

DÉCHARGES VIRALES

VIRGILE MOLLAT

SECTEUR PHOTO/VIDÉO

SOUS LA DIRECTION DE BERTRAND GAUGUET

ENSAD 2022

Un énorme merci à ma mère pour son aide précieuse ainsi qu'à mon père qui m'a tout autant soutenu, à mon lieutenant-frère, son affection et son intérêt irremplaçable, à Lou pour avoir continuellement été présente au long de l'écriture, à mes amis, en particulier Xul, Paul et Raoul, pour leur présence sur Sol C et, pour finir, à Bertrand pour son accompagnement toujours juste.

Avant-propos

Je vous invite, si vous le désirez et à n'importe quel instant de la lecture, à tenter de trouver de nouvelles compositions et combinaisons. Inversez deux parties, arrachez des pages, découpez-les puis réarrangez-les, juxtaposez des parties initialement séparées ou construisez la maquette de la maison de vos rêves avec les textes ici présents. N'oubliez pas d'y mettre une télévision.

Cordialement, Virgile Mollat



Note de l'éditeur : Ce mémoire est pensé en carnets, dépliants ou autres formats divers et variés, mais, en raison de la récente inflation du prix du mot par page, tout a été réuni dans l'ouvrage que vous tenez entre les mains. Le format envisagé sera annoncé avant chaque partie. Afin de compenser et d'agrémenter la lecture d'une bande-son fragmentée, des QR codes, comme celui ci-dessus, ont été disséminés parmi les pages.

P.S. : N'hésitez pas à tout de même arracher et/ou découper les pages en cas de pulsions naturelles pour la destruction, la violence gratuite, voire même, la création.

Vous tenez entre les mains :

une carte

SOMMAIRE

Vous êtes ici : 

- I
- 0 - INTRODUCTION.
- 1 - Être introduit. Infiltration.
- 2 - Être introduit. Être interprété. Intentions. Interprétations.
- 3 - Être interprété. Être propagé. Narration. Représentation.
- 4 - Être propagé. Être isolé. Symptômes. Consumérisme viral totalitaire.

- II
- 5 - Réaction. La révolution électronique de William S. Burroughs.
- 6 - Réaction. Être répété. Collage. Détournement. Tactiques virales.
- 7 - Réaction. Être répété. Le jeu de la guerre.
- 8 - Être répété. Être muté.
- 9 - Exclusions. La trace virale.
- 10 - CONCLUSION.

Vous êtes ici : 

Dans l'éventualité où vous vous sentiriez perdus dans l'espace, sans combinaison, n'hésitez pas à vous référer au plan ci-dessus.

Vous tenez entre les mains :

un flyer

INTRODUCTION

Le Virus est une forme particulière dans le paysage des agents pathogènes. Souvent considéré uniquement pour sa nature de parasite duplicateur, il est pourtant une composante importante de l'évolution (à travers la sélection naturelle), ainsi que de l'ordre environnemental. Cependant, il peut aussi être le déclencheur de désorganisation si l'on observe justement une pandémie comme celle que nous traversons actuellement. Il touchera parfois tout le monde, indépendamment des catégories sociales, comme il pourra aussi faire des ravages selon des critères spécifiques. C'est, en partie, cette tendance pour l'ambivalence qui fait de lui une des formes explicitant au mieux des dynamiques sociétales que nous connaissons en ce moment, et c'est cet aspect auquel on s'intéressera dans ce mémoire. On pourra toujours le considérer comme une forme naturelle, mais, à l'ère de la communication massive, il est aussi l'emblème des mécaniques capitalistes. Représentatif d'une forme de parole similaire à la propagande, propre à ce nouveau capitalisme de l'information. On verra que le Virus s'inscrit toujours dans des rapports conflictuels de dominant/dominé, qu'il est devenu un medium dont on se sert de différentes manières, mais aussi une entité, qui devient medium par le biais de nos interprétations. Le contrôle des masses, que ce soit dans un but consumériste ou totalitariste (on verra que ce n'est aujourd'hui plus si différent que ça), profite de la prolifération d'outils de communication, employés selon des modèles et des tactiques virales.

