player.php?ep=4a](http://www.catalogueraisonne-jeromebel.com/player.php?ep=4a)

En 2005, Jérôme Bel entreprend un cycle de conférence autour de ses précédents spectacles : *Catalogue raisonné, 1994 - 2005*. Une de ses conférences² porte sur *Le dernier spectacle, 1998*; ce spectacle est une suite de variations d'un solo de danse emprunté à Susanne Linke, danseuse expressionniste allemande. Il y raconte les différentes recherches qui l'ont emmenées à cette création chorégraphique. La question de l'emprunt, ou citation, est centrale dans ces recherches. Étant au début comme un thème, cette question se dissout au fur et à mesure de la création. En venant à ne plus voir son travail chorégraphique autour de la citation comme un travail de copiste mais comme un travail classique de création, Jérôme Bel met en lumière la dimension *intertextuelle* de toute œuvre. Par ce travail de citation et

de *remix*, Bel nous amène à considérer une œuvre non plus comme la production d'un auteur, mais comme un travail collectif d'influences. On peut dire aussi que chaque texte n'est que le tissage d'autres textes.



Image ci-dessus -
capture vidéo de
la conférence *Le
dernier spectacle*,
1998, de Jérôme
BEL, qui a eu lieu
aux Laboratoires
d'Aubervilliers.

Bel va se référer à la notion d'intertextualité pour se sortir d'une impasse théorique où le menait la vision classique du droit d'auteur; l'insularité des œuvres. De ce point de vue, une œuvre est seule et entière face au monde, élaborée par un seul auteur, clairement définie, et doit être préservée dans cet état, loin des copistes. L'île étant une image claire pour illustrer ce principe abstrait. Elle rejoint l'image du copiste comme *pirate*, s'attaquant à l'île-œuvre. Bel sort de ce schéma pour revendiquer ses influences et ses emprunts.

Cette notion d'intertextualité, élaborée d'abord en littérature comparée, s'applique aujourd'hui pleinement aux autres formes de créations. Je l'appliquerai plus précisément aux mythes. Le propre du mythe étant d'être un récit fictif fondant le réel, on peut appliquer la notion d'intertextualité au réel. Le réel est alors comme un tissu de fictions, de récits, de mythes. Ce tissu est appelé culture. C'est par les

« Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. [...] Il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. [...] L'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets »⁴.

cultures que l'on perçoit le réel, il n'y a pas de réel sans culture. Le réalisme tente d'affirmer le contraire, mais étant lui-même culture voulant voir le réel nu, à sa manière, il nous montre sa fiction. J'appellerai cette vision la subjectivité radicale; le réel se définissant comme perçu et non plus comme existant. Ce point de vue pourrait sembler remettre en cause toute réalité commune si on ne précisait pas que les cultures sont une donnée partagée. C'est donc par des cultures communes que nous partageons un réel commun.

Dans *Le Maître chat ou le Chat botté* de Charles Perrault, « le Chat donne à voir la fondation imaginaire de l'ordre du monde donné pour réel, et l'altère pour faire advenir, en son sein, un monde possible. »³

Le réel comme tissu de fictions nous aide à concevoir ce qui nous entoure du point de vue des récits, c'est-à-dire, en cherchant à lire le réel, les fictions qui le composent. Ces fictions sont les codes, les règles, les lois, les convenances, les habitudes, les obligations sociales, les stéréotypes, la discipline, les Histoires, les sciences, ... Apparaît alors la possibilité de modifier ces fictions, par l'utilisation subversives des récits. On peut utiliser un récit, avec la performativité qui l'accompagne, pour faire percevoir de « nouveaux paysages du possible »⁵.

3 - Philippe MANGEOT & Lise WAJEMAN, *Tours et détours du Chat*, dans la revue *Vacarme* n°54, Paris, *Vacarme*, 2011, p14

4 - Roland BARTHES, article « *Théorie du texte* », *Encyclopedia Universalis* (en ligne)

5 - Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p113

En revenant à Jérôme Bel, dans *Le dernier spectacle*, les danseurs commencent toujours le solo en venant dire

au microphone une phrase: « Ich bin Susanne Linke »⁶. Cette phrase est clairement performative, elle affirme une identité et la crée par le même acte: le danseur devient Susanne Linke en l'affirmant au microphone. Bien que clairement fictive, la phrase démontre par elle-même sa réalité. Les spectateurs ne douteront pas de la vérité de cette affirmation tout au long du spectacle, bien que plusieurs personnes l'affirment successivement; bien qu'à la limite de l'absurde (un danseur-homme affirmant être Susanne Linke), l'affirmation s'appuie sur la convention du théâtre.

Cette exemple nous apprend que le réel « est un jeu de construction, pas une définition. »⁷ On peut clairement voir que les récits fictifs ne sont pas des outils pour changer le monde en soi, mais bien plus pour changer l'ordre que nous y construisons.



6 - « Je suis Susanne Linke », en français

7 - Philippe MANGEOT & Lise WAJEMAN, *Tours et détours du Chat*, dans la revue Vacarme n°54, Paris, Vacarme, 2011, pl4

**[Contre-récit
→ p 55]**

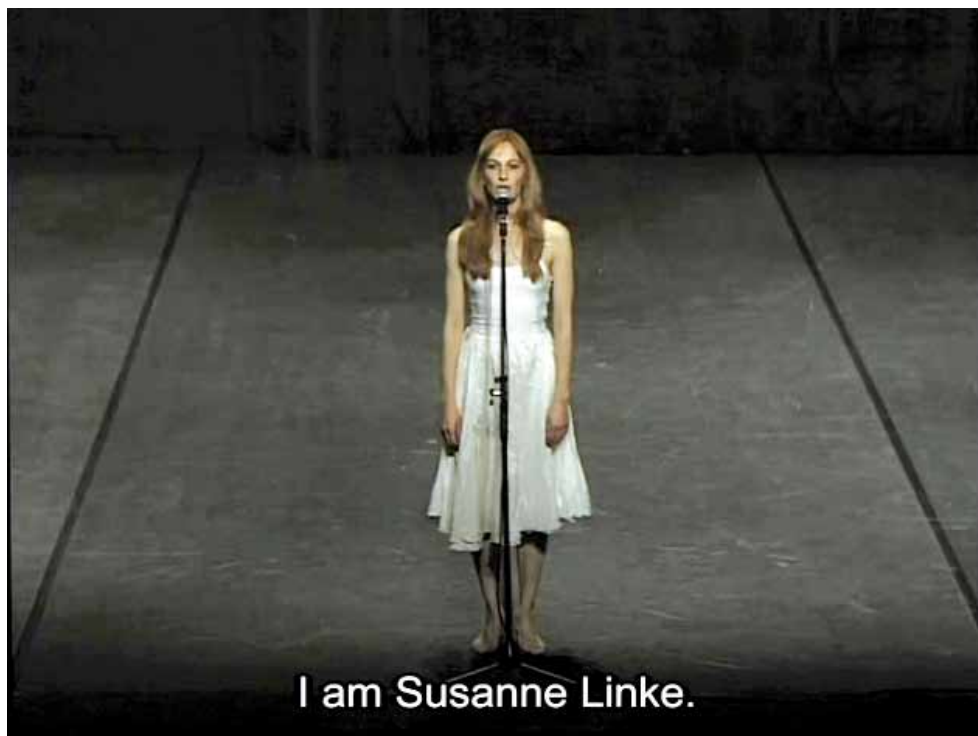
**[Récits
prophétiques
→ p 44]**

**[Mythes
fondateurs
→ p 32]**

**[Internet,
culture
rhizomique
→ p 21]**

**[Capitalisme
cognitif → p 15]**

**[Propagande
→ p 8]**



Images à gauche /
image ci-dessus -
capture vidéo de
la conférence *Le
dernier spectacle*,
1998, de Jérôme
BEL, qui a eu lieu
aux Laboratoires
d'Aubervilliers.

MÉDIAS INTIMES

Dans la tension politique actuelle autour des nouveaux médias, particulièrement Internet, l'évolution de notre rapport aux médias est la question centrale. Le développement des technologies d'information et leur démocratisation ont modifiés notre foi dans les médias traditionnels, comme la télévision, les journaux et la radio.

Par l'utilisation des médias en ligne, les utilisateurs expérimentent l'information en croisant des sources diverses. Les images d'Internet ne sont pas perçues comme réalistes, comme l'ont pu être les images télévisuelles, mais sont mise en doute par un « processus de discussion, de vérification et de controverse »¹.

Dans le contexte de globalisation de l'information, que ce soit par les agences à la Reuters ou par des alternatives comme Global Voices², l'expression du quotidien devient un témoignage, une source d'information. Ainsi, il n'y a plus nécessité de ne se référer qu'à des *sources fiables*, comme l'ont été les journaux. Sans prôner leur obsolescence, il est remarquable que les médias traditionnels sont aujourd'hui un témoignage parmi d'autres.

Dans la pratique, ce nouveau régime de croyance apparaît particulièrement dans les utilisations des *blogs*. Avant tout, le *blog* est un média d'auto-publication, c'est à dire une forme d'expression de soi. Il est par essence un moyen de témoignage. Le *blog* permet la diffusion d'un témoignage « avec une puissance multimédia rivalisant avec celle de la télévision »⁴. Parce qu'il est un moyen accessible à tous, le *blog* permet une horizontalité de l'information et par cela même « la prise en compte de positions minoritaires »⁵.

« Ce qui est remarquable et nouveau dans la crise de légitimité de l'audiovisuel, ce n'est pas tant l'accumulation des scandales, que le doute généralisé que suscite désormais toute image enregistrée ; doute révélateur d'une séparation croissante entre le « voir » et le « croire ». Le pacte de conformité qui liait jusqu'à présent l'enregistrement et la chose enregistrée s'est rompu. »³

1 - Jean-Louis WEISSBERG, « *La crise fiduciaire des médias de masse* », dans la revue *Multitudes*, n° 21, Paris, Éd. Amsterdam, 2005, p55

2 - Global Voices est un site participatif de traduction de blogs d'infos, <http://globalvoicesonline.org/>

3 - Jean-Louis WEISSBERG, « *La crise fiduciaire des médias de masse* », dans la revue *Multitudes*, n° 21, Paris, Éd. Amsterdam, 2005, p51

4 - Brian HOLMES, « *Libre association* », dans la revue *Multitudes*, n° 21, Paris, Éd. Amsterdam, 2005, p38

Mais internet n'amène pas seulement l'horizontalité des sources d'informations mais aussi un réarrangement des liens qu'il existe entre ces sources. Par l'hyperlien, un lien attaché à un mot dans un texte vers une autre source, ces sources se structurent par des « liens transversaux, en dehors de leurs milieux d'origine ou d'adoption »⁶. Non

« Le statut du récit informatif mute : non plus récit indiscutable, cascades de scènes reflétant fidèlement la disposition linéaire des segments événementiels, mais hypothèses, possibilités, mises en scène, fictions. »⁸

9 - Aris PAPATHEODOROU, « *Syndication, information nomade et médias intimes* », dans la revue *Multitudes*, n° 21, Paris, Éd. Amsterdam, 2005, p76

seulement parce qu'internet « relie des ensembles machiniques les plus hétéroclites, mais aussi parce que les composantes humaines de ces ensembles [...] développent ces transversalités par des pratiques de libre association, dans le sens anarchiste »⁷. L'information est construite de manière subjective par les auteurs/lecteurs/diffuseurs. La pratique de l'information aujourd'hui est à envisager comme « production et diffusion de sensible et d'identités, comme flux de subjectivités et de données, bref comme dissémination de médias intimes »⁹.

L'information, devenant un ensemble de témoignages, se métamorphose en récits subjectifs, multiples, collectifs et anonymes. Ces récits sont des mythes contemporains qui construisent notre perception du monde, notre rapport au réel.

5 - Félix GUATTARI, « *Un média pour les mouvements ?* », in *Terminal*, n°42, février 1989

6 - Brian HOLMES, « *Libre association* », dans la revue *Multitudes*, n° 21, Paris, Éd. Amsterdam, 2005, p38

7 - Brian HOLMES, « *Libre association* », dans la revue *Multitudes*, n° 21, Paris, Éd. Amsterdam, 2005, p38

8 - Jean-Louis WEISSBERG, « *La crise fiduciaire des médias de masse* », dans la revue *Multitudes*, n° 21, Paris, Éd. Amsterdam, 2005, p56

[**Mythes subjectifs**

→ p 35]

[**Omelia** → p66]

[**Internet, culture rhizomique**

→ p 21]

MYTHES FONDATEURS

1 - Roland BARTHES,
Mythologies, Paris,
Éd. du Seuil, 1957,
p211

« Le mythe est une parole »¹

« Le mythe est un système
de communication, c'est un
message. On voit par là que
le mythe ne saurait être un
objet, un concept ou une idée;
c'est un mode de signification,
c'est une forme. »²

2 - Roland BARTHES,
Mythologies, Paris,
Éd. du Seuil, 1957,
p211

« C'est l'histoire humaine qui
fait passer le réel à l'état de
parole, c'est elle et elle seule
qui règle la vie et la mort
du langage mythique. »³

3 - Roland BARTHES,
Mythologies, Paris,
Éd. du Seuil, 1957,
p212

« La substance du mythe ne
se trouve ni dans le style, ni
dans le mode de narration, ni
dans la syntaxe, mais dans
l'histoire qui y est racontée.
Le mythe est langage. »⁴

4 - Claude LÉVI-
STRAUSS, *La
structure des
mythes*, 1955 dans
Claude Lévi-Strauss,
*Anthropologie
structurale*, Paris,
Plon, 1958, p240

« Le mythe reste mythe
aussi longtemps qu'il est
perçu comme tel. »⁵

5 - Claude LÉVI-
STRAUSS, *La
structure des
mythes*, 1955 dans
Claude Lévi-Strauss,
*Anthropologie
structurale*, Paris,
Plon, 1958, p249

« Il n'existe pas de version
« vraie » dont toutes les
autres seraient des copies
ou des échos déformés.
Toutes les versions
appartiennent au mythe. »⁶

6 - Claude LÉVI-
STRAUSS, *La
structure des
mythes*, 1955 dans
Claude Lévi-Strauss,
*Anthropologie
structurale*, Paris,
Plon, 1958, p251

« En devenant forme, le sens
éloigne sa contigence; il se
vide, s'appauvrit, l'histoire
s'évapore, il ne reste plus
que la lettre. Il y a ici une
permutation paradoxale des
opérations de lecture, une
régression anormale du sens à
la forme, du signe linguistique
au signifiant mythique. »⁷

7 - Roland BARTHES,
Mythologies, Paris,
Éd. du Seuil, 1957,
p222

« Le mythe se donne pour une
image riche, vécue, spontanée,
innocente, indiscutable.
Mais en même temps cette
présence est soumise,
éloignée, rendue comme
transparente, elle se recule
un peu, se fait complice d'un
concept qui lui vient tout armé:
elle devient empruntée. »⁸

8 - Roland BARTHES,
Mythologies, Paris,
Éd. du Seuil, 1957,
p223

« Le mythe ne cache rien:
sa fonction est de déformer,
non de faire disparaître. »⁹

9 - Roland BARTHES,
Mythologies, Paris,
Éd. du Seuil, 1957,
p227

« Le mythe est une valeur, il n'a pas la vérité pour sanction: rien ne l'empêche d'être un alibi perpétuel: il lui suffit que son signifiant ait deux faces pour disposer toujours d'un ailleurs; la forme est toujours là pour distancer le sens. »¹⁰

10 - Roland BARTHES,
Mythologies, Paris,
Éd. du Seuil, 1957,
p229

« Le mythe est un système idéographique pur, où les formes sont encore motivées par le concept qu'elles représentent, sans cependant, et de loin, en recouvrir la totalité représentative. »¹¹

11 - Roland BARTHES,
Mythologies, Paris,
Éd. du Seuil, 1957,
p234

[**Décolonisation
culturelle → p39**]

[**Intertexte
→ p 26**]

Le film *Appunti per un'Orestia africana*¹ de Pier Paolo Pasolini est une suite de fragments. Ces fragments, montés dans un ordre remarquable, amènent une narration certaine, bien que peu classique.

MYTHES SUBJECTIFS

1 - Pier Paolo PASOLINI, *Appunti per un orestia africana* (Carnet de notes pour une Orestie africaine), Italie, 1970, 16mm N&B, 65'

Les premières séquences du film sont des notes de repérage pour un film en devenir, des images tournées en Ouganda et en Tanzanie. Ces images ont une esthétique très classique du regard d'un européen en Afrique. À ses images s'ajoute une voix off qui amène le spectateur à ré-écrire ce qu'il voit. Ensuite vient une séquence filmée d'une *jazz session*. Une discussion entre le réalisateur et des étudiants africains de Rome sur les images elles-mêmes vient interrompre le film à plusieurs reprises. Ces éléments sont hétéroclites jusqu'au moment où Pasolini décide d'invoquer ces différents moments pour construire son récit. L'importance du montage est ici déterminante. L'interaction entre les séquences fait apparaître un fil rouge, sans que ce fil préexiste aux images.

Arrêtons nous sur les premières séquences. Les images que Pasolini filme en Ouganda et Tanzanie ont une esthétique documentaire. Elles ont d'abord pour but de documenter le voyage de Pasolini et de lui permettre ensuite de construire un film de fiction (qui ne sera jamais réalisé, faute de fonds nécessaires). Mais ces images ne gardent pas leur statut de document, elles deviennent le support visuel du récit que l'auteur nous raconte en voix off. À la manière de Christophe de Ponfilly dans son film *Massoud l'Afghan*², la voix off va ré-écrire les images pour nous faire sortir du réel et nous y faire voir un mythe, celui qui est à la base du projet de l'auteur, le mythe d'Oreste. Bien que difficile à joindre, les images documentaires et le récit mythique vont se mélanger et se répondre, jusqu'à la séquence du rituel, où l'on ne distingue plus vraiment la frontière entre les deux. Cette séquence nous montre un jeune homme,

2 - Christophe de PONFILLY, *Massoud, l'Afghan*, France, 1997, vidéo couleur, 89'

peut-être Oreste, rendant hommage à son père défunt. Il est difficile de dire si les images sont une mise en scène ou



pour tourner, mais quoi?
Ni un documentaire, ni un film



mais tourner des notes pour un film



à tourner dans l'Afrique
moderne d'aujourd'hui



Le film serait l'*Orestie* d'Eschyle

une réinterprétation. Pasolini, par ce jeu entre fiction et documentaire, crée un nouveau rapport au récit. Il brouille cette frontière classique de l'image enregistrée face à l'image mise en scène, et par là même entre le réel et la fiction.

En amenant un mythe classique grec dans le contexte de l'Afrique post-coloniale, il fait émerger un nouveau récit fondateur, ni celui du mythe grec, fondateur pour les cultures occidentales, ni celui du mythe révolutionnaire, fondateur des républiques post-coloniales, mais bien un troisième mythe, à l'image de cette image subjective qui apparaît dans le cinéma par le montage de deux images à la suite. Ce mythe vient réécrire notre perception contemporaine de la situation.

De ce mythe, Pasolini est conscient. Il nous le montre en se confrontant aux étudiants africains de l'Université *La Sapienza* de Rome. Ces séquences filmées des discussions des étudiants avec Pasolini remettent en question le caractère prophétique, *mythologique* de l'approche de Pasolini. La naïveté par laquelle le cinéaste veut joindre un contexte politique contemporain avec un mythe ancien est attaquée par ces étudiants fortement conscients des enjeux post-coloniaux. Mais la présence de ces débats n'affaiblit en rien l'apparition de ce mythe subjectif, elle amène en revanche une précision que Pasolini ne semblait pas vouloir dans la première séquence.

Images à gauche /
image sur la page
d'en-face - Captures
du film de Pier Paolo
PASOLINI, *Appunti
per un orestia
africana* (Carnet
de notes pour une
Orestie africaine),
Italie, 1970, 16mm
N&B, 65'

La troisième séquence commence avec des images de *jazz cession* de musiciens afro-américains au *FolkStudio* à Rome. Clairement mis en scène par le réalisateur, les chanteurs déclament en chanson des vers d'Eschyle³, auteur le plus connu du mythe d'Oreste. Vient ensuite, une séquence d'images du voyage de repérage proche de la première séquence. Le retour à ce matériau filmique est clairement une volonté de nous faire revoir le mélange du réel et de la fiction opéré au début du film, après la confrontation avec les autres fragments.

3 - ESCHYLE,
L'Orestie, Paris,
Flammarion, 2001



Pasolini, avec ce film, nous propose une nouvelle approche du récit. Ce récit, qui se veut fondateur, se basant sur un mythe classique, nous pousse à changer nos fondements, notre approche *classique* du réel qui nous entoure. Bien qu'a priori non-politique, ce film est un manifeste nous montrant les armes contemporaines pour combattre la pratique du *storytelling*⁴ (politicienne ou publicitaire). Ces armes sont les *contre-récits*, les mythes subjectifs nous permettant de percevoir le réel hors d'une lecture suggérée.

4 - Christian
SALMON,
Storytelling, Paris,
La Découverte, 2007

[**Eterno ritorno**
→ p 60]

[**Médias**
intimes → p 30]

[**Récits**
prophétiques
→ p 44]

QUESTIONS À PIER PAOLO PASOLINI

Texte écrit le 13
octobre 2010 à Paris.

Traduction de l'Italien
par l'auteur.

- Come sei morto e perchè ?

- Comment es-tu mort ? Et
pourquoi ?

- La tua morte sarebbe un gesto
artistico ?

- Considère-tu ta mort comme un
geste artistique ?

- Perchè anche un comunista si vuole
sposare ?

- Pourquoi même un communiste
veut-il se marier ?

- Come si può essere italiano ?

- Comment peut-on être italien ?

- Perchè il mito è un atto politico ?

- Pourquoi le mythe est-il un acte
politique ?

- Saresti un fuori-legge ?

- Serais-tu un hors-la-loi ?

- Saresti un fuggitivo ?

- Serais-tu un fugitif ?

- Come sei uscito dalla cultura
classica ?

- Comment es-tu sorti de la culture
classique ?

- Come fai ad essere un classico ?

- Comment fais-tu à être un
classique ?

[Récits
prophétiques
→ p 44]

[Eterno ritorno
→ p 60]

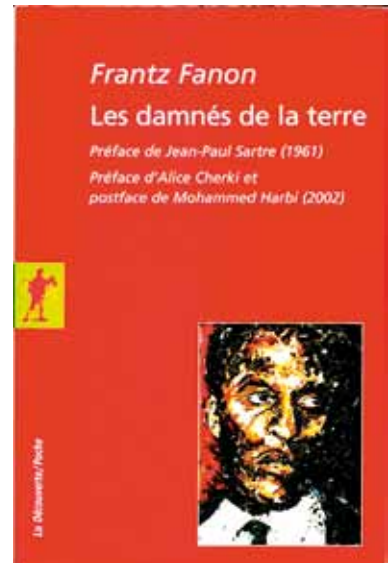
« Lorsqu'un colonisé entend un discours sur la culture occidentale, il sort sa machette ou du moins il s'assure qu'elle est à portée de sa main. La violence avec laquelle s'est affirmée la suprématie des valeurs blanches, l'agressivité qui a imprégné la confrontation victorieuse de ces valeurs avec les modes de vie ou de pensée des colonisés font que, par un juste retour des choses, le colonisé ricane quand on évoque devant lui ces valeurs. »¹

1 - Frantz FANON, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 1961, p46

Les damnés de la Terre, de Frantz Fanon, est publié en 1961. Le texte analyse le système colonial en place en Algérie à la veille de l'indépendance. Il le fait non pas en s'adressant aux colons comme le faisait la majeure partie des écrivains de l'époque mais en s'adressant aux colonisés. Par ce geste, le texte est en soi une remise en cause de la situation coloniale de l'époque.

Par son contenu, Fanon prolonge ce geste littéraire en faisant de son livre un outil de libération dans la lutte des colonisés contre la machine coloniale. Par son métier de psychiatre, il amène un regard analytique sur le système colonial et en révèle le caractère éminemment culturel. Fanon travaille à démonter les récits des colons par la réaffirmation de l'identité des colonisés. Il le fait par une étude de cas de ses patients à l'hôpital psychiatrique. Par l'analyse des traumatismes des colons et des colonisés, il révèle la force de l'oppression culturelle et ses conséquences profondes sur l'identité des colonisés et des colons. Il met en lumière les conséquences du déni de la culture locale dans la colonie au profit

Image à droite -
Couverture du livre
de Frantz FANON, *Les
damnés de la terre*,
Paris, La Découverte,
1961



de la culture de la métropole. Ce déni entraîne un trouble profond de l'identité du colonisé. Comme le dit Ngugi wa Thiong'o, « les colonisateurs en vinrent, par la culture, à contrôler la perception que le colonisé avait de lui-même et de sa relation au monde. »²

Pour Fanon, il faut alors que le colonisé attaque le système colonial aussi sur le plan culturel.

« Le colonisé, donc, découvre que sa vie, sa respiration, les battements de son cœur sont les mêmes que ceux du colon. Il découvre qu'une peau de colon ne vaut pas plus qu'une peau d'indigène. C'est dire que cette découverte introduit une secousse essentielle dans le monde. »³

Cette secousse, c'est la remise en question profonde de la domination coloniale. Et cette remise en cause ne se fait pas seulement par les armes, mais aussi par l'affirmation d'une identité indigène, locale, loin du récit colonial sur le colonisé. Par ce livre, Frantz Fanon pose les bases d'une lutte culturelle de décolonisation.

En 1986, Ngugi wa Thiong'o publie *Décoloniser l'esprit*. L'auteur, écrivain kényan de langue anglaise, explique son choix politique de ne plus écrire en anglais, mais en kikuyu, l'une des langues populaires du Kenya. Il se situe dans la continuité cette lutte culturelle.

Thiong'o développe dans ce livre une analyse de l'apprentissage de la langue, des langues du Kenya, ainsi que l'utilisation qui en est faite pendant la période coloniale, puis néo-coloniale.

2 - Ngugi wa THIONG'O, *Décoloniser l'esprit*, Paris, La fabrique, 2011, p38

3 - Frantz FANON, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 1961, p48



Image à gauche - Couverture du livre de Ngugi wa THIONG'O, *Décoloniser l'esprit*, Paris, La fabrique, 2011

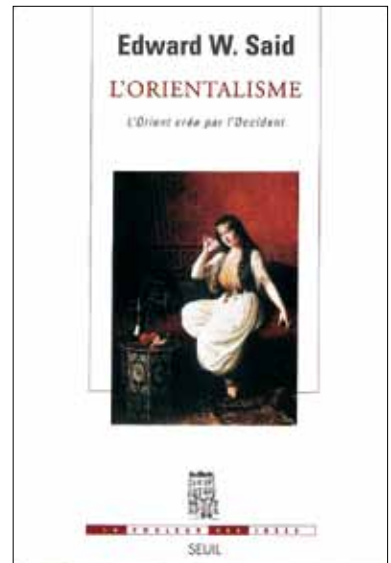
Il place le langage autant comme vecteur de l'identité et de la culture que comme moyen de communication. C'est un choix radical qui l'emmène à considérer l'enseignement obligatoire de l'anglais sous les britanniques comme une forme de violence et de domination plus efficace que le fusil. « Chaque langue en tant que culture est la mémoire de l'expérience collective d'un peuple à travers l'histoire. »⁴ En imposant l'anglais, les colonisateurs déniaient l'identité locale et imposent au colonisé de se voir à travers les yeux des colons. Le rapport de domination coloniale n'a alors plus besoin de la violence physique et administrative, ce qui débouche sur la situation actuelle de néo-colonialisme.

4 - Ngũgĩ wa THIONG'O, *Décoloniser l'esprit*, Paris, La fabrique, 2011, p36

Face à ce constat, s'est développée une nouvelle forme de décolonisation que l'auteur, en 1986, n'appelle pas encore post-colonialisme. Après une première expérience de théâtre en kikuyu, l'auteur raconte l'importance de l'oralité et de la culture populaire dans la recherche d'émancipation des peuples kényans. Étant donné la faible alphabétisation anglaise du monde ouvrier et paysan, ces deux mondes ont perpétués et maintenus vivante la culture kikuyu. Par la simple démarche d'écrire, de diffuser et d'expérimenter de nouvelles formes dans la langue locale, l'auteur s'attaque violemment à un monopole de la culture et remet en question la hiérarchie des cultures et des langues.