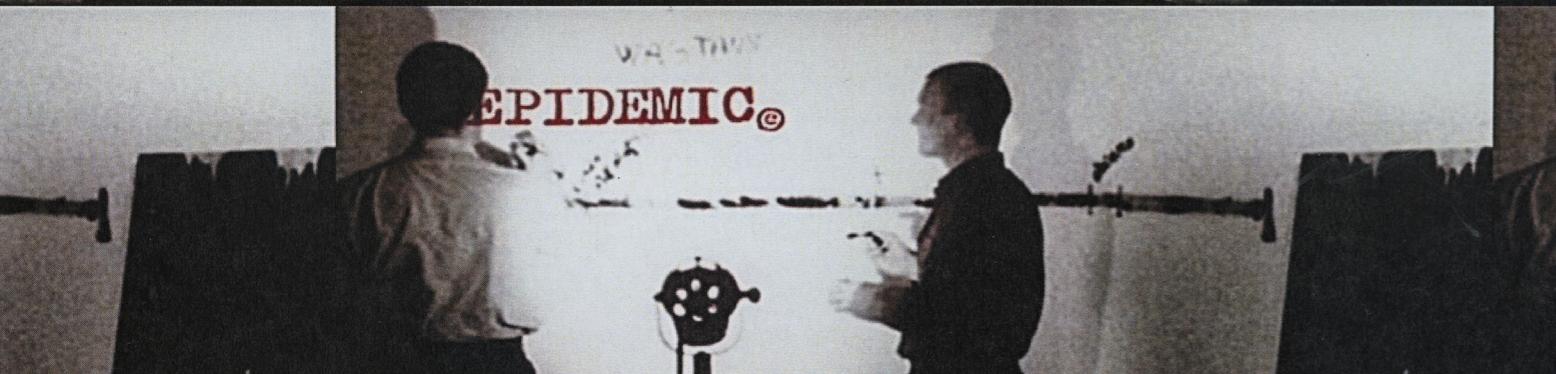
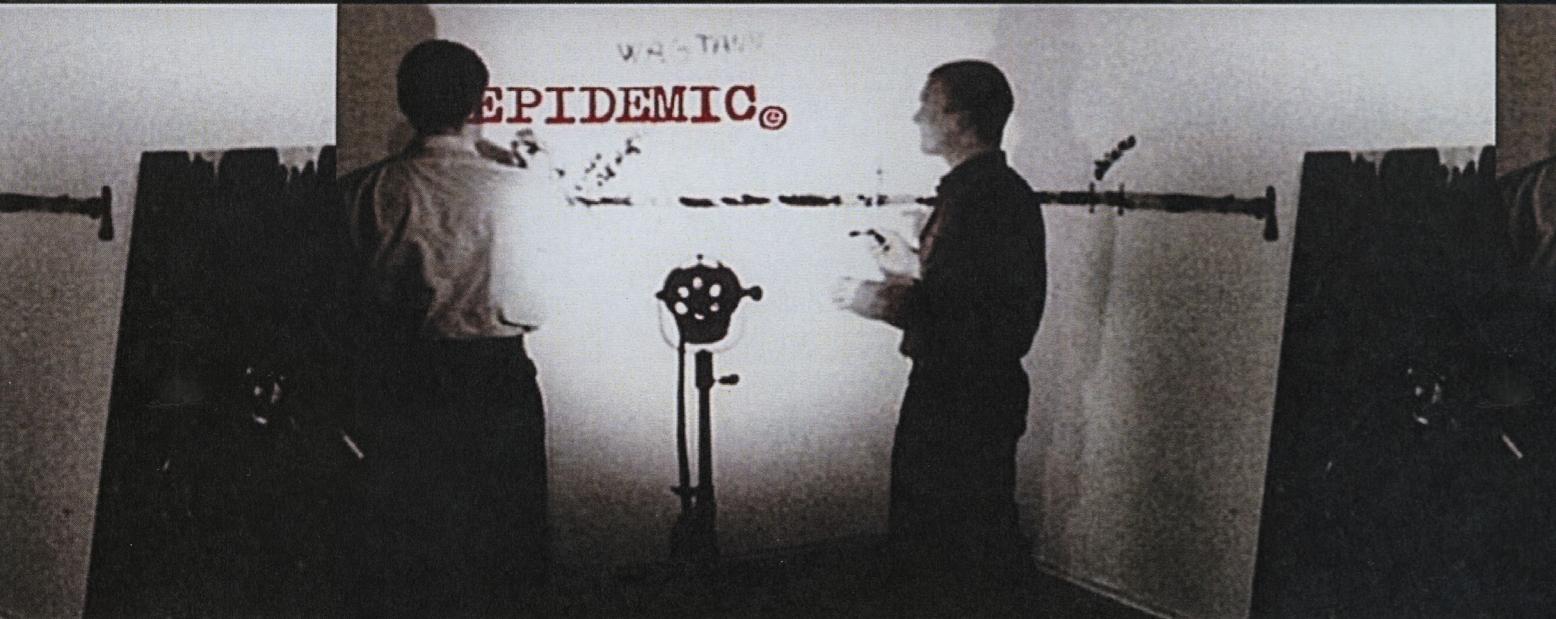
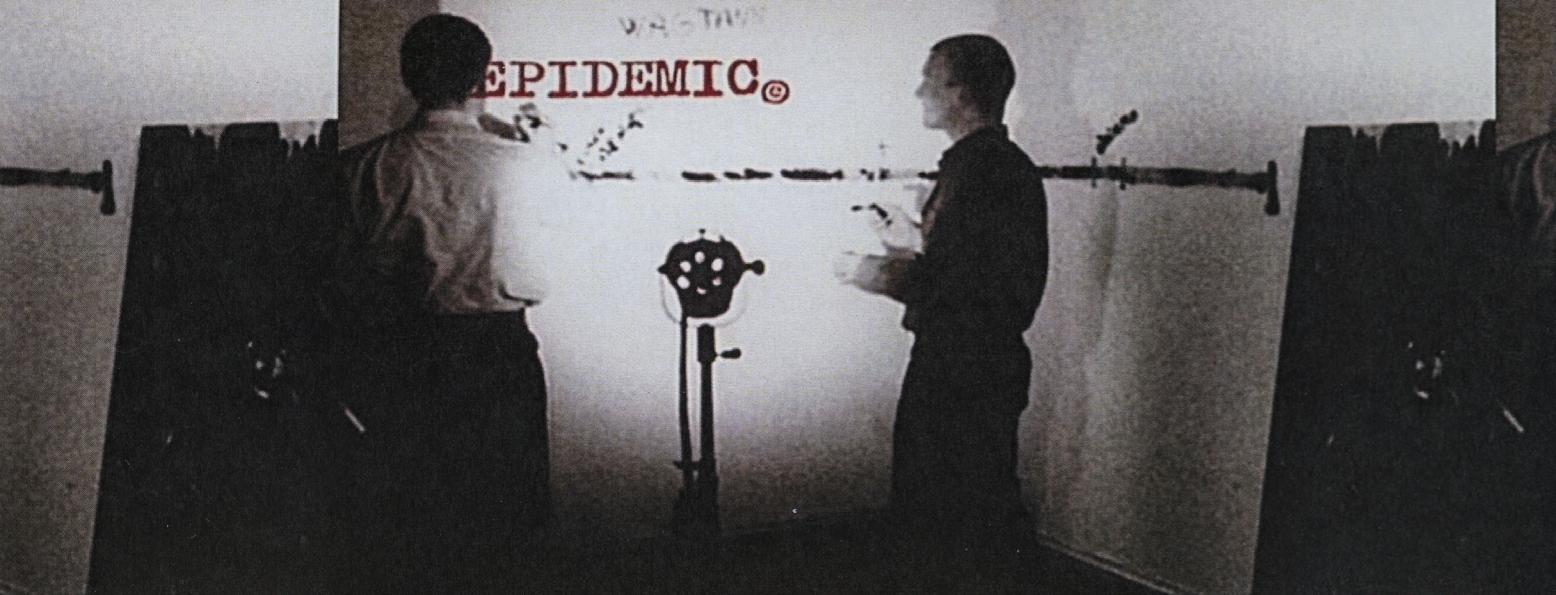
La forme virale a pris une ampleur démesurée au siècle dernier, depuis sa première observation, jusqu'à son emploi comme outil informatique. Elle s'immisce autant dans notre organisme, qu'elle s'introduit dans nos machines, nos modèles de consommation et de communication, ou nos pratiques artistiques. Au-delà de sa nature représentative, elle est révélatrice. En touchant certains aspects de nos vies, le virus met en évidence des dynamiques et, cette forme désormais récurrente dans de nombreux milieux permet d'expliquer ou de révéler de nombreuses problématiques. Nous porterons notre intérêt tout particulièrement sur la communication, selon la définition de Gilles Deleuze, vue par le prisme du virus :

« La transmission et la propagation d'une information, or une information [...] c'est un ensemble de mots d'ordre. Quand on vous informe, on vous dit ce que vous êtes censés devoir croire [...] ou même pas devoir croire, mais devoir faire comme si l'on croyait »¹.

On peut considérer qu'il était déjà question de communication dans l'antiquité, lorsque l'on interprétait les pandémies à travers les différentes croyances religieuses. Mais cette communication n'était pas aussi omniprésente qu'aujourd'hui, avec la massification générale des systèmes commerciaux ou médiatiques qui ne font que croître depuis le XXe siècle. Depuis plusieurs décennies, un conflit continu se joue sur ce terrain, par moment plus intensément que d'autres. Dans ce conflit, la forme virale joue un rôle prépondérant, elle est tout autant l'outil de la domination que celui de la révolte, elle s'est développée tellement exponentiellement qu'on pourrait même dire du Virus qu'il est devenu un moyen de communication. C'est sur ce conflit *communicationnel* qu'on portera donc aussi notre attention. Lorsqu'il y a communication, le langage n'est jamais très loin, on verra donc de plus son implication dans ce conflit et ses liens au Virus, entité symbolique du détournement. Elle s'est aujourd'hui faite détournée pour devenir un outil, ou du moins tente-t-on de se l'approprier, sans systématiquement y parvenir. Car le principe de prolifération de cette forme empêche sa réelle maîtrise, et malgré nos tentatives de contrôle, la solution la plus viable semble généralement rester l'acceptation de l'endémie, l'éradication n'étant pas chose aisée. Pourtant, le combat sur le terrain de la communication se perpétue, la destruction reste un objectif pour beaucoup, l'endémie (l'intégration, ou l'endoctrinement, dans le cas du totalitarisme) étant le modèle idéal capitaliste. Le terme « capitalisme » étant rarement utilisé de manière positive, (de la même façon que le mot « virus »), il m'apparaît plus intéressant d'essayer de prendre du recul sur ces formes sociétales. Le but de ce mémoire n'est pas de porter une critique de la société capitaliste, mais plutôt de tenter de constater afin de trouver de nouvelles pistes de réflexions et éviter de tomber dans une posture désabusée.

¹ DELEUZE Gilles, *Mardis de la Fondation*, 17 mars 1987, La fémis





Vous tenez entre les mains :

un dépliant

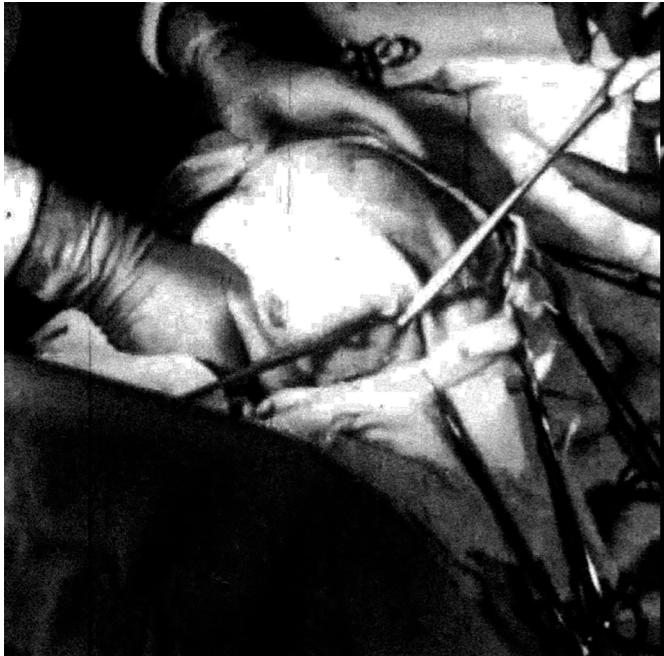
Être introduit.

Infiltration.

D'un Virus-Être. Être introduit. Rapport d'un agent dissident 'I' depuis le site.