C'est la mise en lumière d'une utilisation violente du langage qui a des conséquences concrètes et politiques, tel que la domination, le déni de soi, la perte d'identité propre. Fanon le dit en ces termes: « Le problème théorique important est qu'il faut à tout moment et en tout lieu expliciter, démystifier,

Image à droite -
Couverture du livre
de Edward W. SAID,
L'Orientalisme,
*l'Orient créé par
l'Occident*, Paris,
Seuil, 1980



5 - Frantz FANON, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 1961, p293

pourchasser l'insulte à l'homme qui est en soi même. »⁵
Cette mise en lumière amène à réfléchir un *contre-récit*, au service de la lutte d'émancipation. Ici Thiong'o a choisi la recherche littéraire dans sa langue maternelle.

6 - Jean-Paul SARTRE, *Préface de 1961* à Frantz FANON, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 1961, p22

« En ce cas, dites-vous, jetons cet ouvrage par la fenêtre. Pourquoi le lire puisqu'il n'est pas écrit pour nous? Pour deux motifs dont le premier est que Fanon vous explique à ses frères et démonte pour eux le mécanisme de nos aliénations: profitez-en pour vous découvrir à vous-même dans votre vérité d'objets. »⁶

Jean-Paul Sartre, écrivant la préface des « Damnés de la Terre », fait le lien entre le discours du colon et son identité. Il demande ce qu'il peut rester du métropolitain après la décolonisation.

7 - Jean-Paul SARTRE, *Préface de 1961* à Frantz FANON, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 1961, p31

« Nous aussi, gens d'Europe, on nous décolonise: cela veut dire qu'on extirpe par une opération sanglante le colon qui est en chacun de nous. Regardons-nous, si nous en avons le courage, et voyons ce qu'il advient de nous. »⁷

Cette question sans réponse chez Sartre est au cœur de la précise recherche de Edward Saïd sur l'Orientalisme. Saïd commence par poser la question du point de vue personnel d'un chercheur. Un chercheur européen, un orientaliste par exemple, ne peut se placer comme objectif dans sa recherche sur l'Orient, car il est le « produit du processus historique qui s'est déroulé jusqu'ici et qui a laissé en [lui]-même une infinité de traces, reçus sans bénéfices d'inventaires »⁸. Ce qui pour une européen « signifiait et signifie encore que l'on a la conscience, même vague, d'appartenir à une puissance qui à des intérêts bien précis en Orient »⁹.

8 - Antonio Gramsci, *Cahiers de prison*, cité par Edward W. SAID, *L'Orientalisme, l'Orient crée par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980, p39

9 - Edward W. SAID, *L'Orientalisme, l'Orient crée par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980, p24

Mais Edward Saïd développe aussi l'idée que l'Orientalisme n'est pas l'étude de l'Orient, mais plutôt la construction d'un Orient imaginaire qui permet aux Européens de

se sentir part du même monde, par opposition. L'Orientalisme divise le monde en deux sphères. En définissant l'Orient depuis son propre point de vue, l'Occident ne cherche principalement qu'à se définir lui-même par opposition. L'Orientalisme est donc nécessaire à l'Occident pour avoir un sentiment d'appartenance commun.

Aujourd'hui, la crise d'identité culturelle de l'Occident est la conséquence de la remise en cause des théories orientalistes par les décolonisés. Cette crise est due au sentiment actuel que le monde n'est plus dominé par l'Occident. La domination étant l'élément fédérateur de l'Occident, l'Occident est en train d'éclater en une multitude d'identités éparses.

Les *contre-récits* des auteurs de la décolonisation ont donc bien remis en cause la domination contre laquelle ils se sont insurgés.

**[Du détroit de
Gibraltar → p 63]**

**[Mythes
fondateurs
→ p 32]**

**[Contre-récit
→ p 55]**

**[Propagande
→ p 8]**

**[Lutte des
classes → p 11]**

RÉCITS PROPHÉTIQUES

Les interviews de Pier Paolo Pasolini ont un statut très particulier dans l'œuvre de cet artiste pluridisciplinaire. Pasolini était écrivain et cinéaste. Son œuvre littéraire s'étend sur tous les genres, de la fiction au journalisme en passant par les scénarii de cinéma et les pièces de théâtre. Mais les interviews auxquelles il a répondu ont un statut différent, elles sont une *écriture orale*.

L'oralité de ces textes amène Pasolini à s'exprimer avec liberté et lyrisme sans chercher une unité ou une forme littéraire. Bien que sans forme pensée, les interviews de Pasolini ont un style qui est très personnel à l'auteur. Il s'y exprime avec un ton amer et visionnaire sur le réel qui l'entoure et y développe des récits redessinant la société de l'époque. Il mélange aisément le récit de sa propre vie avec les fictions qu'il a écrites et filmées. Sa parole dépasse donc celle d'une personne exprimant son point de vue personnel. Sa parole est multiple; par lui, s'expriment les personnages mythologiques de ses films et les gamins des rues de Rome de ses livres.

Il se permet aussi de remettre en cause le médium utilisé par les journalistes. Il ne joue pas le jeu auquel ils lui demandent de se conformer. Il analyse les questions posées, il interroge les journalistes sur le cadre idéologique qui les limite, il se dérobe à l'image que l'on souhaite lui imposer, etc... Par cette attitude irrévérencieuse, il ne laisse apparaître qu'un personnage mouvant et sans limite précise, comme un des personnages des *Frères Karamazov* de Dostoïevski¹, gardant une part d'ombre qui le rend réel et palpable.

« Je voudrais que tu regarde autour de toi et que tu prennes conscience de la tragédie. [...] Une éducation commune, obligatoire et erronée, qui nous pousse tous dans l'arène du tout avoir à tout prix. Nous sommes poussés dans cette arène, telle une étrange et sombre armée où certains détiennent les canons, et les autres les barres de fer. »²

1 - Fiodor DOSTOÏEVSKI, *Les frères Karamazov*, Paris, Gallimard, 1948

2 - Furio COLOMBO & Gian Carlo FERRETTI, *L'Ultima intervista di Pasolini*, Paris, Alia, 2010, p10 et p15

Sa dernière interview³ est à ce titre remarquable. De par la proximité avec sa mort, elle a été réalisée l'après-midi précédent son décès ; elle devrait tenir lieu de testament. Mais elle s'échappe de ce statut muséal pour être une des interviews les plus apocalyptique qu'il ai donnée.

3 - Furio COLOMBO & Gian Carlo FERRETTI, *L'Ultima intervista di Pasolini*, Paris, Alia, 2010

Pasolini y raconte l'histoire tragique de l'Italie des années 70 et prophétise les années qui vont suivre. Il ne le fait pas dans le statut d'un expert des chiffres comme il est habituel de voir aujourd'hui, mais comme un conteur. Il nous conte l'histoire à venir et par là même il la fait apparaître à la lumière du jour.

Son analyse de la *situation* est celle de son expérience personnelle, de quelqu'un qui a toujours navigué entre les différentes classes sociales de la société italienne. Mais au-delà, il en arrive à incarner un personnage issue de la mythologie qu'il connaissait (ayant adaptée Médée⁴ et Œdipe Roi⁵). C'est cette incarnation qui déplace l'interview vers la prophétie. Pasolini nous y raconte avec précision ce qu'il peut lire dans le réel qui l'entoure. Pour être plus précis, je dirai que Pasolini ne se réfère pas au réel mais au tissu de fictions qui le compose. L'auteur/cinéaste connaît bien la fiction, c'est un commentateur assidu de la littérature et des mythes. Il a adapté plusieurs mythes et récits fondateurs (comme la *Bible*) dans ses films. Il sait donc parfaitement lire les fictions qui l'entourent. Il use de son art de conteur pour nous montrer ces fictions fondatrices de la société italienne de années 70, mais aussi ce que ces fictions portent en germe.

4 - Pier Paolo PASOLINI, *Medea* (Médée), Italie, 1969, 35mm Couleur, 110'

5 - Pier Paolo PASOLINI, *Edipo re* (Œdipe roi), Italie, 1968, 35mm Couleur, 104'

Par cette lecture, quasi-divinatoire du réel, Pasolini nous donne les clés pour lire et détourner les fictions dominantes. L'actualité de cette interview nous le montre bien, Pasolini est un auteur qui dépasse le cadre de son époque, pour se confronter aux auteurs tragiques de l'antiquité, ou peut-être à St-Jean⁶.

6 - St-Jean, *L'Apocalypse*, dans le Nouveau Testament

7 - Après avoir réalisé le film *Salò ou les 120 jours de Sodome*, Pasolini est accusé de pornographie.

8 - Furio COLOMBO & Gian Carlo FERRETTI, *L'Ultima intervista di Pasolini*, Paris, Alia, 2010, p20

[Mythes subjectifs

→ p 35]

[Questions à PPP → p 38]

[Internet, culture rhizomique

→ p 21]

[Intertexte

→ p 26]

[Contre-récit

→ p 55]

La mort de Pier Paolo Pasolini est à l'image de la fiction qui entoure le réel. Les médias de l'époque cherchant à comprendre les faits se sont accordés sur une version. Cette version, très romanesque, est le meurtre de Pasolini par un jeune prostitué. Elle vient enfermer l'auteur dans

une image publique où l'on souhaitait le cantonner, l'homosexuel pervers⁷ tué par son propre vice. Mais encore aujourd'hui cette version des faits est remise en cause, par le jeune présumé meurtrier lui-même, et l'entourage de l'auteur. D'autres versions existent, bien qu'aucune ne soit complètement vérifiable. Pour ne pas rentrer dans des détails factuels du meurtre, je souhaite simplement avancer que le flou de ce

meurtre est emblématique du statut fictif du réel. Le mort de Pasolini est un fait cru, mais les tenants et aboutissants de ce fait dépendent des fictions liées à l'auteur et à l'époque. Ainsi, le réel ne peut être limité à une donnée objective. La frontière entre la fiction et le réel, clairement délimitée dans la tradition européenne, en devient poreuse, voire s'efface, aujourd'hui, comme par influence des cultures de la Méditerranée où mythes et réel se confondent souvent.

Cette interview n'est qu'un exemple d'écrits que je nommerai *récits prophétiques*. Loin d'un quelconque dogme religieux, le *récit prophétique* est une lecture aigüe du réel par les fictions qui le composent. D'autres auteurs ont pratiqué cette écriture, comme Walter Benjamin, Michel Foucault ou Mahmoud Darwish. Le récit prophétique est un *hack* de la réalité, pour faire une analogie technologique. Le *hack* étant l'activité de décortiquer un système (informatique) pour en comprendre la structure et le fonctionnement, et d'en trouver les failles⁹. Cette définition peut être appliquée facilement à des auteurs ayant un regard aiguisé sur la réalité. Ce que l'ensemble de ces écrits rend possible est le sabotage des fictions dominantes qui composent la réalité, par la recherche ou la création de failles, et ainsi l'apparition d'alternatives possibles.

« Mais faites attention. L'enfer est en train de descendre chez vous. Il est vrai qu'il s'invente un uniforme et une justification. Mais il est également vrai que son désir, son besoin de violence, d'agression, de meurtre, est fort et partagé par tous. »⁸

9 - Article *Hack*, auteur collectif, dans l'encyclopédie Wikipedia, fr.wikipedia.org/wiki/hack

This has been held on my lips
since time
immemorial
there is blakness
beneath these nails

for I know this earth
and wear her well
she has been
strapped round my waist

woven into my scalp
tied 'round my breasts
poised in my hair

or dried
at the corners of
my mouth

she has been stomped
and torn
blessed and worn

this is my
earth

she's the colour of
blak

my blood is both the ocean
and the tree

it can be whipped into anger
or move like tranquillity

Mes lèvres détiennent tout cela
depuis des temps
immémoriaux
il y a de la noirceur
sous ces ongles

car je connais cette terre
et je la porte bien
elle a été
enroulée autour de ma taille

tressée dans le cuir de mon crâne
ceinte à mes seins
déposée dans mes cheveux

ou séchée
à la commissure
de mes lèvres

elle a été foulée
et tirillée
bénie et fatiguée

ceci est ma
terre

sa couleur est
noire

mon sang est l'océan
et l'arbre à la fois

il peut se changer en colère
ou couler comme la tranquillité

Romaine MORETON,
Blak beauty,
publié dans la revue
Multitudes, n° 29,
Paris, Éd. Amsterdam,
2007, p112-120

Traduction de
l'Anglais par Estelle
Castro et Philippe
Guerre pour la revue
Multitudes.