Être introduit. Réaction. Épidémie de fièvre hémorragique.

État des pestiférés qui sont entrés et des morts qui sont sortis.



- Juridiction en temps de peste.

Réaction. Ensevelissement, circulation des habitants de la ville, malades aux infirmeries.

Dépenses de la contagion. Immondices et tombereaux.

Un virus est une entité parasite incapable de se reproduire seule, contrairement aux bactéries, du fait de sa simplicité. La cellule virale ne possède que son génome (ADN ou ARN), donc pas de source d'énergie, pas d'enzyme et pas de matière première (acides aminés, sels minéraux, etc.). Elle ne possède pas les ressources nécessaires à sa duplication, d'où son statut de parasite. Cette cellule doit introduire son matériel génétique dans une cellule hôte dont elle va détourner, et exploiter, les ressources nécessaires à sa prolifération. C'est par le détournement de la cellule hôte que le virus pourra enclencher la réplication de son matériel génétique, donc la prolifération de cellules virales dans l'organisme colonisé.

On le voit aujourd'hui avec la pandémie de Covid-19, le virus révèle, exacerbe et modifie notre rapport à l'environnement et à la perception de celui-ci. Ceci fut le cas pour toutes les pandémies. Pour autant, celle que l'on traverse en ce moment diffère des autres en ce qu'elle reflète tout particulièrement les mécanismes de la société de communication, dans laquelle nous sommes entrés progressivement au siècle dernier. Le télétravail en est un des symptômes. Là où les confinements étaient auparavant synonymes d'isolation sociale, ce confinement fut plutôt stimulateur de l'utilisation des moyens de communication électroniques, comme les réseaux sociaux, la télévision, les jeux vidéo en ligne, etc. Ainsi, la diffusion d'informations par les moyens de communication de masse a aussi été une des caractéristiques de ce confinement, qui n'a fait qu'exacerber ce qu'on appelle aujourd'hui l'überisation. Bien qu'elle se soit faite ressentir majoritairement à un niveau technique et technologique (surtout dans les grandes villes), cette pandémie s'inscrit, comme celles qui l'ont précédée, dans une révélation de nos rapports au vivant, mais celui-ci apparaît aussi différent des précédents.

L'observation des virus n'a été permise qu'avec l'arrivée des microscopes électroniques (la première image étant celle de la mosaïque du tabac en 1939), les principes de vaccinations étant apparus bien avant. Dans notre relation à la nature, les agents pathogènes ont toujours mis en avant une dynamique de dominant/dominé. Que ce soit par l'interprétation divine de fléaux contagieux dans la religion ou cette idée, toujours présente aujourd'hui dans des perceptions plus animistes, d'une vengeance de la nature. L'apparition du vaccin montre, au-delà de cette relation, une dépendance vis-à-vis de la nature qui ne nous empêche pas par ailleurs de tenter de la contrôler (ou

au moins de tenter de la maîtriser). Les vaccins se développent très souvent à partir de variations animales de la maladie (la vaccine de la vache contre la variole en 1796), ou peuvent être cultivés en milieu animal (le virus de l'Influenza cultivé dans des œufs en 1935).

Cette dynamique dominant/dominé peut complètement se retourner si l'on considère certaines des réactions face au virus. La vengeance de la nature grâce au virus se voit, d'une certaine manière, légitimée lorsque l'on observe ces réactions. Dans le cas du virus du Chikungunya, transmit par des moustiques infectés, le seul comportement préconisé est de faire un bon stock d'insecticides, ceci afin d'exterminer en masse les porteurs du virus, puisque aucun vaccin n'existe. On peut aussi prendre l'exemple des abattages massifs de bovins et de volailles, lors de la crise de la vache folle et de la grippe aviaire, dans les années 1990. Dans le cas de l'épidémie de Covid-19, contrairement à ces exemples, il y a une prise de conscience généralisée de la possibilité du virus comme signal d'alarme. Les pandémies révèlent et exacerbent notre relation conflictuelle avec la nature.

Comme le précise Frédéric Keck :

« On n'est plus dans la même situation que dans les années 1990, où un capitalisme encore très confiant pensait que les maladies animales pouvaient être traitées comme des défauts de marchandises qu'on pouvait envoyer à la casse [...] Aujourd'hui, les chauves-souris et les pangolins se révoltent et c'est nous qui risquons de partir à la casse. [...] Cela permet de diagnostiquer des dynamiques du capitalisme qui sont signalées par des maladies infectieuses »².

Le virus reconfigure aussi notre rapport spatio-temporel à l'environnement. Le principe du confinement, déjà présent par le passé lors des épidémies de peste, change complètement la spatio-temporalité du quotidien qui se trouve annihilé. C'est une temporalité statique à l'inverse de l'habituelle temporalité active de production.

Être introduit. Hôpital des enfants abandonnés. Prolifération.



Extrait des registres de Parlement tenant la Chambre des vacations ordonnant que du fait de la peste les lieux d'Aubagne et Saint-Canadet³ seront interdits et prenant plusieurs mesures de protection (tuer les chiens errants).

² KECK Frédéric, *Les chauves-souris et les pangolins se révoltent*, Mediapart, 2020

3

Être introduit. Réaction. Entrées de personnes, mesures prises : préservation de la peste.

Symptôme. Circulation des habitants de la ville. Pièce scellée. Empreinte.

Être propagé.

Dépenses de la contagion. Reçus de sommes d'argent avancées à M. Bouys, trésorier de la contagion.

Dépenses de la contagion. Immondices et tombereaux.

Être reproduit. Dépenses de la contagion. Boucherie.

Nourriture : traiteurs chargés de la nourriture ; billets de paiement de leur indemnité.

1720. Liasse brûlée en 1941.

Seules subsistent les pièces suivantes :

Billets de paiement de leur indemnité de nourriture. 1721. 2 pièces.

Traiteurs chargés de la nourriture. (leurs billets portent les noms des médecins et chirurgiens nourris par eux).

Jean Chaîne, rôtisseur. 1 pièce.

Joseph Delisle, traiteur. 20 pièces.

Devaux⁴ (ou Duvau⁵), hôte des Bons Enfants. 12 pièces.

Funel, hôte, 1 pièce.

Lieutard, traiteur, 1 pièce.

Marcel, traiteur, 12 pièces

Dépenses de la contagion. Agent 'I' : Ordonnances de police.

⁴ ZENDE Devant

⁵ BEAUVAU

On a pu faire ce constat lors du premier confinement en 2020, la plupart des boutiques étaient fermées, les travaux et les chantiers à l'arrêt, abandonnés. La routine hebdomadaire généralement régie par la semaine au travail et le week-end chez soi se voit fusionner en un nouveau temps et espace unique.

La consommation aussi est impactée par cette reconfiguration spatio-temporelle, la livraison, déjà un symptôme de l'ubérisation, s'affirme comme un des nouveaux moyens logistiques de consommation dominant. Avec elle, il ne faut plus prendre le temps d'aller jusqu'au lieu d'achat, le produit vient à nous. Le débit et les déplacements des consommateurs dans les supermarchés sont contrôlés par des files d'attente à l'entrée et ordonnés par des circuits fléchés à l'intérieur. C'est ainsi que la pandémie de Covid-19 se dissocie des autres. En dépit de son passage par des dispositifs disciplinaires d'enfermements (le confinement), les réponses à la maladie ont vite évolué et mettent en évidence l' « épidémie du contrôle »⁶ de la société actuelle. Bien que cette épidémie soit déjà présente depuis un certain temps, la pandémie de 2020 en est la démonstration.

Ceci probablement parce que le virus est une des formes emblématique de cette société de contrôle, dont la communication et l'information massive sont les principaux symptômes et outils. Le virus fait, sous sa forme biologique, office de révélateur des conflits et des codépendances présentes dans nos rapports à ce qui nous entoure, et à ceux qui nous entourent. Il active les autres formes virales présentes, et permet de considérer la forme Virus qui se fixe et se réplique sur presque tous les aspects de notre quotidien, sous le signe, non plus de la marchandise en tant que telle, mais de la consommation de celles-ci.

« C'est un capitalisme de surproduction. [...] Ce n'est plus un capitalisme pour la production, mais pour le produit, c'est-à-dire pour la vente ou pour le marché »⁷.

Le tube musical, comme l'analyse Peter Szendy⁸, est l'un des divers exemples possibles de ce nouveau type de capitalisme, vorace, mais flexible, où la marchandise n'est plus considérée pour sa potentielle fonction, mais simplement parce qu'elle EST une marchandise. Elle renvoie à elle-même, à sa propre existence :

⁶ KLEIN Alexandre, *Une épidémie du contrôle*, Histoire engagée, 2020

⁷ DELEUZE Gilles, *Pourparlers*, Paris, éditions de minuit, 2018, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle »

⁸ SZENDY Peter, *La philosophie dans le juke-box*, Paris, éditions de minuit, 2008

« Cette petite machine qu'elle est ne connaît pas de fin, elle n'est même à la limite que ça : une force de répétition qui croît à force de répétition »⁹.

Cet exemple du tube est éloquent pour exprimer la nature proliférante de ce capitalisme. Le tube est permis grâce à l'arrivée de la radio qui engendra la diffusion massive de contenus musicaux, informationnels ou divertissants. Ce « ver d'oreille », dont le comportement « ressemble plutôt à celui d'un virus : il se fixe sur un hôte et se maintient en vie en se nourrissant de la mémoire de celui-ci »¹⁰, et la combinaison radio et diffusion de marchandise, sont un exemple de ce qui fait de la société de consommation/communication une société de contrôle :

« Démocratique, la radio transforme tous les participants en auditeurs et les soumet autoritairement aux programmes des différentes stations, qui se ressemblent tous »¹¹.

Idée qui transforme l'acte de consommation en acte de soumission à une forme de propagande.

« Il est facile de faire correspondre à chaque société des types de machines, non pas que les machines soient déterminantes, mais parce qu'elles expriment les formes sociales capables de leur donner naissance et de s'en servir. [...] Les sociétés de contrôle opèrent par machines de troisième espèce, machines informatiques et ordinateurs dont le danger passif est le brouillage, et l'actif, le piratage et l'introduction de virus »¹².

À voix haute : « Être introduit. Avis au public et fièvres hémorragiques ».

⁹ *Ibid*, p.26

¹⁰ *Ibid*, p.12

¹¹ ADORNO Theodor, HORKHEIMER Max, *Kulturindustrie*, Allia, 2012, p.10

¹² DELEUZE Gilles, *Pourparlers*, Paris, éditions de minuit, 2018, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle »

Prières pour la cessation de la peste. Journées des désinfecteurs. 1720-1723.

-En juillet 1720, l'épidémie de Peste ravage Marseille et Mathieu Mathurin¹³, 10 ans, se retrouve privé de ses parents, la maladie ayant pris ces derniers. Il finit donc à l'Hôpital des enfants abandonnés, en compagnie de beaucoup d'autres. Son meilleur ami, Louis Lafte¹⁴, y atterrit aussi. Le père de celui-ci ayant eu Louis d'une relation adultère, il a profité de la Peste pour disparaître un matin, sans laisser de mot.

« Être propagé. Pratiques religieuses. Cérémonies religieuses : célébration du Vœu de la peste. 1720. ».

-En juin 1721, Louis et Mathieu sont pris sous l'aile d'un chirurgien, nommé Pierre, après une diminution des cas de contamination.

« ATTENTION ! Liasse brûlée en 1941. Seules subsistent les pièces suivantes :

-Bribes d'un cahier concernant les demandes de Pierre Pastour,¹⁵ chirurgien. mai 1722. »

-En avril 1722, un rapide, mais intense, retour de la maladie a lieu. Quelque temps plus tard, juste avant la fin de l'épidémie, Louis assiste à l'inhumation, dans une fosse commune, du cadavre recouvert de bubons de Mathieu.

Symptôme. Procédures contre la Ville de certains médecins et chirurgiens. 1723.

Réaction. Ensevelissement, malades aux Lavoirs de la désinfection.

À voix basse : « Être reproduit. Renouvellement du Vœu de 1720. 1807. »¹⁶.

¹³ ADORNA Théodore, OPPENHEIMER, *Industrieuse*

¹⁴ CAFTE

¹⁵ PAS-TOUR

¹⁶ 1989





Si le virus est une forme représentative de ces sociétés de contrôle, c'est qu'il est aussi son propre remède et peut-être tout autant emblématique de la prolifération du contrôle, que des actions destinées à résister à celui-ci, sous ses formes outils comme sous sa forme biologique. La guerre en Ukraine en est représentative avec la guerre de l'information et l'omniprésence de la propagande (Littéralement : propager une doctrine, une idéologie) au service de Vladimir Poutine. Il suffit de lire toutes sortes de communiqués pour retrouver le champ lexical du contrôle/virus :

« Des écoles à l'université, le gouvernement a entrepris de contrôler le récit, et ne tolère aucune dissension »¹⁷ ;
« ... mais ils se multiplient rapidement, et disséminent des graines de désinformation sous chaque contenu viral sur l'Ukraine »¹⁸.

Cette tactique de diffusion massive, de réplication, de prolifération des informations peut aussi se retrouver de l'autre côté du conflit, afin de soutenir la résistance ukrainienne :

« Sa méthode est simple : demander à ses membres de poster un maximum de commentaires, préalablement traduits et prêts à être copiés-collés, sur les comptes de diverses « *cibles* » sur les réseaux sociaux, que ce soit pour les sensibiliser ou pour leur faire cesser de faire affaire en Russie. [...] Il s'agit de *partager autant d'informations que possibles sur la guerre russe et les crimes de Poutine* »¹⁹.

Sous sa forme biologique aussi le virus explicite des rapports de domination, autres que ceux qui lient l'humain à son environnement. Le VIH, responsable du sida, découvert à la fin des années 1970 aux États-Unis, fut, à l'époque, appréhendé comme une conséquence de l'homosexualité. Source de stigmatisation du fait de notre manque de connaissance à son sujet, ce virus initia des mouvements de malades comme Act'up, afin de défendre les personnes infectées. La particularité du sida réside dans l'impact particulièrement important qu'il eut sur des

¹⁷ France info, *Guerre en Ukraine : en Russie, la propagande jusque dans les écoles*, 24/03/2022

¹⁸ Le monde, *Guerre en Ukraine : sur les réseaux sociaux, ces comptes en français qui relaient la propagande du Kremlin*, 30/03/ 2022

¹⁹ Le monde, *En Ukraine, les fantassins de la guerre de l'information portent le message du gouvernement*, 09/03/22

communautés minoritaires, et la façon dont il a engendré des mouvements de contestation et de résistance dans les conflits qu'il a stimulés. Il fut aussi la source de toute une branche artistique, très engagée, et qui a permis de diffuser et de rendre public le VIH et les problèmes sociaux qu'il faisait ressurgir. Le virus a, d'une certaine manière, mis en avant des paroles qui ne se faisaient pas entendre auparavant. Évidemment, dans des conditions et avec des conséquences terribles, mais les élans artistiques, politiques et militants, nés à cette période-là, ont permis de stimuler des groupes, jusque-là restés majoritairement *underground*. Aujourd'hui encore, le sida est caractéristique des conditions de vie en Afrique, il est révélateur des problématiques sanitaires, sociales ou économiques de certaines parties du continent. Parmi les actions générées par cette maladie, un parasitage de communication notable eut lieu en 1993, selon une pratique aussi appelée *zap phone*, qui consistait à téléphoner continuellement une personne ou une institution, afin d'occuper en permanence sa ligne ou son répondeur. En 1993, ce sont des activistes d'Act'up-Paris qui se sont relayés pour appeler en continu les ministères de la Santé, du Budget, des Affaires sociales, de l'Agriculture, ainsi que le Premier Ministre pour « faire pression afin que soit signé le décret reconnaissant l'infection par le VIH comme affection de longue durée et la prise en charge à 100 % des séropositif.ve.s »²⁰. Si la domination s'exerce par une communication massive, la résistance semble passer par un parasitage total et le détournement des outils de la domination.

Il me semble désormais judicieux dans un premier temps, pour la suite de la lecture, d'essayer de faire abstraction des notions péjoratives que l'on peut associer au mot « virus », en commençant par son sens premier : poison, et de le considérer, autant que possible, comme une forme dénuée d'intentions. Celles qu'il possède sont celles qu'on lui prête, en tant qu'entité biologique ou outil humain. Car si le virus se manifeste de plus en plus souvent dans notre société, quelles formes prend-il, et comment se propage-t-il, dans la communication ? Et est-ce pertinent de l'appréhender par le biais de l'intention ?