clay is my words
the stone my friend
the sea my market
and trees my weapon

this is my earth
she's the colour of
blak

blak is the blood of wallaby
it is mother of pearl
it is shell of oyster
it is paw of the warrigal
it is bark of turtles
it is the bark of dogs
it is the bark of birds
it is the bark
of logs

this is my earth
she's the colour of
blak

I move like shadows
betray the mood of the sun
I hang like clouds
and promise nothing
I tamper like the cyclone
so that you do not recognise
the before
I shatter like the earthquake
ripping to the core
this is my earth
she's the colour of
blak

my ancestors dwell
in the beauty of the blackboy
the limits of the lark

l'argile est mes mots
la pierre mon amie
la mer mon marché
et les arbres mes armes

ceci est ma terre
sa couleur est
noire

le noir est sang du wallaby
nacre
coquille de l'huître
patte du warrigal
cri de tortues
abolement de chiens
chant des oiseaux
écorce
des bûches

ceci est ma terre
sa couleur est
noire

Je me déplace comme les ombres
trahis l'humeur du soleil
Je plane comme les nuages
et ne promets rien
Comme le cyclone je brouille tout
pour que vous ne puissiez reconnaître
le passé
Je pulvérise comme un séisme
gagnant le noyau terrestre
ceci est ma terre
sa couleur est
noire

mes ancêtres séjournent
dans la beauté du blackboy
le périmètre de l'alouette

the plume of emu
and tooth of shark
they curve like the coolamon
and straight like the spear
recover like the boomerang
and persist like fear

this is my earth
she's the colour of
blak

though centuries
have so defined
moving blakness
towards that which is evil
making it outlaw
to worship the beauty
of that
which is blak
from within this limitation

was born the like of
black art
belonging to witches
and their magic
black comedy
is gruesome and tragic
black Friday is generally unlucky
black eye
something which has suffered a blow
blackmail
black market
black throat

this is my earth
she's the colour of
blak

les plumes de l'émeu
la dent du requin
ils s'arquent comme le coolamon
se dressent comme le javelot
font retour comme le boomerang
et persévèrent comme la peur

ceci est ma terre
sa couleur est
noire

en dépit des siècles
l'ayant ainsi définie
orientant le noir
vers ce qui est mal
mettant hors la loi
le culte de la beauté
de ce qui
est noir
dans cet espace limitatif

ont vu le jour des choses comme
la magie noire
propriété des sorcières
et de leurs sortilèges
l'humour noir
est horrible et tragique
le Black Friday est un jour de mal-
chance
l'œil au beurre noir
un œil ayant reçu un coup
chantage
marché noir
gorge noire

ceci est ma terre
sa couleur est
noire

for there is the black swan
a most majestic bird
the black matipo
a tree which is evergreen
this is not absence of light
without milk
or
cream

there is the black pine
or black wattie
a very small tree
the surface of black
absorbs the light of all hues
equally

this is my earth
she's the colour of
blak

she is not the colour of the
amoral
she is not the colour of the
damned
she is not the colour of the
carcass
she is not the colour of
harm
she is not the colour of
wretched
she is not the colour of
doom

this is my life
it's the colour of
blak

car il y a le cygne noir
un oiseau majestueux
le matipo noir
un arbre vert en toute saison
ceci n'est pas l'absence de lumière
sans lait
ou
sans crème

il y a le pin noir
ou encore l'acacia noir
un tout petit arbre
la surface noire
prend la lumière de toutes les teintes
harmonieusement

ceci est ma terre
sa couleur est
noire

ce n'est pas la couleur
de l'amoral
ni celle
des damnés
ce n'est pas la couleur
des cadavres
ni celle
de ce qui blesse
ce n'est pas la couleur
des misérables
ni celle
de la fatalité

ceci est ma vie
sa couleur est
noire

it is the colour of
survival
it is labour of peace
it is sweat of endurance
and courage which knows
no
defeat

it is living of the land
and self sufficiency
it is adornment made from
shells, teeth and trees
it is the voice of wood
and man combined
it is expression both of body
and of mind

it is custom
it is lore
it is the envelopment of all hues
which have passed before

yes,

this is my earth
she's the colour of
blak

I shall surprise you by my will

I will make oppression work for me
with a turn and with a twist
be camouflaged within stated ignorance
then rise

c'est la couleur
de la survivance
c'est le travail de paix
c'est la sueur de l'endurance
et du courage qui ne connaît
nulle
défaite

c'est vivre de la terre
et c'est s'autosuffire
c'est faire des ornements
d'arbres, coquillages et dents
c'est la voix du bois
à celle de l'homme associée
c'est le corps et l'esprit
tous les deux exprimés

c'est l'us
les traditions
l'écrin de toutes les couleurs
qui ont lui par le passé

oui,

ceci est ma terre
sa couleur est
noire

Je vous surprendrai par ma volonté

Je la ferai travailler pour moi, l'oppression
d'un tour de main et de passe-passe
Je me camouflerai dans une ignorance affichée
puis je me lèverai

I surprise you by my will
I will make oppression work for me
with a turn and with a twist
I shall sit cross-legged like a trap
door
then rise

Je vous surprends par ma volonté
Je la ferai travailler pour moi, l'op-
pression
d'un tour de main et de passe-passe
Je serai assise jambes croisées comme
une trappe
et je me lèverai

I surprise you by my will

Je vous surprends par ma volonté

I will let you pass me over
believe me stupid and ill informed
then once you believe me gone or
controlled
will rise

Je vous laisserai m'ignorer
me croire dans l'idiotie, mal infor-
mée
puis quand vous me croirez partie,
ou sous contrôle
je me lèverai

and surprise you by my will

et vous surprendrai par ma volonté

I shall spring upon you words
familiar
then watch you regather as they drop
about
like precious tears thick with fear
hear you scream and shout

Je ferai pleuvoir sur vous des paroles
familières
puis vous regarderai reprendre vos
esprits sous leurs gouttes
telles de précieux pleurs remplis de
peur
et vous entendrai crier, vociférer

then I shall watch convictions break
away
and crumple like paper bags,
and then as beauty I shall rise

je regarderai vos convictions partir
au loin
se chiffonner sacs de papier
et alors comme beauté je me lèverai

and surprise you by my will

et vous surprendrai par ma volonté

it is only when you believe me gone
shall I rise
from this place where I
wait

ce n'est qu'au moment où vous me
croirez partie
que je me lèverai
depuis ce lieu où moi

cross-legged
wait
to surprise you by my will

in the alleys, in the clubs, in the
parliaments
In courts of law, parking cars, dri-
ving buses
and generally watching you
watching me

as you pass me by

I shall wait cross-legged
wait
to surprise you by my will,

for I shall stumble from houses of
education,
and I shall stumble from institutions
of reform,
I shall stumble over rocks, over men,
over women,
over children,
and surprise you by my will

I shall stumble over poverty, over
policies, and
over prejudice,
weary and torn
I stumble
then bleary and worn I shall rise
from this place where I wait cross-
legged,

wait

j'attends
jambes croisées
attends
de vous surprendre par ma volonté

dans les ruelles, les clubs, les parle-
ments
dans les tribunaux, en garant des
voitures, en conduisant des bus
le plus souvent vous regardant
me regardant

me passant à côté

J'attendrai jambes croisées
attendrai
de vous surprendre par ma volonté

car je trébucherai en sortant des lieux
d'éducation
et je trébucherai en sortant des mai-
sons de redressement
je trébucherai sur des rochers, des
hommes, des femmes,
sur des enfants,
et vous surprendrai par ma volonté

Je trébucherai sur la pauvreté, les
politiques menées et
sur les préjugés
lassée et tiraillée
Je trébuche
puis éreintée, usée, je me lèverai
depuis ce lieu où j'attends jambes
croisées

attends

to surprise you by my will
for the mountains we crossed
they were easy
and the rivers we swam
they were easier still
and even then
as I attempted to outrun inhumanity
I surprised you by my will

I have witnessed the falling of many
heard them cry and hear them still
even with grief inside me growing
I command my spirit to rise
and surprise you by my will

and for all people
we are here and we are many
and we shall surprise you by our will

we will rise from this place where
you expect
to keep us down

and we shall surprise you by our will

for the bullets we dodged
they were difficult
and this ideological warfare
more difficult still

but even now

as we challenge inhumanity

we shall rise
and surprise you by our will

de vous surprendre par ma volonté
car franchir les montagnes
c'était facile
et nager pour traverser les rivières
encore plus facile
et même alors
que j'essayais de distancer l'inhumanité
je vous ai surpris par ma volonté

j'ai été témoin de la chute de plus d'un
que j'ai entendus crier et entends encore
et même avec cette peine qui grandit
en moi
j'ordonne à mon esprit de se lever
et de vous surprendre par ma volonté

et à tous !
nous sommes toujours là et nous
sommes nombreux
et nous vous surprendrons par notre
volonté

nous nous lèverons depuis ce lieu où
vous espérez
nous garder à terre

nous vous surprendrons par notre
volonté

car esquiver les balles
c'était difficile
et cette guerre idéologique
encore plus difficile

pourtant même à présent

que nous défions l'inhumanité

nous allons nous lever
et vous serez surpris par notre volonté

La question de la survivance du colonialisme au XXI^{ème} siècle est une question polémique et idéologique. Je me limiterai à constater qu'il y a encore aujourd'hui des personnes qui luttent contre le colonialisme (ou néo-colonialisme). Cette résistance s'attaque aux inégalités Nord-Sud, aux ingérences économiques, aux dominations culturelles. C'est sur le laboratoire culturel que représente cette résistance aujourd'hui que je souhaite m'arrêter.

Face à un déplacement du système colonial depuis une oppression militaire vers une oppression culturelle, l'anti-colonialisme a changé d'outils de résistance. La lutte armée ne peut combattre les fictions installées par la métropole aux cœurs des colonies. C'est donc par une réécriture des ces fictions, par des propositions de fictions que les colonisés peuvent lutter.

«C'est la même faute que si, entreprenant de diviser en deux le genre humain, on faisait la division à la façon dont la font la plupart des gens d'ici: en détachant les Grecs comme unité mise à part de tout le reste, tandis qu'à l'ensemble de toutes les autres races, alors qu'elles sont en nombre indéterminé et qu'elles ne se mêlent pas les unes aux autres ni ne parlent la même langue, ils appliquent la dénomination de «Barbare», s'attendant qu'ils en aient fait un seul genre.»³

Bien que la lutte se situe dans le champ culturel, les enjeux sont proches de la lutte de libération: «le déplacement depuis l'unité d'un savoir hégémonique vers une multiplicité de *savoirs situés*. »¹ Loin de signifier un enfermement dans une culture locale, c'est bien plus la tentative de sortir d'un modèle limité et de tendre vers une culture hybride, a-centrée, créole.

Pour cela, il est nécessaire de fracter le récit dominant pour ouvrir «la possibilité de penser, imaginer, écrire et raconter autrement »², en dehors de la culture euro-centrée.

1 - Antonella CORSANI, *Narrations postcoloniales*, dans la revue *Multitudes*, n° 29, Paris, Éd. Amsterdam, 2007, p17

2 - Antonella CORSANI, *Narrations postcoloniales*, dans la revue *Multitudes*, n° 29, Paris, Éd. Amsterdam, 2007, p17

3 - Platon cité par Éric HAZAN, *LQR*, Paris, Éd. Raisons d'agir, 2006, p50

La question de la nomination est un des fronts de cette bataille culturelle. La posture coloniale a été de nommer par de nouveaux mots toutes choses et personnes non connues des Européens. Ainsi, les peuples colonisés ont été dépossédés des objets et des paysages qui les entouraient, et d'eux-mêmes. Ils ne pouvaient plus se nommer par eux-même. Bien que plus flagrante dans la période coloniale, la question de la nomination est ardemment actuelle, dans chaque contexte néo-colonial ; les zones indigènes ou banlieues en métropole, les anciennes colonies toujours sous influences, les nouvelles zones de conquête occupées non pas militairement mais culturellement.

Les armes de résistance à cette oppression ne sont pas inaccessibles. Elles sont la parole, le chant, le poème, l'expression d'une culture que la culture dominante ne souhaite pas entendre. En 2005, la protestation contre la ségrégation sociale qu'il existe en périphérie des grandes villes françaises a été faite par la violence envers toute représentation de l'État. Ces émeutes sont une forme d'expression inaudible pour la culture française, mais elles sont bien une expression culturelle par la conscience collective que ces événements ont amenée. La même année sort un enregistrement sauvage de musique⁴ appelé *C7H16*, racontant les émeutes à la première personne. La musique diffusée dans cet enregistrement est une nomination de soi, une tentative de se représenter soi-même.

C'est donc assez simplement que l'on peut définir les armes de lutte contre la culture dominante: les contre-récits. C'est parce que « ces langages minoritaires ne produisent pas seulement des distorsions de sens, mais aussi de nouvelles signi-

« Il y a toujours quelqu'un pour avoir une opinion sur vous. Et ils pensent généralement que leur opinion est la bonne. Ils ne vous demandent pas votre avis sur ce que vous pensez de vous-même. C'est très rare. C'est une forme d'oppression. L'oppression réside dans cette confiscation de notre capacité à être les auteurs de nous-même. Ce sont les termes que j'utilise, ma manière d'y réfléchir. Être les auteurs de ce que nous sommes, nommer ce que nous sommes. Avoir le droit d'être ce que nous sommes. D'une certaine manière, la société occidentale repose sur le déni de ces droits. »⁵

4 - Disponible gratuitement sur <http://c7h16.internetdown.org/>

5 - Romaine MORETON, « *Quand la parole libère (de) l'écrit, et l'écrit (de) la parole* », dans la revue *Multitudes*, n° 29, Paris, Éd. Amsterdam, 2007, p112

fications »⁶ qu'ils fissurent le récit dominant. Ces récits sont des stratégies de résistance, mais avant tout des récits. Ce qui fait la force de cette forme de lutte est son aspect méta-politique, c'est-à-dire qui agit politiquement sans s'énoncer politique. Les auteurs, les artistes, les personnes qui utilisent les contre-récits comme forme de résistance n'ont nullement besoin de l'affirmer politiquement, d'avoir conscience du côté politique du geste.

La résistance culturelle n'a pas besoin d'organisation, de leader, ou d'avant-garde. C'est une résistance rhizomique, locale et poreuse. Cette résistance est organique et spontanée. On lui trouve un bon exemple dans les révoltes sociales qui on eu lieu en Tunisie et en Egypte en 2011. « Dégage », mot adressé au chef de l'Etat, est purement performatif. Le mot est un ordre adressé au chef par les citoyens; il y a donc retournement de hiérarchie de pouvoir, le peuple prend le pouvoir en commandant au chef de l'Etat.

Les *contres-récits* sont une forme de résistance exemplaire qui n'est pas à limiter aux luttes postcoloniales. La question de l'oppression culturelle est une question actuelle et globale; la société mondiale se développant de plus en plus du côté des communications et de la création de contenus culturels, la domination récupère ces outils à son propre usage. Le récit dominant, bien que euro-centré, procède aussi bien en Europe à un effacement des différences, à une lecture binaire de l'altérité. Les *contres-récits* nous aident « au contraire à repenser la représentation / narration de l'altérité à partir d'un point de vue résolument subjectif, partiel, hybride. »⁷

Dans une société globalisée, où les cultures se mélangent de toutes parts, le citoyen est « un sujet par définition hybride, déplacé, déterritorialisé »⁸. C'est donc une mythologie de récits créoles qu'il faut construire pour affirmer son existence.

6 - Antonella CORSANI, *Narrations postcoloniales*, dans la revue *Multitudes*, n° 29, Paris, Éd. Amsterdam, 2007, p20

7 - Antonella CORSANI, *Narrations postcoloniales*, dans la revue *Multitudes*, n° 29, Paris, Éd. Amsterdam, 2007, p18

8 - Antonella CORSANI, *Narrations postcoloniales*, dans la revue *Multitudes*, n° 29, Paris, Éd. Amsterdam, 2007, p17

[Esthétique et politique →p24]

[Décolonisation culturelle →p39]

[Ulysse → p71]

[Récits prophétiques
→ p 44]

[Intertexte
→ p 26]

ÉMEUTES D'ATHÈNES

En décembre 2008, des émeutes éclatent à Athènes avant de s'étendre à tous le pays. Les émeutiers, au départ surtout des lycéens et des étudiants, sont rejoints par les autres opprimés d'Athènes dans leur lutte contre l'État et le pouvoir dominant. Sans chercher la dénonciation, il est intéressant d'identifier ce

pouvoir. Les prises de position ont été clairement marqué lors des émeutes d'Athènes ; on peut y lire un face à face entre une multitude en révolte et une élite au pouvoir, comme un négatif l'un de l'autre. L'État peut se définir par sa capacité à opprimer, à séparer le centre des marges. Il existe donc en conséquence face à lui une multitude d'exclus, de mal-nommés. Son pouvoir est celui de la nomination. C'est l'État qui définit telle personne, tel être humain comme « l'autre, le différent, le détenu, l'immigré, l'anarchiste, le gréviste, l'exception,... »². Ou comme le dit John Holloway, « l'identification, c'est la domination ». L'État identifie, classifie et nomme ses Autres.