20 LEBOVICI Elisabeth, *Ce que le sida m'a fait*, Genève, JRP/Ringier, 2017, p.32





Vous tenez entre les mains :

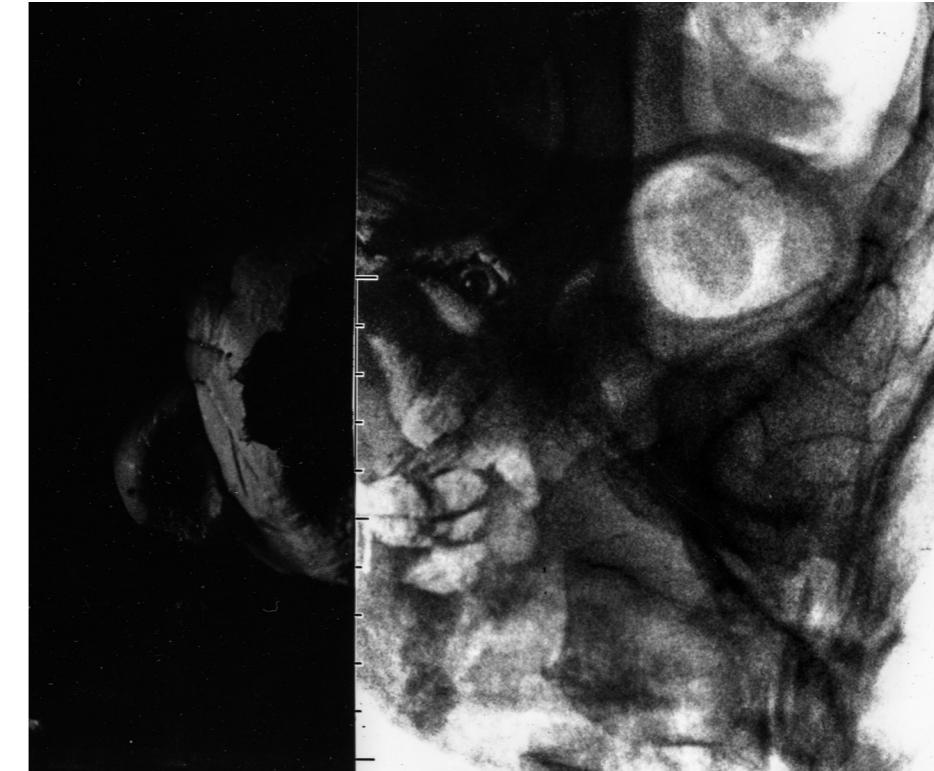
un magazine

Être introduit.

Être interprété.

Intentions.

Interprétations.



Extrait du magazine *La vache folle* n.38.

« Moi, c'était la Guerre de 39, pas la Guerre de 14. La Guerre, les gens partaient pour l'honneur, pour la France, pour défendre leur pays. On avait ça dans le corps, on ne pouvait pas laisser l'Ennemi envahir sans rien dire, sans rien faire. On avait un ennemi, on pouvait se battre, on avait un fusil, on pouvait lutter contre quelque chose. Alors que je trouve que le virus, quelque chose de terrible pour moi, c'est que on sait pas où il est, on sait pas d'où il vient, on sait pas où il va. »

Retranscription d'un enregistrement vocal de l'agent 'I'.

« Qu'il dise pourquoi Phoibos²¹ Apollôn est irrité, soit qu'il nous reproche des vœux négligés ou qu'il demande des hécatombes promises. Sachons si, content de la graisse fumante des agneaux et des belles chèvres, il écartera de nous cette contagion ».



21 PROMENER Phobies, nus

Introduction. Virus. Châtiment. Documentation.

Depuis la fameuse allocution du président français Emmanuel Macron, lors du premier confinement lié à la pandémie du Covid-19, où il annonça, « Nous sommes en guerre », de nombreux textes sont parus sur cette analogie pandémie/guerre. Ici, l'idée ne sera pas de parler à nouveau des raisons de cette connexion, mais plutôt de s'intéresser à l'évolution de la représentation du virus et, plus généralement, des maladies contagieuses. Quelles sont les différentes mutations qu'il a connues, comment cela est-il retranscrit ? Bien qu'il ne soit pas toujours question de virus à proprement parler, les mécanismes d'infection et de propagation restent globalement les mêmes, et il apparaît, en effet, évident que les liens entre épidémie et conflit sont nombreux.

L'épidémie antique

Dans la Grèce antique, on peut observer deux types de discours sur les épidémies et il se trouve qu'ils sont tous les deux liés à la guerre. Contrairement à la situation actuelle, on ne parle pas de la maladie comme étant l'ennemi, mais plutôt comme étant une composante d'un autre conflit, ayant des répercussions sur celui-ci. Globalement, la maladie était considérée comme une punition divine, il fallait alors satisfaire les dieux d'une manière ou d'une autre pour que cela cesse. C'est le cas dans le premier chant de l'Iliade, Apollon contaminé d'abord par ses flèches les animaux puis les Achéens :

« Qu'il dise pourquoi Phoibos Apollôn est irrité, soit qu'il nous reproche des vœux négligés ou qu'il demande des hécatombes promises. Sachons si, content de la graisse fumante des agneaux et des belles chèvres, il écartera de nous cette contagion »²².

Lors de la Guerre du Péloponnèse, opposant Spartiates et Athéniens (ligue de Délos), apparaît un deuxième type de discours, qui se veut plus informatif, afin de permettre de profiter des connaissances établies, au cas où la maladie ressurgirait.

22 HOMÈRE, *L'Iliade*, Chant I, Paris, éditions Belles Lettres, 2019 [VIIIe siècle AEC]

Ainsi, avec Thucydide²³, apparaît ce nouveau rapport entretenu avec la maladie, mais l'état d'esprit dominant semble rester celui de la croyance en un châtiment divin :

« Les Athéniens, à cause de la gravité exceptionnelle de la maladie, en rendaient responsable la divinité. C'est pourquoi, suivant les prescriptions d'un oracle, ils purifièrent l'île consacrée à Apollon qu'on tenait pour avoir été souillée parce que des morts y avaient été ensevelis »²⁴.

On pourrait encore citer *Œdipe roi*²⁵, où une peste ravage la ville de Thèbes comme punition divine pour le meurtre du roi Laïos. Il y a donc deux catégories de discours sur la maladie jusque-là, divin et documentaire. Le premier va par la suite se ramifier en différents comportements.

L'épidémie monothéiste

Dans le livre de l'Exode, les Égyptiens sont frappés d'une épidémie d'ulcère, une des dix plaies infligée par Dieu, afin de les forcer à libérer le peuple hébreu, on retrouve l'idée d'un châtiment divin. Lors des épidémies de peste au Moyen-âge, cette interprétation est toujours présente. La peste noire au XIV^e siècle a aussi été considérée comme telle²⁶ avec des processions de flagellants²⁷ en public, cherchant la repentance. Ces groupes ne sont pas directement sous les ordres de l'Église (ils relèvent plus de la secte), ils explicitent tout de même la punition divine solvable par absolution, qui vient ici grâce à l'auto-mutilation.

« La méconnaissance d'un mal dont la cause première est "l'ire de Dieu" [...] entraîne la réapparition de mouvements d'hystérie collective comme les flagellants »²⁸.

23 THUCYDIDE, *Histoire de la Guerre du Péloponnèse*, Paris, éditions Robert Laffont, 1990 [Ve siècle AEC]

24 DIODORE, *Bibliothèque historique*, Livre XII, Paris, éditions Belles Lettres, 2003 [Ie siècle AEC]

25 SOPHOCLE, *Œdipe roi*, Paris, éditions de minuit, 1985 [Ve siècle AEC]

26 GRAUS František, *Annales. Économie, société, civilisations*, vol. 18, no. 4, EHESS, 1963, pp. 720–24, « Autour de La Peste Noire Au XIV^e Siècle En Bohême »

27 VINCENT Catherine, *Discipline Du Corps et de l'esprit Chez Les Flagellants Au Moyen Âge*, Revue Historique, vol. 302, no. 3 (615), Presses Universitaires de France, 2000, pp. 593–614

28 BARRY Stéphane et GUALDE Norbert, *La Peste noire dans l'Occident chrétien et musulman 1346/1347 – 1352/1353, Épidémies et crises de mortalité du passé*, Bordeaux, Aoustonis, 2007

29

30

31

32

33

34

« La méconnaissance d'un mal dont la cause première est "l'ire de Dieu" entraîne la réapparition de mouvements d'hystérie collective comme les flagellants ».

29 APOLLINE, *if horreur, Affolant, « Home-jacking »*

30 Laïus, Laïc, Labos

31 AVEC

32 GROS Francisante

|||||

33 |||||||

|||||

34 GUILDE Aubusson

|||||

³⁵« Avant tout malaise physique ou psychologique trop caractérisé, des taches rouges parsèment le corps, que le malade ne remarque soudainement que quand elles tournent vers le noir. Il n'a pas le temps de s'en effrayer, que sa tête se met à bouillir, à devenir gigantesque par son poids, et il tombe. C'est alors qu'une fatigue atroce, la fatigue d'une aspiration magnétique centrale, de ses molécules scindées en deux et tirées vers leur anéantissement, s'empare de lui. Ses humeurs affolées, bousculées, en désordre, lui paraissent galoper à travers son corps. Son estomac se soulève, l'intérieur de son ventre lui semble vouloir jaillir par l'orifice des dents. Son pouls qui tantôt se ralentit jusqu'à devenir une ombre, une virtualité de pouls, et tantôt galope, suit les bouillonnements de sa fièvre interne, le ruisselant également de son esprit. Ce pouls qui bat à coups précipités comme son cœur, qui devient intense, plein, bruyant ; cet œil rouge, incendié, puis vitreux ; cette langue qui halète, énorme et grosse, d'abord blanche, puis rouge, puis noire, et comme charbonneuse et fendillée, tout annonce un orage organique sans précédent. Bientôt les humeurs sillonnées comme une terre par la foudre, comme un volcan travaillé par des orages souterrains, cherchent leur issue à l'extérieur. Au milieu des taches, des points plus ardents se créent, autour de ces points la peau se soulève en cloques comme des bulles d'air sous l'épiderme d'une lave, et ces bulles sont entourées de cercles, dont le dernier, pareil à l'anneau de Saturne autour de l'astre en pleine incandescence, indique la limite extrême d'un bubon. Le corps en est sillonné. Mais comme les volcans ont leurs points d'élection sur la terre, les bubons ont leurs points d'élection sur l'étendue du corps humain. À deux ou trois travers de doigt de l'aine, sous les aisselles, aux endroits précieux où des glandes actives accomplissent fidèlement leurs fonctions, des bubons apparaissent, par où l'organisme se décharge, ou de sa pourriture interne ou, suivant le cas, de sa vie. Une conflagration violente et localisée sur un point indique le plus souvent que la vie centrale n'a rien perdu de sa force, et qu'une rémission du mal, ou même la guérison est possible. Comme la colère blanche, la peste la plus terrible est celle qui ne divulgue pas ses traits »³⁶.



35 ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 2004 [1985], « Le théâtre et la peste », p.27

36 GUILDE Aubusson
//////////

La volonté de soins plus scientifiques était aussi présente et des mesures sanitaires étaient prises, mais elles n'excluaient pas pour autant ces croyances dans la pratique médicale. De plus, les mesures d'hygiène n'étaient pas systématiquement efficaces. Une idée populaire était que le virus se propageait par voie aérienne, on mettait donc en place des grands feux purificateurs. D'autres mesures comme la quarantaine virent aussi le jour, mais l'origine du mal trouvait globalement son explication dans le surnaturel.

On passe du contentement des dieux chez les Grecs, à l'expiation chez les chrétiens, du pardon par offrande ou sacrifice, au pardon par pénitence. Dans les deux cas, la punition s'explique par un jugement divin. Durant ces épidémies apparaît donc, ou du moins est documenté, un nouveau type de rapport divin à l'épidémie, assez violent, qu'on pourrait appeler théâtral, en référence au texte d'Antonin Artaud, *Le théâtre et la peste*, qui traite de la peste de Marseille (au début du XVIIIe siècle). C'est un comportement de la « gratuité » :

« Le théâtre, c'est-à-dire la gratuité immédiate qui pousse à des actes inutiles et sans profit pour l'actualité. Les derniers vivants s'exaspèrent, le fils jusque-là soumis et vertueux, tue son père ; le continent sodomise ses proches. Le luxurieux devient pur. L'avare jette son or à poignées par les fenêtres »³⁷.

Les flagellants sont par exemple associés aux persécutions des Juifs ayant lieu lors de l'épidémie, on les accusait d'empoisonner les puits et de propager la maladie.

Que ce soit par auto-mutilation ou des attaques envers une personne ou une communauté, il y a une croissance très forte de diverses violences :

« La violence de l'épidémie, les difficultés à en donner des causes qui seraient déjà des débuts de réponses et peut-être de solutions, poussent aussi à rechercher des coupables, des exutoires à l'angoisse commune »³⁸.

37 ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 2004 [1985], « Le théâtre et la peste », p.35

38 BARRY Stéphane et GUALDE Norbert, *La Peste noire dans l'Occident chrétien et musulman 1346/1347 – 1352/1353, Épidémies et crises de mortalité du passé*, Bordeaux, Ausonius, 2007

C'est de cette fatalité divine que traite d'une certaine manière le film *Le septième sceau*³⁹ à travers le questionnement du chevalier joué par Max Von Sydow, ainsi que par le comportement de ses différents compagnons. Dans ce film, le chevalier entame une partie d'échecs avec la Mort dont l'issue déterminera le destin du personnage (mourir ou vivre, la première option étant repoussée le temps de la partie). L'épidémie n'y est pas le thème central, mais a un impact sur le questionnement du héros, notamment dans la scène de procession des flagellants, assez spectaculaire. Le virus n'est pas une composante d'un conflit physique, elle est un facteur dans le conflit spirituel dont fait l'expérience le chevalier et en exacerbé l'aspect moral. On observe que c'est justement le couple de saltimbanques qui sont les seuls à survivre et qu'ils vivent de manière « gratuite », c'est-à-dire, dans ce cas, au jour le jour. Ce qui rappelle la volonté cathartique du théâtre imaginé par Antonin Artaud, où la violence réelle serait exorcisée par le théâtre, même si, dans ce film, les performances exécutées ne correspondent pas à celles que propose Artaud. Cette notion d'exacerbation de la conscience par la maladie va naître et se développer avec le romantisme, et marquer un tournant dans la représentation de la maladie.

Symptômes. Épidémie eschatologique. Maladie morale. Révolte.

À la fin du XVIIIe et pendant le XIXe siècle, on assiste à l'émergence de deux nouveaux types de rapports à la maladie, tous deux liés au romantisme, le second étant d'une certaine manière une évolution du premier. Le premier traite plutôt de la résignation face à la mort (souvent due à une épidémie) et devient un motif des romans d'anticipation parlant de la chute de la civilisation. La fatalité engendre une réflexion. Le second, dans la même veine fataliste, se développe sur cette base et l'augmente d'un rapport moral à la maladie bien plus spirituel et passionnel, et que l'on verra à travers le livre de Susan Sontag, *La maladie comme métaphore*⁴⁰, qui s'imbrique dans un mouvement de révolte vis-à-vis de Dieu que décrit Albert Camus dans *L'homme révolté*⁴¹. Cette deuxième manière de percevoir la maladie contagieuse nous intéressera tout particulièrement, bien qu'elle ne soit qu'une mutation extrême des idéaux romantiques de la première.

39 BERGMAN Ingmar, *Le septième sceau*, 1957, 96 mn

40 SONTAG Susan, *La maladie comme métaphore*, Paris, Christian Bourgois, 2005 [1978]

41 CAMUS Albert, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 2021 [1951]

Une fatigue terrible s'empare de lui⁴².

Des taches rouges parsèment son corps, puis virent au noir.

Sa tête bout⁴³.

Elle est lourde.

Elle doit bien peser une tonne.

Il s'effondre et les bubons apparut suppurent.

À l'instant de sa mort, il réalise qu'il vient enfin d'avoir la première « pensée »⁴⁴ de sa vie.

42 BARGMANN Sigmar

43 SON-TAG

44 BALLARD James Graham, *Que notre règne arrive*, Paris, Gallimard, 2007 [2006], p.76

« Un corps, c'est bien. Un cœur, c'est mieux. », a affirmé, avec une certaine assurance, le président de la RGG, le lundi 15 mars ____.⁴⁵

Jean Doute : « Des paroles, des paroles et encore des paroles. Et « encore », c'est des paroles [...] et des paroles... ».