« Ces jours-ci appartiennent à tous les marginaux, les exclus, les personnes aux noms difficiles à prononcer et aux histoires méconnus. »¹

1 - Collectif STEKI
Espace Autonome,
*Këto ditë janë dhe të
tonat... Ces jours-ci
nous appartiennent
à nous aussi*, dans
revue Multitudes
n° 36, Paris, Éd.
Amsterdam, 2009,
p203

2 - Collectif STEKI
Espace Autonome,
*Këto ditë janë dhe të
tonat... Ces jours-ci
nous appartiennent
à nous aussi*, dans
revue Multitudes
n° 36, Paris, Éd.
Amsterdam, 2009,
p203

Les émeutes sont avant tout un cri. Un cri comme une prise de parole impossible. Face à un pouvoir qui nous nomme, comment se choisir un nom ? Comment parler en notre nom ? C'est ce premier geste qui est une révolte. Un geste, qui annule le vote, en reprenant notre pouvoir de représentation ; se représenter soi-même.

La suite des événements va se construire à partir de ce premier geste. Après la prise de parole, la multitude, consciente de ses divisions, cherche à se rencontrer, à se réunir. Une première convergence, celle de l'émeute, de la nécessité du cri, en amène une deuxième, théorique, politique. Elle se trouve un statut commun, celui d'opprimé. Les diverses composantes de la multitude qui se révolte en Grèce, à ce moment là, ont des bagages théoriques divers ; l'anarchisme, le marxisme, le féminisme, le post-colonial.

Ce qui est remarquable lors de ces émeutes est la rencontre de ces bagages théoriques et leur convergence. Il existe des liens forts entre ces théories. Elles contestent toutes le récit dominant, le pouvoir de nomination, par des contre-récits.

Les citoyens d'Athènes, dans le mythe d'Oreste³, se réunissent en assemblée pour juger et absoudre les crimes d'Oreste, allant à l'encontre du jugement des Érinyes, les divinités persécutrices. Comme dans le mythe, les citoyens reprennent le pouvoir aux mains d'un supérieur, par la parole. Les contre-récits permettent à la multitude en révolte de reprendre possession de son lieu de vie le temps de l'émeute.

3 - ESCHYLE,
L'Orestie, Paris,
Flammarion, 2001

[Du détroit de
Gibraltar → p63]

[Internet,
culture
rhizomique
→ p21]

ÉTERNEL RETOUR

Texte écrit le 6 mars 2011 à Paris.

Traduction de l'Italien par l'auteur.

Je suis parti fin octobre 2010 sur la tombe de Pier Paolo Pasolini. Inspiré par le travail de Mauricio Hernandez sur la tombe de son oncle Théo Hernandez, filmé en super8, j'ai amené avec moi une caméra super8. Je n'ai filmé que la tombe avec cette caméra, la pellicule maintenant le caractère sacré des lieux, ainsi qu'une proximité physique que ne permet pas le numérique. Mais en dehors du clos du cimetière, je n'ai filmé qu'en numérique. A posteriori, ce travail fait aussi écho au *Ashes of Pasolini* de Alfredo Jaar.

De cette expérience, j'ai écrit un texte:

Vado verso un paese che non conosco. Ma so che questo paese è importante. Mi attira come qualcosa di indispensabile. Ma un dubbio rimane. Il viaggio è la traversata di una parte di me stesso, da scoprire. Ma forse arrivando là, non ci sarà niente. Niente da scoprire altro che il fascismo. Ma mica parlo di politica, parlo della necrosi di un pensiero, il confronto con una realtà senza storie, senza miti.

Sono arrivato in un paese che mi è sconosciuto. Ma questo paese mi è importante. E la terra che porta i miei antenati. Pur che un luogo di culto, ho trovato un confronto con l'assenza di Dio. Ma mica parlo di religione, ma dell'assenza di miti, di riferimenti.

Sono venuto qui, nel paese che mi deve definire. Ma non riesco ad accettarlo. Mi sento in mare, senza un ancora che mi tiene. Il mare porta i racconti, le

Je vais vers un pays que je ne connais pas. Mais je sais que ce pays est important. Il m'attire comme quelque chose d'indispensable. Mais un doute persiste. Ce voyage est la traversée d'une part de moi-même, à découvrir. Mais peut-être qu'en arrivant là-bas, il n'y aura rien. Rien d'autre à découvrir que le fascisme. Mais je ne parle pas de politique, je parle de la nécrose d'une pensée, de la confrontation avec un réel sans histoires, sans mythes.

Je suis arrivé dans un pays qui m'est inconnu. Mais je sais que ce pays est important pour moi. C'est la terre qui porte mes ancêtres. Autre qu'un lieu de culte, j'y ai trouvé la confrontation avec l'absence de Dieu. Mais je ne parle pas de religion, mais de l'absence de mythes, l'absence de repères.

Je suis venu ici, dans le pays qui doit me définir. Mais je n'arrive pas à l'accepter. Je me sens en mer, sans ancre qui me retienne. La mer porte les récits, les

vite delle terre che lo circondano. Ma il mare non è un paese. In mare c'è sempre un porto che aspetta il nostro arrivo, che aspetta il nostro ritorno.

Così vado verso un paese che non conosco. Ma so che questo paese è importante. Mi attira come qualcosa di indispensabile. Ma un dubbio rimane. Il viaggio è la traversata di una parte di me stesso, da scoprire. Ma forse arrivando là, non ci sarà niente. Niente da scoprire altro che il fascismo. Ma mica parlo di politica, parlo della necrosi di un pensiero, il confronto con una realtà senza storie, senza miti.

Sono arrivato in un paese che mi è sconosciuto. Ma questo paese mi è importante. E la terra che porta i miei antenati. Pur che un luogo di culto, ho trovato un confronto con l'assenza di Dio. Ma mica parlo di religione, ma dell'assenza di miti, di riferimenti.

Sono venuto qui, nel paese che mi deve definire. Ma non riesco ad accettarlo. Mi sento in mare, senza un'ancora che mi tiene. Il mare porta i racconti, le vite delle terre che lo circondano. Ma il mare non è un paese. In mare c'è sempre un porto che aspetta il nostro arrivo, che aspetta il nostro ritorno.

vies des terres alentours. Mais la mer n'est pas un pays. En mer, il y a toujours un port qui attend notre arrivée, qui attend notre retour.

Ainsi, je vais vers un pays que je ne connais pas. Mais je sais que ce pays est important. Il m'attire comme quelque chose d'indispensable. Mais un doute persiste. Ce voyage est la traversée d'une part de moi-même, à découvrir. Mais peut-être qu'en arrivant là-bas, il n'y aura rien. Rien d'autre à découvrir que le fascisme. Mais je ne parle pas de politique, je parle de la nécrose d'une pensée, de la confrontation avec un réel sans histoires, sans mythes.

Je suis arrivé dans un pays qui m'est inconnu. Mais je sais que ce pays est important pour moi. C'est la terre qui porte mes ancêtres. Autre qu'un lieu de culte, j'y ai trouvé la confrontation avec l'absence de Dieu. Mais je ne parle pas de religion, mais de l'absence de mythes, l'absence de repères.

Je suis venu ici, dans le pays qui doit me définir. Mais je n'arrive pas à l'accepter. Je me sens en mer, sans ancre qui me retienne. La mer porte les récits, les vies des terres alentours. Mais la mer n'est pas un pays. En mer, il y a toujours un port qui attend notre arrivée, qui attend notre retour.

Così vado verso un paese che non conosco. Ma so che questo paese è importante. Mi attira come qualcosa di indispensabile. Ma un dubbio rimane. Il viaggio è la traversata di una parte di me stesso, da scoprire. Ma forse arrivando là, non ci sarà niente. Niente da scoprire altro che il fascismo. Ma mica parlo di politica, parlo della necrosi di un pensiero, il confronto con una realtà senza storie, senza miti.

Sono arrivato in un paese che mi è sconosciuto. Ma questo paese mi è importante. E la terra che porta i miei antenati. Pur che un luogo di culto, ho trovato un confronto con l'assenza di Dio. Ma mica parlo di religione, ma dell'assenza di miti, di riferimenti.

Sono venuto qui, nel paese che mi deve definire. Ma non riesco ad accettarlo. Mi sento in mare, senza un'ancora che mi tiene. Il mare porta i racconti, le vite delle terre che lo circondano. Ma il mare non è un paese. In mare c'è sempre un porto che aspetta il nostro arrivo, che aspetta il nostro ritorno.

Je vais vers un pays que je ne connais pas. Mais je sais que ce pays est important. Il m'attire comme quelque chose d'indispensable. Mais un doute persiste. Ce voyage est la traversée d'une part de moi-même, à découvrir. Mais peut-être qu'en arrivant là-bas, il n'y aura rien. Rien d'autre à découvrir que le fascisme. Mais je ne parle pas de politique, je parle de la nécrose d'une pensée, de la confrontation avec un réel sans histoires, sans mythes.

Je suis arrivé dans un pays qui m'est inconnu. Mais je sais que ce pays est important pour moi. C'est la terre qui porte mes ancêtres. Autre qu'un lieu de culte, j'y ai trouvé la confrontation avec l'absence de Dieu. Mais je ne parle pas de religion, mais de l'absence de mythes, l'absence de repères.

Je suis venu ici, dans le pays qui doit me définir. Mais je n'arrive pas à l'accepter. Je me sens en mer, sans ancre qui me retienne. La mer porte les récits, les vies des terres alentours. Mais la mer n'est pas un pays. En mer, il y a toujours un port qui attend notre arrivée, qui attend notre retour.

**[Mythes
subjectifs
→ p 35]**

**[Questions à
PPP → p 38]**

« Du détroit de Gibraltar,
un jeune noir vogue, vogue vers
le Maroc tout proche. »¹

DU DÉTROIT DE GIBRALTAR

I - Extrait de la
chanson *Gibraltar*
de Abd Al MALIK,
album *Gibraltar*,
Paris, Barclay, 2006

Dans la chanson *Gibraltar*, Abd al Malik raconte un voyage, en sens inverse. Il passe une frontière qui n'est pas la frontière administrative, mais une frontière intime. Il prend la parole. Il réécrit une histoire que l'on écrit ailleurs, écrit son histoire singulière. Il ne change rien à la situation géopolitique, sécuritaire du détroit, mais en change le sens, le récit.

Le territoire, ses limites, échappe des mains des cartographes. Il ne se limite pas à son aspect physique, purement quantifiable. Il a aussi une part racontée, une fiction qui est tissée par les trajets, les rencontres et les tensions qui le traversent. C'est ce qui le rend impénétrable ou ouvert. Dans le cas de Gibraltar, les polarités opposées de ses deux rives en font un mythe contemporain. L'Union Européenne, avec sa volonté de délocaliser ses frontières, et les émigrants venant d'Afrique, dans leur souhait de mobilité au sein de la mondialisation économique, convergent vers le détroit et y construisent un mur. Mais je ne parle pas d'un mur en dur², le mur est un récit, celui des gens qui se sont confrontés à la frontière, ceux qui l'ont dépassée, ceux qui vivent autour.

2 - Bien qu'il soit
construit des murs à
Ceuta et Melilla par
l'UE ...

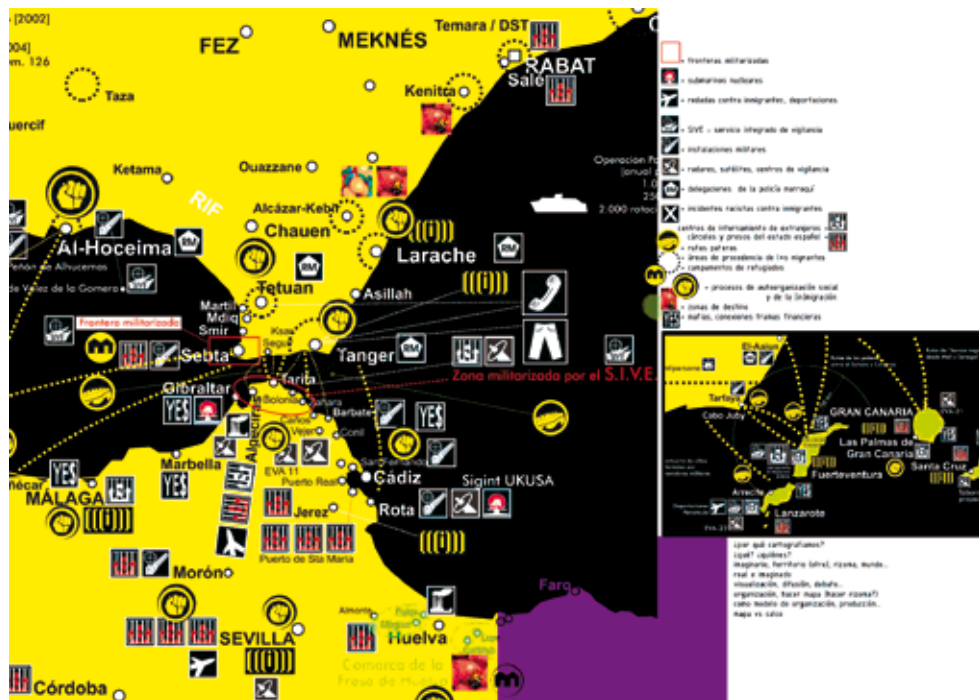
Une brèche émerge dans l'approche que l'on se fait des frontières. Par le geste d'Abd al Malik, il s'opère une ré-appropriation qui n'est pas celle d'un individu, mais bien une ré-appropriation collective de ce territoire. Il n'y a pas de monopole au récit. Un récit personnel amène une perception ouverte des lieux. Ces espaces sont aussi des espaces intimes.