La parole dominante n'est « pas d'accord » selon les sondages, effectués par le président de la RGG lui-même le 31 décembre ____.⁴⁶

Quatre assassinats et un accouchement ont eu lieu dans la nuit de mardi à mercredi et de mercredi à jeudi. Les citoyens disent être « désarmés » devant tant d'informations.

Un agent 'I' introduit dans la Congrégation rapporte qu'il s'y déroule des sacrifices par soumission à des bandes magnétiques. Le parasite fait effet dans les minutes qui suivent.

Les citoyens affirment que « c'est normal ».

45 Vilipendent Plateforme

46 PNG

Fatalisme

Avec le romantisme, arrivent de nouveaux archétypes et modèles de pensées, mettant en avant des héros souvent tragiques et torturés, mais où les maux qui les affligen sont source d'une croissance de la conscience malgré (ou grâce à) leur destin fatal. Le motif de l'infection permet justement d'exacerber cette fatalité.

La nouvelle d'Edgar Allan Poe *Le masque de la Mort Rouge*⁴⁷ en est probablement un des exemples les plus caractéristiques. Alors que l'épidémie de « Mort Rouge » frappe la ville, un prince et ses courtisans se sont tous enfermés ensemble. Malgré ce confinement, un invité mystérieux portant un masque, représentant une victime du fléau, se mêle à eux lors d'une soirée masquée. Le prince le poursuit avec un couteau, mais lorsque l'individu se retourne, le prince meurt subitement, de même que tous les autres invités. La mort était inévitable.

Dans *Le dernier homme* de Mary Shelley⁴⁸, la narratrice découvre une prophétie relatant la fin de l'humanité du fait d'une épidémie de peste à la fin du XXIe siècle. Cette prophétie serait en réalité l'assemblage des oracles écrits par une prophétesse de l'antiquité. On retrouve donc ce lien avec la divinité, évocateur des interprétations antiques et moyenâgeuses. Cependant, l'épidémie n'est ici pas considérée pour sa fonction de fléau divin et punitif, mais pour son aspect de mal inéluctable. La peste a été prophétisée, rien ne pourra l'arrêter. Le roman prend donc plutôt la forme d'un conte moral. Alors que dans le film de Bergman précédemment cité, la maladie était un élément nutritif du conflit spirituel du héros, elle en est ici la source. Ce dispositif de maladie comme révélateur de l'esprit va très vite devenir un archétype romantique.

Révolte

Le virus et la maladie contagieuse s'inscrivant presque systématiquement dans des rapports de contrôle/résistance ; que ce soit le virus biologique avec la colonisation de l'organisme ou, aujourd'hui, le virus comme forme et dispositif tactique ; il pourrait donc être intéressant de les aborder sous l'angle de la révolte. Comme on l'a vu durant l'antiquité et le moyen-âge, l'épidémie était évocatrice de la force d'une puissance supérieure et comportait déjà un certain esprit fataliste dont on retrouve les traces dans la fiction d'anticipation.

47 POE Edgar Allan, *Le masque de la Mort Rouge*, CreateSpace Independent Platform, 2016 [1842]

48 SHELLY Mary, *Le dernier homme*, Paris, Gallimard, 2021 [1826]

Pourtant, cette fatalité (surtout quand on parle des croyances antiques) se dirigeait plus du côté de la destinée et généralement avec une issue pouvant être terrible, mais juste, car c'était un retour à l'ordre naturel des choses (Œdipe finissant aveugle et sa mère pendue ne sont que des faits du destin pour avoir tué son père et avoir eu une relation charnelle avec sa mère). Pour le christianisme, la notion de destin ne joue plus, mais la punition reste justifiée. Avec le romantisme, ce rapport à la domination divine et à la maladie change complètement et s'écarte de la notion de destin, et surtout de châtiment juste, pour se pencher vers l'inéluctabilité injuste qui découle de la fatalité divine. Ce changement de chemin de pensée peut justement trouver une explication dans ce que Camus appelle « révolte des dandys »⁴⁹ en parlant du romantisme. Les romantiques vont se placer dans une position de défi vis-à-vis de Dieu : celui-ci est injuste et source de violences et « le héros romantique s'estime donc contraint de commettre le mal, par nostalgie d'un bien impossible »⁵⁰.

Le châtiment laisse sa place à l'indignation et à la révolte, mais pas encore à la résistance, car « la révolte romantique cherche une solution dans l'attitude »⁵¹, et non pas dans l'action. C'est par ailleurs assez souvent une attitude d'éloge de l'esprit, parfois au détriment du corps et c'est ainsi qu'intervient la maladie contagieuse. On a déjà évoqué l'exacerbation morale à travers la maladie, le romantisme va pousser cette idée jusqu'au bout : c'est justement la dégradation du corps qui permettra l'élévation de l'esprit. Camus décrit d'ailleurs le dandysme (posture à laquelle il associe les romantiques) comme « une forme dégradée de l'ascèse »⁵². On voit donc bien que le conflit animant les romantiques est d'ordre spirituel, ce qui explique en partie leur idée du génie créatif et surtout du rapport entretenu avec la maladie contagieuse. Celle-ci est une chance, elle permet de stimuler ce génie et devient le signe d'une certaine noblesse d'esprit.

49 CAMUS Albert, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 2021 [1951], p.70

50 *Ibid*, p.71

51 *Ibid*, p.74

52 *Ibid*, p.75

Lundi 17 mai, journée des désinfecteurs, les citoyens confirment être « heureux »⁵³.

Avis au public :

« Rien n'étant plus nécessaire que de faire enlever et enterrer les Cadavres, à cause d'un important brouillard toxique qui semble battre tous les records de vitesse de propagation, on remboursera la Parole de Dieu et la gloire qu'ils acquerront de servir leurs Patrie »⁵⁴.

- Retranscription d'un enregistrement déterré en 1984, don généreux de la part des archives municipales.

Le 1er registre, de 196 feuillets non comprise la rubrique, concerne :

- la nomination de deux échevins et de l'archivaire⁵⁵
- la rature que M. de Pilles avait faite du mot « Monseigneur » dans une ordonnance des Échevins
- aumônes aux prisonniers de la ville et du terroir.
- pain et bouillon aux pauvres.

Les citoyens sont mécontents : « C'est pas parce que la tuberculose n'est plus à la mode qu'il faut la dénigrer »⁵⁶.

53 Archivage

54 *Ibid*

55 *Ibid*

56 *Ibid*



Dans l'étude de Susan Sontag⁶³ sur ce comportement, on peut noter qu'il y a une hiérarchie des maladies et surtout des organes qu'elles touchent. Elle compare principalement le cancer (non contagieux et affectant diverses parties du corps) et la tuberculose (maladie contagieuse) attaquant souvent les poumons. C'est cette dernière qui va être glorifiée par le romantisme, car les poumons sont plus facilement associés à la spiritualité (souffle, esprit) que le cancer qui est moins glorieux lorsqu'il s'attaque à la prostate. La tuberculose dégradant le corps, elle « dissolvait la grossière enveloppe charnelle, éthérait la personnalité, élargissait la conscience »⁶⁴. Le premier lien esprit/maladie est établi, celui-ci va être poussé encore plus loin grâce au penchant qu'ont les romantiques pour les destinées tragiques.

La maladie était alors considérée comme la preuve extérieure de la passion frustrée de la personne qu'elle rongeait, elle la faisait grandir spirituellement à travers l'acceptation de sa condition, une idée que l'on retrouve dans les romans d'anticipation, l'auteur « montre comment le malade *devient* résigné à mesure que le mal progresse »⁶⁵. Ce que certaines personnes pourraient considérer comme mauvais, les romantiques en faisaient l'éloge à travers les métaphores de la passion et de l'amour vis-à-vis de la maladie, en effet, « la métaphore affirmait hautement l'excellence d'une prise de conscience et d'une complexité psychologique accrue. Jouir d'une bonne santé devient banal, voir vulgaire »⁶⁶. La fièvre qui consumait le malade devient très facilement une métaphore pour l'amour qui brûle en lui. Cette vision de la maladie est, à nouveau, explicite d'un rapport avec la divinité, les Grecs y voyaient le châtiment d'une faute commise par soi ou ses ancêtres, le christianisme établit une notion de « châtiment juste et approprié »⁶⁷. Les romantiques opèrent encore un petit décalage de cette idée : « l'idée que la maladie est adaptée au caractère de celui qui en souffre se modifia et l'on en vint à penser qu'elle était l'expression de ce caractère. La volonté peut lancer un défi à la maladie »⁶⁸. On retrouve l'idée principale de la révolte dandy/romantique

57 Sontag éthérifiait

58 *Ibid*

59 *Ibid*

60 *Ibid*

61 *Ibid*

62 *Ibid*

63 SONTAG Susan, *La maladie comme métaphore*, Paris, Christian Bourgois, 2005 [1978]

64 *Ibid*, p.29

65 *Ibid*, p.35

66 *Ibid*, p.37

67 *Ibid*, p.59

68 *Ibid*

qu'évoque Camus, c'est-à-dire la défiance vis-à-vis de Dieu. Plus précisément, dans le cas de la maladie romantique, la défiance vis-à-vis du châtiment divin, à travers l'élévation spirituelle permise par ce même châtiment, car il aiguise notre conscience.