On peut se jouer des cartes, des frontières, de la géopolitique. Comme une carte renversée du détroit du collectif Fadaïat, il suffit d'un geste de relecture, d'une simple narra-

tion pour détourner les vedettes, bouger les miradors d'un poste-frontière. La frontière devient poreuse. La liberté qui en découle est une liberté des mots, des images, des gestes qui entourent la ligne. Chacun peut construire sa propre projection du possible, sans être contraint par des autorités réalistes. La frontière se dissout pour devenir un axe, un flux de paroles. Elle devient un territoire fictif. Les murs, même en parpaings et barbelés, sont franchissables.

Bouchra Khalili, dans *Straight Stories. Part 1*, traverse dans un sens et dans l'autre, en écoutant des récits recueillis sur les rives du détroit, des récits qui brouillent les lignes. Plans séquences en mouvement latéral, à bord d'un ferry, avec une voix off, ce film vogue sur la limite, il n'en est pas affecté. Le défilement de la rive, à l'image, ne peut être

Image ci-dessous
- collectif Fadaiat,
Libertad de movimiento,
Libertad de conocimiento, dans
Multitudes, Paris,
ed. Amsterdam, 2010
n° 43



déterminé. Il s'agit d'une côte se jetant dans la mer. Le pont du ferry, en avant plan, supporte le mouvement, l'accompagne. C'est le sujet du film. Un navire vogue. L'espace maritime n'a que des limites mouvantes, étendues. Sur le navire, les voix des habitants des rives racontent leurs histoires, se mélangent pour être un chant à plusieurs voix. Le récit commence tout juste à être mouvant, à sortir de la bipolarité. Il se démultiplie pour devenir support de la multitude.

**[Décolonisation
culturelle →p39]**

**[Émeutes
d'Athènes
→ p 58]**

Texte écrit le 24
novembre 2011 à
Istanbul.

Traduction de l'Italien
par l'auteur.

*Il prete cammina lungo il muro
del mercato del pesce di Kumkapi.
Arriva all'entrata, entra nella zona
portuaria e cammina nel parcheggio.
Di fronte ad una nube di uccelli,
fermi sui tetti della zona, comincia la
predica:*

Voi che non volete sapere,
che vivete come assassini tra le
nuvole,
che vivete come banditi nel vento,
che vivete come pazzi nel cielo.

Voi che vivete sopra le cime delle
montagne,
sopra le creste delle onde,
al di là delle leggi terrestri,
e ballate ai massacri dei grandi,
Siate misericordiosi,
accompagnando coloro che,
in terra come in mare,
navigano nell'incertezza.

Voi che non conoscete il lavoro,
che vivete come barbari amorali,
che uccidete senza peccare,
che vivete nella violenza degli dei,
Siate le guide di coloro che,
creature ignoranti delle leggi della
natura,
vivono nella vanità dell'onnipotenza.

*Le prêtre marche le long du mur
entourant le marché aux poissons de
Kumkapi. Arrivé devant l'entrée,
il rentre dans la zone portuaire et
marche vers le parking.
Face à lui, une nuée d'oiseaux, posés
sur les toits du port; il commence alors
son prêche:*

Vous qui ne voulez savoir,
qui êtes tel des assassins dans les
nuages,
qui vivez tel des bandits dans le vent,
qui vivez tel des fous dans le ciel.

Vous qui vivez au-dessus de la cime
des montagnes,
survolant la crête des vagues,
au-delà des lois terrestres,
et dansez au massacre des puissants,
Soyez miséricordieux,
accompagnant ceux qui,
sur terre comme en mer,
naviguent dans l'incertitude.

Vous qui ne connaissez pas le travail,
qui vivez comme des barbares amoraux,
qui tuez sans péchez,
qui vivez dans la violence des dieux,
Soyez le guide de ceux qui,
creature ignorante des lois de la nature,
vivent dans la vanité de la toute-
puissance,

Voi che vivete nelle nubi,
che vivete come migranti politici,
che siete passatori dei racconti
terrestri,
per chi le frontiere sono disegni
astratti,
portate le storie di coloro che parlano
poco,
al di là delle terre, ai confini dei mari.

Ascoltate il vostro servitore;
portate il messaggio mio,
per venir in aiuto a coloro che,
in terra come in mare,
sono incappati nel naufragio.

Tutti coloro che,
marinai o passeggeri della nostra
epoca agitata,
avranno bisogno del conforto dei
miti.

Il mare non è un paese,
ma è vostro regno,
regno dei cieli.

Le sue leggi sono vostre,
e coloro che vivono dei frutti delle
onde,
abitanti di questo regno,
sono fragili e umili.

Il regno dei flutti,
generoso delle sue ricchezze,
avido dei suoi segreti,
sempre in movimento,
rosicchia i suoi limiti ogni giorno.

Vous qui vivez dans les nuages,
qui vivez comme des migrants politiques,
qui êtes les passeurs des récits
terrestres,
pour qui les frontières sont des
dessins abstraits,
portez les histoires de ceux qui
parlent peu,
au-delà des terres, aux limites des mers.

Ecoutez votre serviteur ;
portez mon message,
pour venir en aide à ceux qui,
sur terre comme en mer,
sont pris dans la tempête.

Tous ceux qui,
marins ou passagers de notre époque
agitée,
auront besoin du réconfort des
mythes.

La mer n'est pas un pays,
mais c'est votre royaume,
royaume des cieux.

Ses lois sont les vôtres,
et ceux qui vivent des fruits des vagues,
habitants de votre royaume,
sont fragiles et humbles.

Le royaume des flots,
généreux de ses richesses,
avides de ses secrets,
toujours en mouvement,
ronge ses frontières chaque jour.

Il regno delle onde,
lunatico nei suoi confini,
specchio vago della nostra anima,
ci mostra la nostra solitudine.

Il mare ci insegna con violenza,
nel dolore degli scomparsi,
nella fatica della navigazione.

Il mare, professore senza gerarchia,
ci confronta a lui,
come unica lezione.

I marinai che, figli del vento e delle
onde,
conoscono l'arte di navigare,
che sanno essere umili di fronte ai
venti contrari,
non sono alunni studiosi,
ma al di là di sapere,
conoscono d'istinto le leggi della
tempesta.

Quando il vento crudele,
sconvolge i mari,
oscura il cielo,
abbatte le montagne,
divora le città,
distrugge le province,
fa di tutto il mondo un naufragio.

Come diceva San Battista:
« Fatti avani dunque
e porgi la mano,
tu che sei sobrio,
a chi è ubriaco. »

Le royaume des vagues,
lunatique dans ses confins,
miroir vague de notre âme,
nous montre notre profonde solitude.

La mer nous éduque avec violence,
dans la douleur des disparus,
dans la fatigue de la navigation.

La mer, professeur sans hiérarchie,
nous confronte à elle,
comme unique leçon.

Les marins qui, fils du vent et des
vagues,
connaissent l'art de naviguer,
qui savent être humble face aux vents
contraires,
ne sont pas des élèves studieux,
mais au-delà de savoir,
ils connaissent d'instinct les lois de la
tempête.

Quand le vent cruel,
démonte les mers,
brouille les cieux,
fait tomber les montagnes,
dévore les villes,
détruit les provinces,
il fait du monde un naufrage.

Comme disait Saint-Jean-Baptiste :
« Vient ici,
et tends la main,
toi qui est sobre,
à celui qui est ivre. »

Chi non vede che i marinai,
quando vedono che alcuni sono
incappati nella tempesta,
spiegano le vele e partono di gran
fretta
per strappare ai flutti i loro
compagni?

Il mare, senza scopo,
nella sua grande consuetudine,
senza giudizio, ne condanna,
ci porta al naufragio.

Il naufragio che non si lascia predire,
che non vuole insegnare,
che non ascolta la luna,
che ride degli esperti,
che si fa attore della tragedia,

Il naufragio, perfido profeta,
non lascia volare i poeti,
non lascia nuotare i fragili,
non lascia vivere gli umili,
non lascia tornare i marinai.

Il naufragio ne lascia pochi sulle
spiagge.

Il naufragio mostra a coloro che
erano senza speranza,
che hanno lottato fin alla morte,
che hanno abbandonato le ideologie,
che hanno soccorso invano,

Qui ne voit pas que les marins,
quand ils voient que certains sont pris
dans la tempête,
déplient les voiles et partent en vitesse,
pour arracher aux flots leurs
camarades ?

La mer, sans but,
dans sa grande mansuétude,
sans jugement, ni condamnation,
nous emmène au naufrage.

Le naufrage qui ne se laisse prédire,
qui ne veut rien enseigner,
qui n'écoute pas la lune,
qui se rit des experts,
qui se veut acteur de la tragédie,

Le naufrage, perfide prophète,
ne laisse pas voler les poètes,
ne laisse pas nager les fragiles,
ne laisse pas vivre les humbles,
ne laisse pas rentrer les marins.

Le naufrage en laisse peu sur les plages.

Le naufrage montre à ceux qui étaient
sans espoirs,
qui ont luttés jusqu'à la mort,
qui ont abandonnés les idéologies,
qui sont venus en aide en vain,

Che non c'è giustizia,
che non c'è il Giudizio,
che gli dei se ne fregano,
che non ha senso il disastro,
ma che tutto ciò è il nostro comune
futuro.

Tutti coloro che alleviano la durezza
del lavoro
consolandosi con le ristrettezze,
dimostrano che, come conforto alla
fatica,
c'è stato dato dalla natura il mito.

Voi creature del perpetuo
movimento,
che vivete come presagi di morte,
che vivete come ombre della paura,
che vivete come riflessi del futuro,

Portate i miti,
coi quali i marinai vincono i pericoli
del mare,
che portano a compimento
ciò che richiede un lavoro pesante,
una fatica.

Portate questi racconti a coloro che,
in terra come in mare,
sono naufragati della tempesta in
corso.

Qu'il n'y a pas de justice,
qu'il n'y a pas de Jugement,
que les dieux n'en ont rien à foutre,
qu'il n'y a pas de sens au désastre,
mais que tout ceci est notre commun
futur.

Tous ceux qui allègent la difficulté du
travail
en se satisfaisant de peu,
démontre que, pour se réconforter de
la fatigue,
il nous a été donné par la nature le
mythe.

Vous, créature du perpétuel
mouvement,
qui vivez en tant des présages de morts,
qui vivez en tant qu'ombres de la peur,
qui vivez en tant que reflet du futur,

Portez les mythes,
avec lequel les marins combattent les
dangers de la mer,
qui porte à l'accomplissement
ce qui demande un travail harassant,
un labeur.

Portez ces récits à ceux qui,
sur terre comme en mer,
sont des naufragés dans la tempête en
cours.

« Le lore est l'ensemble des traditions et des savoirs d'une culture, les modes essentiels à toute expression, allant des plaintes aux récits, des signes aux peintures, des pas aux danses. »¹

1 - William T. LHAMON Jr., *Peaux blanches, masques noirs*, Paris, Kargo, 2008, p112

Le *lore* est ce qu'il reste du *folklore* lorsque l'on enlève le *folk*, quand on le déplace. Le *lore* est un fragment de culture. Un geste d'avertissement, un signe de reconnaissance, une onomatopée, une légende urbaine, tous signes culturels sont des *lores*. Ce fragment se déplace, change de signification, évolue, se mélange à d'autres fragments, selon les lieux et les groupes qui l'hébergent. « Comme une bière d'import mise en bouteille pour pouvoir être consommée ailleurs, »² le lore se déplace pour s'adresser à d'autres.

2 - William T. LHAMON Jr., *Peaux blanches, masques noirs*, Paris, Kargo, 2008, p113

« Les cycles de lore commencent avec les gestes simples de la vie quotidienne. Ils deviennent ensuite des marques de transfert sur les marchés et autres théâtres informels, où l'accent est mis sur la diversité des populations qui se rencontrent. Les publics finissent par se reconnaître à travers une gamme importante de gestes. Ceux-ci se transforment en histoires et en signes qui peuvent circuler à la fois entre eux et à l'extérieur du groupe, en transmettant à ceux qui désirent avoir aussi leurs propres marques. »³

3 - William T. LHAMON Jr., *Peaux blanches, masques noirs*, Paris, Kargo, 2008, p122

Le *lore* se partage, se répand dans les cultures de manière virale. Il évolue selon un cycle, en perpétuel mouvement. Une illustration contemporaine de ce mouvement est le *mème* internet. Selon Wikipedia, « un *mème* est un élément culturel reconnaissable, répliqué et transmis par l'imitation du comportement d'un individu par d'autres individus. »⁴ Un *mème* est le plus souvent une image reprise, imitée jusqu'à épuisement de l'idée. Un *mème* se répand par la copie et l'imitation dans tous les champs d'expression possible sur internet; on le dessine, on photographie des sosies, on écrit des textes à propos, on fait une chanson pour en parler, des jeux animés inspirés ... Au même titre que le *lore*, le *mème* n'est pas culture ou œuvre mais simplement fragment pouvant accueillir des sens différents.

4 - Article *Mème*, auteur collectif, dans l'encyclopédie Wikipedia, 2011, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Mème>

Ces fragments de culture se multiplient en passant d'un groupe social à un autre. L'échange de geste n'est pas un échange d'objet; lorsque l'on donne un geste, il n'est pas nécessaire de se priver d'un geste que l'on pratique déjà. Cet échange est culturel et non marchand. Un geste échangé vient se greffer aux pratiques gestuelles précédentes. Il n'y a pas non plus de propriété unilatérale du geste. Bien que la domination capitaliste innove pour s'approprier la culture, le *lore* reste incontrôlable.



Image ci-dessus - exemple de *mème*: le Nyan cat, <http://nyan.cat/>

5 - William T. LHAMON Jr., *Peaux blanches, masques noirs*, Paris, Kargo, 2008, p71

Ce déplacement du *lore* d'un groupe à un autre permet aussi à plusieurs groupes de cultures différentes de développer un répertoire de signes communs. Ces signes communs sont les prémices d'une solidarité de classes.

« Le défi posé par la cohabitation de plusieurs cultures resserre de plusieurs crans le mélange des comportements, poussant chacun à être d'autant plus conscient de ses gestes que chaque geste devient un signe et la marque d'une appartenance à une culture. »⁵

Ce déplacement du *lore* lui permet d'échapper à la censure. Une culture non-européenne est facilement la cible d'une oppression culturelle de l'Empire (néo-)colonial. L'étude du *lore* permet de comprendre la persistance de culture comme la culture afro-américaine, la culture du magheb, la culture indienne. Par une dissolution dans des éléments infimes, une culture échappe au contrôle et ainsi assure sa survivance.

« La culture vernaculaire circule et survit comme ces mauvaises herbes. Elle n'obéit à aucune frontière, personnelle ou territoriale. Elle traverse les histoires abstraites

de frontières, mais peut tout aussi rester où elle est. Partir, rester, c'est du pareil au même pour ces plantes issues d'une culture non cultivée. Elles se greffent sur tout ce qui peut les aider à rester en vie. C'est ainsi que l'histoire vernaculaire évolue réellement. »⁶

6 - William T. LHAMON Jr., *Peaux blanches, masques noirs*, Paris, Kargo, 2008, p105



Le *lore* est un élément d'analyse parfait pour illustrer une résistance par le récit. Le contre-récit est un fragment culturel capable de changer de sens et de forme dans des contextes différents tout en gardant sa charge de possible, de remise en question des récits dominants.

Image ci-dessus - photo extraite de Allan SEKULA, *Fish story*, Düsseldorf, Richter Verlag, 1996

[**Contre-récit**
→ p 55]

[**Capitalisme cognitif** → p 15]

[**Internet, culture rhizomique**
→ p 21]

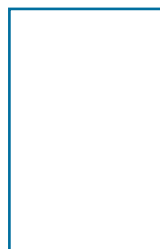
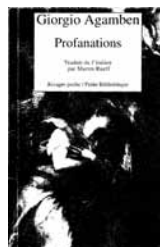
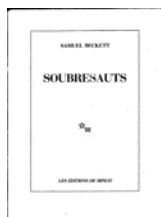
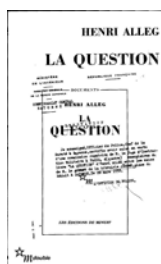
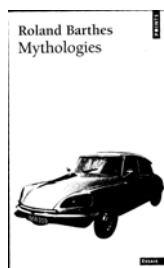
Un *contre-récit* est comme un navire porte-container traversant l'atlantique. Il se déplace d'une rive à l'autre, portant les fictions d'un pays vers un autre en faisant escale dans un troisième, ajoutant ainsi au mélange. La mer n'a pas de routes tracées; il n'y a pas d'autoroutes pour les *contre-récits*; chaque chemin étant justifié par la survivance du récit. Le long de ces chemins, chaque groupe construit « son propre réseau de fables et de significations. »⁷ Ce perpétuel échange est la principale arme que le peuple ait pour aller vers son émancipation.

7 - William T. LHAMON Jr., *Peaux blanches, masques noirs*, Paris, Kargo, 2008, p66

Annexes

BIBLIOGRAPHIE

Livres, revues et conférences



Giorgio AGAMBEN, *Profanations*, Paris, Payot et Rivages, 2005

Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot et Rivages, 2007

Henri ALLEG, *La question*, Paris, Minuit, 1958-1961

Alain BADIOU, *Le Siècle*, Paris, Seuil, 2005

Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957

Samuel BECKETT, *Soubresauts*, Paris, Minuit, 1989

Walter BENJAMIN, *Essais sur Brecht*, Paris, La fabrique, 2003

Walter BENJAMIN, *Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989

Walter BENJAMIN, *Journal de Moscou*, Paris, L'Arche, 1983

Walter BENJAMIN, « Critique de la violence » dans
Œuvres I, Paris, Gallimard, 2000

Bertolt BRECHT, *L'Opéra de quat'sous*, Paris,
 L'Arche, 1959

Bertolt BRECHT, *Manuel pour habitants des
 villes*, Paris, L'Arche, 2006

Bertolt BRECHT, *L'Uppercut, et autres récits
 sportifs*, Paris, L'Arche, 2006

Bertolt BRECHT, *Les Arts et la révolution*, Paris,
 L'Arche, 1970

Georg BÜCHNER, *Woyzek*, Paris, L'Arche, 1993

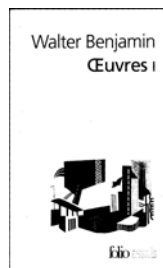
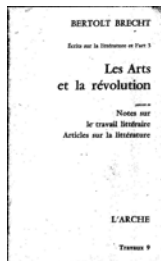
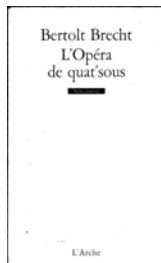
Judith BUTLER, Gayatri Chakravorty SPIVAK,
L'État global, Paris, Payot et Rivages, 2007

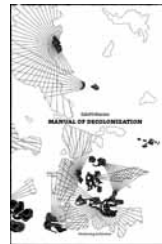
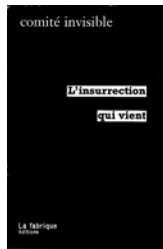
Italo CALVINO, *Les villes invisibles*, Paris, Seuil,
 1996

Grégoire CHAMAYOU, *Les chasses à l'homme*,
 Paris, La fabrique, 2010

Jeff CHANG, *Can't stop, won't stop, une histoire
 de la génération hip-hop*, Paris, Alia, 2008

Furio COLOMBO & Gian Carlo FERRETTI,
L'Ultima intervista di Pasolini, Paris, Alia,
 2010





COMITÉ INVISIBLE, *L'insurrection qui vient*, Paris, La fabrique, 2007

Martin CRIMP, *Le Traitement, Atteintes à sa vie*, Paris, L'Arche, 2002

Mahmoud DARWICH, *Une mémoire pour l'oubli*, Arles, Actes Sud, 1994

Mahmoud DARWICH, *La Palestine comme métaphore*, Arles, Actes Sud, 1997

Mike DAVIS, *Au delà de Blade Runner, Los Angeles et l'imaginaire du désastre*, Paris, Alia, 1998

Decolonizing Architecture, *Manual of Decolonization*, Venezia, Salotto buono, 2010

Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, « Rhizome » dans *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1976

Fiodor DOSTOÏEVSKI, *Les frères Karamazov*, Paris, Gallimard, 1948

Bernard EISENSCHITZ, *Points de départ, entretien avec Robert Kramer*, Aix-en-Provence, Institut de l'Image, 1997

ESCHYLE, *L'Orestie*, Paris, Flammarion, 2001

Frantz FANON, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1971

Frantz FANON, *Les damnés de la terre*, Paris, La
Découverte, 1961

Michel FOUCAULT, *Le corps utopique, les
hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009

Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Paris,
Gallimard, 1998

Jean GENET, *L'ennemi déclaré, textes et
entretiens choisis 1970-1983*, Paris, Gallimard,
1991

Édouard GLISSANT, *Philosophie de la relation*,
Paris, Gallimard, 2009

Eric HAZAN, *Chronique de la guerre civile*,
Paris, La fabrique, 2003

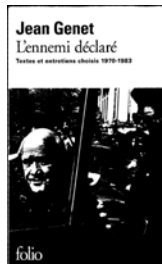
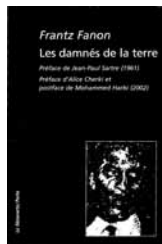
Éric HAZAN, *LQR*, Paris, Éd. Raisons d'agir, 2006

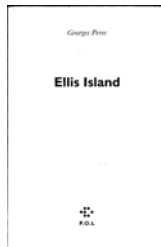
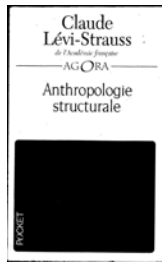
Dick HEBDIGE, *Sous-culture, le sens du style*,
Paris, La Découverte, 2008

Frederic JAMESON, *La totalité comme complot*,
Paris, Les prairies ordinaires, 2007

Sadri KHIARI, *La contre-révolution coloniale en
France*, Paris, La fabrique, 2009

Victor KLEMPERER, *LTI, la langue du
Troisième Reich*, Paris, POCKET, 2004





Claude LÉVI-STRAUSS, «La structure des mythes», 1955 dans Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958

William T. LHAMON Jr., *Peaux blanches, masques noirs*, préface de Jacques RANCIÈRE, Paris, Kargo, 2008

Frédéric MARTEL, *Mainstream*, Paris, Flammarion, 2010

Karl MARX et Friedrich ENGELS, *Manifeste du parti communiste*, London, 1848

Herman MELVILLE, *Moby Dick*, Paris, Gallimard, 2008

Yann MOULIER-BOUTANG, *Le capitalisme cognitif : la nouvelle grande transformation*, Paris, Éd. Amsterdam, 2007

Pier Paolo PASOLINI, *Écrits corsaires*, Paris, Flammarion, 1976

Georges PEREC, *Ellis Island*, Paris, P.O.L., 1995

Peggy PHELAN, *Unmarked: The Politics of Performance*, New York, Routledge, 1993

Jacques RANCIÈRE, *Le maître ignorant*, Paris, Fayard, 1987

Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008

Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000

Jacques RANCIÈRE, *La haine de la démocratie*, Paris, éd. La fabrique, Paris, 2005

Jøe SACCO, *Gaza 1956*, Paris, Futuropolis, 2010

Jøe SACCO, *Reportages*, Paris, Futuropolis, 2011

Edward W. SAID, *L'orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980

Christian SALMON, *Storytelling*, Paris, La Découverte, 2007

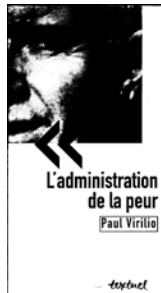
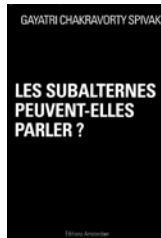
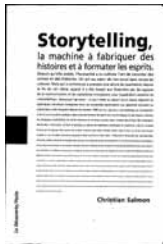
Tiphaine SAMOYAU, *L'Intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005

Gayatri Chakravorty SPIVAK, *Les subalternes peuvent-elles parler?*, Paris, Ed. Amsterdam, 2009

Ngugi wa THIONG'O, *Décoloniser l'esprit*, Paris, La fabrique, 2011

Aléssi dell'UMBRIA, *La rage et la révolte*, Paris, Agone, 2010

Paul VIRILIO, *L'administration de la peur*, Paris, Textuel, 2010





Sophie WAHNICH, *La Liberté ou la Mort*, Paris, La Fabrique, 2003



Eyal WEIZMAN, *À travers les murs, l'architecture de la nouvelle guerre urbaine*, Paris, La fabrique, 2008



Oscar WILDE, *Le déclin du mensonge*, Paris, Alia, 1997



L'idée du communisme, conférence de Londres, 2009, collectif, dirigé par Alain BADIOU et Slavoj ŽIŽEK, Paris, Lignes, 2010

Avec

Alain BADIOU, « L'idée du communisme »

Michael HARDT, « Le commun dans le communisme »

Jacques RANCIÈRE, « Communistes sans communisme ? »

Slavoj ŽIŽEK, « Remarques pour une définition de la culture communiste »

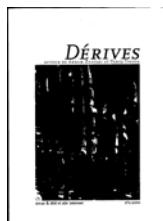
Toni NEGRI, « Communisme : quelques réflexions sur le concept et la critique »



Terre natale, ailleurs commence ici, collectif avec Paul VIRILIO, Raymond DEPARDON, Diller SCOFIDIO + RENFRO, Mark HANSEN, Laura KURGAN, Ben RUBIN, Arles, Actes Sud, 2009



Revue *Article11*, numéro de Mai-Juin 2011, Paris, Article11, 2011



« Dans le blanc des cartes, conversation avec Tariq Teguia », par Jérémy GRAVAYAT et Noria HADDADI, dans la revue *Dérives*, n°2, 2010

Revue *De(s)génération(s)*, n°12, Paris, éd. Huguet,
2010

Revue *The Exhibitionist*, n°4, Berlin, Archive
Books, 2011

Revue *Multitudes*, n° 21, Paris, Éd. Amsterdam,
2005

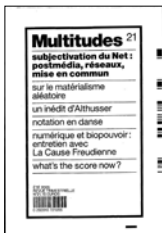
Avec

Brian HOLMES, « Libre association »

Aris PAPATHEODOROU, « Syndication, information
nomade et médias intimes »

Matteo PASQUINELLI, « Machines radicales
contre le techno-Empire »

Jean-Louis WEISSBERG, « La crise fiduciaire des
médias de masse »

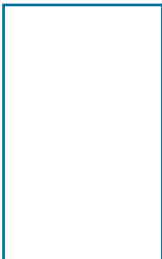


Revue *Multitudes*, n° 29, Paris, Éd. Amsterdam,
2007

Avec

Gayatri Chakravorty SPIVAK, « Avant-propos »

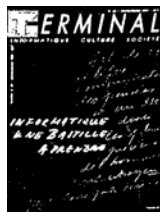
Romaine MORETON, « Quand la parole libère (de)
l'écrit, et l'écrit (de) la parole »



Collectif STEKI Espace Autonome, « Kêto ditê janê
dhe têt tonat... Ces jours-ci nous appartiennent à
nous aussi », dans revue *Multitudes* n° 36, Paris,
Éd. Amsterdam, 2009

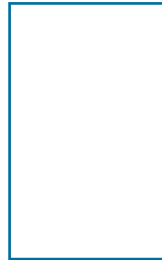
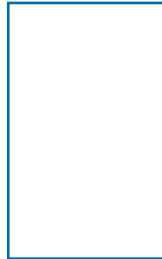
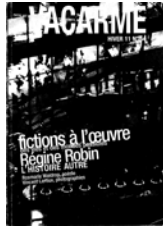


Félix GUATTARI, « Un média pour les mouvements
? », in *Terminal*, n°42, février 1989



Revue *Le Tigre*, n°12, Paris, Le Tigre, 2011





Revue *Trafic*, n° 73, Paris, P.O.L 2010

Avec

Alfredo JAAR, « Les Cendres de Pasolini »
Mark RAPPAPORT, « Médée de Pasolini – au-delà
du fétichisme »
Corinne RONDEAU, « Salò ou les aventures d'une
pratique privée »

Factographies, collectif, Paris, revue Trouble,
2010

Revue *Vacarme* n°54, Paris, Vacarme, 2011

Avec

Yves CITTON, « À travers la fiction »
Philippe MANGEOT & Lise WAJEMAN, « Tours et
détours du Chat »

Tiziana TERRANOVA, conférence « introduces
Liquid Democracies », Transmédiale, 2010

Yves CITTON, conférence « Minimum 2 », Les
Recollets, Paris, mai 2011

Félix TREGUER, « Internet et la technique :
l'univers des possibles », dans le média en ligne
OWNI, 2011

Articles collectifs, encyclopédie en ligne
Wikipedia, 2011

« Mème »
« Hack »
« Hacker »
« Internet Protocol »

BIBLIOGRAPHIE

Expositions et
artistes

Eija-Liisa AHTILA, film *The House* dans une
exposition personnelle au Jeu de Paume, Paris,
jan-mar 2008

Francis ALÿS, exposition personnelle « A story of
deception », au WEILS, Bruxelles, oct 2010-jan
2011

Mark AMERIKA, *Avant-Pop Manifesto*, 1992,
[http://www.altx.com/manifestos/avant.pop.
manifesto.html](http://www.altx.com/manifestos/avant.pop.manifesto.html)

Eric BAUDELAIRE, *Chansons d'automne*, dans la
revue *Vacarme* n°54, Paris, *Vacarme*, 2011

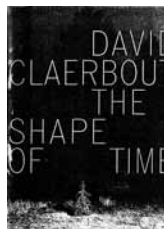
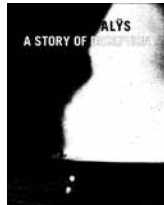
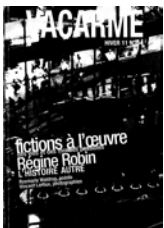
David CLAERBOUT, exposition personnelle au
Centre Pompidou, Paris, oct 2007-jan 2008

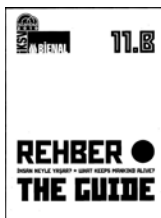
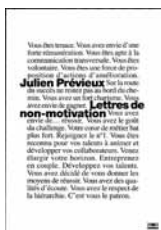
Claude CLOSKY, *Do you want love or lust?*, 1997,
<http://awp.diaart.org/closky/>

GHAZEL, performance en vidéo *ME 2003-2008*
dans « elles@centrepompidou », exposition
collective au Centre Pompidou, Paris, mai09-fev 2011

Joana HADJITHOMAS et Khalil JOREIGE,
exposition « We can be heroes just for one day », au
MAMVP, Paris, dec 2008-mar 2009

Thomas HIRSCHHORN, projet *Le Musée Précaire*
Albinet, aux Laboratoires d'Aubervilliers, en
2004





Voluspa JARPA, *No History's Library*, 2011, exposition Untitled(12th Istanbul Biennial), 2011, Istanbul, 2011

Rabih MROUË, performance en vidéo *Three Posters* dans « Les inquiets », exposition collective avec Yael BARTANA, Omer FAST, Rabih MROUË, Ahlam SHIBLI, Akram ZAATARI, au Centre Pompidou, Paris, fev-mai 2008

Oda Projesi, *Neighbourhood, room, neighbour, guest?*, Istanbul, IKSİV, 2005

Julien PREVIEUX, *Lettres de non-motivation*, Paris, La Découverte, 2007

Allan SEKULA, *Fish story*, Düsseldorf, Richter Verlag, 1996

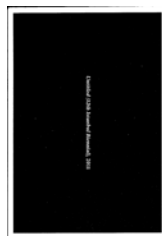
Clemens von WEDEMEYER, films *Silberhöhe* et *Die Siedlung* dans « Le Nuage Magellan », exposition collective avec Michael HAKIMI, Oskar HANSEN, David MALIJKOVIC, Paulina OLOWSKA, Dan & Lia PERJOVSCHI, Clemens von WEDEMEYER & Maya SCHWEIZER, au Centre Pompidou, Paris, jan-avril 2007

Apichatpong WEERASETHAKUL, exposition personnelle « Primitive », au MAMVP, Paris, oct 2009-jan 2010

Mary ZYGOURI, performance *Syntagma Hamami*, exposition Re-locate, à Apartman projesi, Istanbul, sept-nov 2011

Exposition 11th International Istanbul Biennial, « What keeps mankind alive? », Istanbul, 2009

Johanna CALLE, *Versión Oficial*, 2008
Simon EVANS, *New Slogans*, 2011
Claire FONTAINE, *La Société du Spectacle*, 2006
Symrin GILL, *Pearls. Jorge Luis Borges, Ficciones, (1944)*, Alianza Editorial, Madrid, 1997
Glenn LIGON, *FOLA Drawings*, 2011
Nasrin TABATABAI and Babak AFRASSIABI, *Letters that Go Folded into the Shredder*, 2008-2011



L'ENCYCLOPÉDIE DE LA PAROLE, collectif en
résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers, sept
2007 à juin 2008



			Michelangelo ANTONIONI, <i>Zabriskie Point</i>, USA, 1970, 35mm couleur, 110'
			Jerome BEL, <i>Le dernier spectacle 1998</i>, France, 2005, video Couleur, 81'
			Ingmar BERGMAN, <i>Vargtimmen (L'heure du loup)</i>, Suède, 1968, 35mm N&B, 90'
			Pedro COSTA, <i>No Quarto da Vanda (Dans la chambre de Vanda)</i>, Portugal, 2000, DV Cam couleur, 170'
			Pedro COSTA, <i>Juventude Em Marcha (En avant, jeunesse!)</i>, Portugal, 2006, DV Cam couleur, 155'
			Harun FAROCKY, <i>Zum Vergleich (Comparaison)</i>, Allemagne, 2009, 16mm couleur, 61'
			<i>Deutschland im Herbst (L'Allemagne en automne)</i>, film collectif dont Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Allemagne, 1978, 35mm couleur, 123'
			Amos GITAI, <i>Arena of Murder (Arène d'un meurtre)</i>, Israël, 1996, 16mm couleur, 80'

Jean-Luc GODARD, *Histoire(s) du cinema*,
France, 1998, vidéo Couleur, 266'

Darcus HOWE, interview sur BBC News
le 9 Aout 2011, [http://www.youtube.com/
watch?v=YBTyZr3LBus](http://www.youtube.com/watch?v=YBTyZr3LBus)

Alfredo JAAR, *The Ashes of Pasolini (Les
Cendres de Pasolini)*, New York, 2009, vidéo
Couleur, 36'

Bouchra KHALILI, *Straight Stories. Part 1*, 2006,
video, 15' dans le DVD «RESISTANCE[S] II», Low
Wave, 2006

Abbas Kiarostami, *Ten*, Iran, 2002, DVCAM
couleur, 91'

Klaus KINSKI, interview, [http://www.youtube.com/
watch?v=laNkWjeFWZM](http://www.youtube.com/watch?v=laNkWjeFWZM)

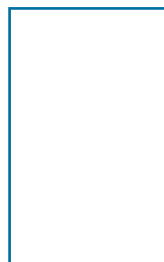
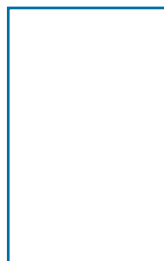
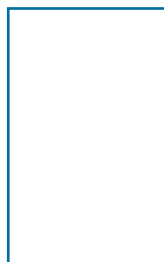
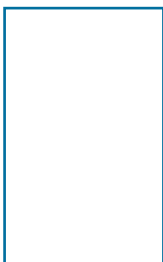
Mark LEWIS, *Isosceles*, UK, 2007, 35mm couleur,
4'

Mark LEWIS, *Cinema Museum*, UK, 2008, 16mm
couleur, 36'

Jonas MEKAS, *Walden: diaries, notes &
sketches*, USA, 1969, Super8 couleur, 180'

Nani MORETTI, *Caro Diario (Journal intime)*,
Italie, 1993, 35mm couleur, 100'

Pier Paolo PASOLINI, *Appunti per un orestia
africana (Carnet de notes pour une Orestie
africaine)*, Italie, 1970, 16mm N&B, 65'



Pier Paolo PASOLINI, *Vangelo secondo Matteo (Évangile selon Matthieu)*, Italie, 1964, 35mm N&B, 137'

Pier Paolo PASOLINI, *Teorema (Tbéorme)*, Italie, 1969, 35mm Couleur, 105'

Pier Paolo PASOLINI, *Medea (Médée)*, Italie, 1969, 35mm Couleur, 110'

Pier Paolo PASOLINI, *Edipo re (Cédipe roi)*, Italie, 1968, 35mm Couleur, 104'

Christophe de PONFILLY, *Massoud, l'Afghan*, France, 1997, vidéo couleur, 89'

Allan SEKULA and Noël BURCH, *The forgotten Space*, The Netherlands, 2010, vidéo Couleur, 112'

Albert SERRA, *El cant dels ocells (Le chant des oiseaux)*, Espagne, 2008, vidéo HD N&B, 98'

Tariq TEGUIA, *Gabbla (Inland)*, Algérie, 2008, 35mm couleur, 140'

Tariq TEGUIA, *Haçla (La clôture)*, Algérie, 2004, vidéo couleur, 24'

Laura WADDINGTON, *Border*, France, 2004, vidéo couleur, 27'

BIBLIOGRAPHIE

Sites Web
Musiques

Cairn.info, cairn.info			
DECOLONIZING ARCHITECTURE, decolonizing.ps			
Lech KOWALSKI, camerawar.tv			
Revue Multitudes, multitudes.samizdat.net			
Wikipedia.org, encyclopedie en ligne, 2012			
Keny ARKANA, album <i>Désobéissance civile</i> , Paris, Because Music, 2008			
C7H16, album collectif, Seine St-Denis, autoproduit, 2006			
Abd Al MALIK, album <i>Gibraltar</i> , Paris, Barclay, 2006			
M.I.A, album <i>Vicki Leeks</i> , London, autoproduit, 2011			

COLOPHON

En remerciant Noémie Bablet, Loïc Balarac, Lula Wyss, Juliette Viersou,
Gloria Sovran, Félix Albert, Margot Becka, Ferial Boushaki, Alessia Wyss,
Sylvie Blocher, Boris Achour,

Ainsi que l'école nationale supérieure d'arts de Cergy-Paris.

Recherche dirigée par Sylvie Blocher.

Textes narratifs :

Questions à Pier Paolo Pasolini

Eterno ritorno

Omelia

écrits et traduits

par Luca Wyss

WWW/Meds/Feds

écrit par M.I.A

traduit par Lula Wyss

Édition et graphisme : Luca Wyss

Blak beauty

écrit par Romaine Moreton

traduit par Estelle Castro et Philippe

Guerre

Imprimé à l'ENSAPC

à Cergy (France)

en janvier 2012.

Les autres textes sont de Luca

Wyss ; ils sont sous licence Creative

Commons BY-SA.

Caractères typographiques :
Garamond / Knockout / Jean Luc

contact : info@lucawyss.com

La quatrième de couverture est écrite
par Félix Albert.

web : <http://parallax.lucawyss.com>

Imprimé en France.

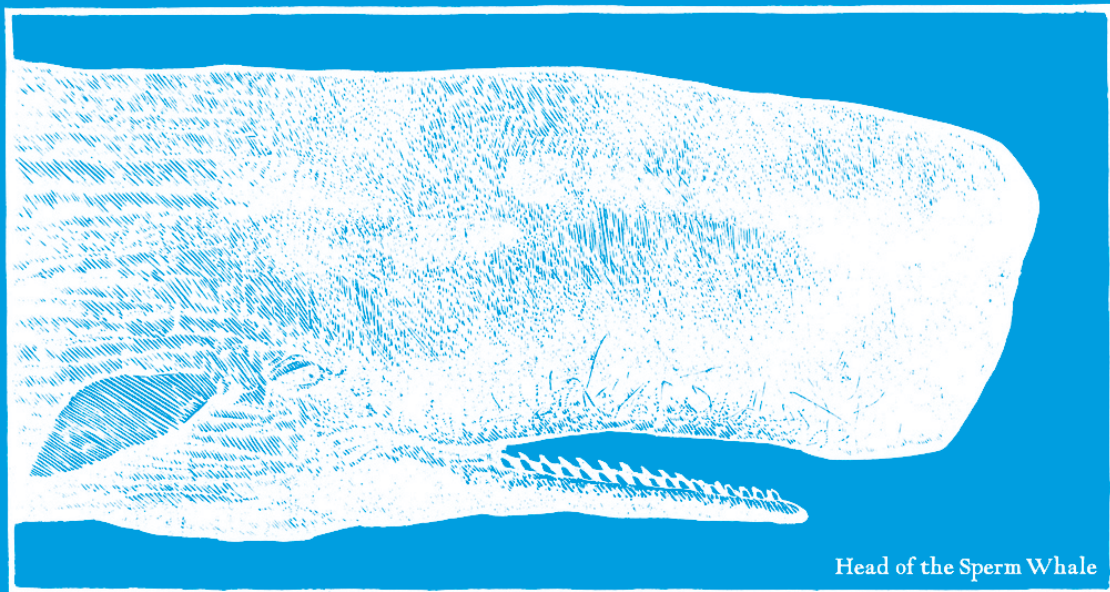
**LUCA
WYSS
2012**

illustration page suivante -

Barry MOSER, *Moby-Dick or The Whale*, 1979, gravure sur bois

Citation page suivante -

Herman MELVILLE, *Moby Dick*, Paris, Gallimard, 2008, p504



Head of the Sperm Whale

**IL EST DES
ENTREPRISES**

**POUR LES-
QUELLES LA
VRAÏE MÉ-
THODE EST UN
DÉSORDRE
INTENTIONNEL.**



Imaginons la mer. Le bateau part à la dérive. Les flots semblent aller à contre-courant, empêchant le bateau d'avancer. C'est alors que l'on commence à s'en remettre aux dieux qui régissent les vents et les mers. On se sent pris dans le cours d'un destin qui nous dépasse. L'être humain est petit face à l'immensité de la mer.

La survie n'est pas de partir dans le sens des flots, car ils vont bousculer le navire comme une coquille de noix et la vider de ses passagers, de son contenu. Le marin va simplement choisir une direction et s'y attacher. Il va placer les voiles pour que le vent l'aide, sans que celui-ci soit vraiment consentant. Il va construire sa propre version de la météo, se confronter aux conditions qu'on lui impose pour réécrire la "situation".

Le marin est un conteur, il nous montre par des gestes la fluidité du réel. L'influence que l'on peut avoir sur les "faits" par de simples choix, par de simples fictions.

La mer est ce qui nous amène la marchandise, ce qui délimite les pays, ce qui nous limite à quelques régions du globe, ce qui nous force au respect, la mer ne respectant nulle autre autorité que la lune. Les cultures sont comme les mers. Elles se dispersent en nous échouant sur des plages non-localisées.