Après avoir été le produit d'une force divine, la maladie permet d'exacerber la puissance spirituelle et devient un instrument dans l'élévation de la personne malade pour faire face aux injustices divines et, après la révolte contre l'instrument divin, vient l'appropriation de celui-ci.

Le Virus-outil

Dans l'histoire de la révolte décrite par Camus, l'homme passe progressivement du défi lancé à Dieu par les romantiques, au jugement de Dieu (sur lequel on ne s'attardera pas comme il n'apporte pas grand-chose à la vision de la maladie), pour enfin finir sur notre élévation au rang de divinité. Il attribue ce comportement en grande partie aux révoltes russes et à Marx (qu'il n'estime ironiquement pas marxiste) :

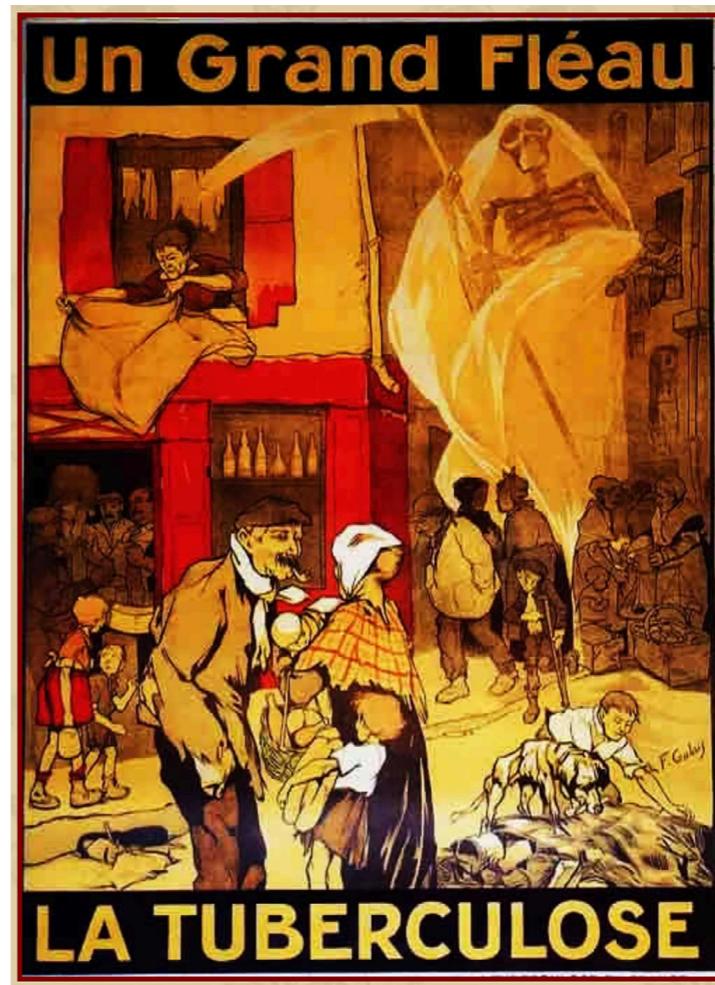
« La prétention humaine à la divinité ressurgit, avec plus de sérieux et d'efficacité, sous les espèces de l'État rationnel, tel qu'il est édifié en Russie »⁶⁹.

Appropriation

C'est justement au XXe siècle, avec l'arrivée de ces nouvelles propositions de pensées, que va se développer encore un autre rapport à la maladie contagieuse, qui se dissociera maintenant bien plus de la divinité. Ce qui semble logique si l'on essaie en quelque sorte de la remplacer. On observe cette appropriation à différentes occasions :

- Avec le développement grandissant de l'arme biologique, destinée à se propager et infecter l'ennemi, tactique qui existait déjà auparavant, mais désormais bien plus facile d'accès et efficace depuis l'industrialisation. La maladie contagieuse devient littéralement une arme humaine et non plus divine.

⁶⁹ CAMUS Albert, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 2021 [1951], p.238



À voix haute :

Avis au public :

[À vie, au public] :

- Dans la deuxième moitié du siècle, cette appropriation s'affirme totalement avec l'avènement de la cybernétique et l'apparition du virus informatique, exemple parfait d'un virus-outil qui permet d'attaquer des systèmes en les infectants de manière insidieuse voire même d'en prendre le contrôle.

- Dans les arts et l'information/communication, la technique du *cut-up* exemplifiant parfaitement cette idée avec le parasitage des outils des médias afin de résister à ceux-ci, les deux partis employant des tactiques virales, car l'information et la publicité aussi se diffusent selon une logique virale. Elles doivent par exemple se greffer à un medium (radio, télévision, panneau publicitaire, etc.) afin de pouvoir se propager au maximum.

Maintenant que nous nous sommes approprié la forme virale, elle s'inscrit pleinement et de manière explicite dans un rapport guerrier.

Le virus guerrier

« Un cœur, c'est bien. Une télé, c'est mieux »⁷⁰.

Alors qu'auparavant, la domination s'exerçait unilatéralement par la forme contagieuse (venant de la divinité), elle peut désormais être utilisée par chaque parti d'un conflit, soit dans une optique de contrôle, soit dans une optique de résistance. L'allocution d'Emmanuel Macron évoquée en introduction vient aussi soutenir cette idée. Le virus est un ennemi concret à éliminer. On interprétait auparavant le virus, ou la maladie contagieuse, dans le sens où on la traduisait. Désormais, depuis que l'appropriation a eu lieu, on interprète la maladie au sens d'exécution (on exécute un virus informatique). La métaphore guerrière s'est installée depuis la fin du XIXe siècle pour parler de la maladie, « quand le rôle des bactéries en tant qu'agents de la maladie fut reconnu. Les bactéries « envahissaient » ou « s'infiltraient » »⁷¹. Toujours dans cette optique de conflit, une pensée plus animiste s'est développée où la Nature nous déclare une guerre. Cela a été observable avec la pandémie de Covid-19 qui a donné lieu à des propos évoquant une révolte de la nature, le virus faisant office de système immunitaire. Cette pensée évoque les mouvements New Age de la fin du XXe siècle avec le cancer :

70 Son

71 SONTAG Susan, *La maladie comme métaphore*, Paris, Christian Bourgeois, 2005 [1978], p.87

« Pour les esprits plus élaborés, le cancer représente la révolte d'une écosphère agressée : la Nature se venge d'un monde perverti de technocrates. [...] Mais le cancer n'est pas seulement une maladie introduite par la révolution industrielle (il existait déjà en Acadie) »⁷².

Que ce soit un millénaire plus tôt ou à notre époque, la maladie contagieuse est toujours interprétée d'une manière ou d'une autre. Elle n'est jamais considérée pour elle-même, on lui prête des intentions, car on la perçoit comme un medium : elle véhicule un message par les intentions qu'on lui invente ou par les métaphores qu'on lui associe. Ce qui peut parfois être, ou apparaître, anodin comporte un certain niveau de dangerosité. Donner une visée au virus stimule la peur et les comportements paranoïaques (c'est d'ailleurs un des moyens de fonctionnement de la propagande). C'était justement ce que déplorait Susan Sontag en parlant de l'utilisation des métaphores de la maladie, et dans ce cas précis, du cancer (qui n'est malheureusement pas, pour notre sujet, une maladie contagieuse) :

« Et la métaphore du cancer est particulièrement grossière. Elle constitue invariablement une incitation à simplifier ce qui est complexe, elle est un appel à la complaisance morale, quand ce n'est pas au fanatisme »⁷³.

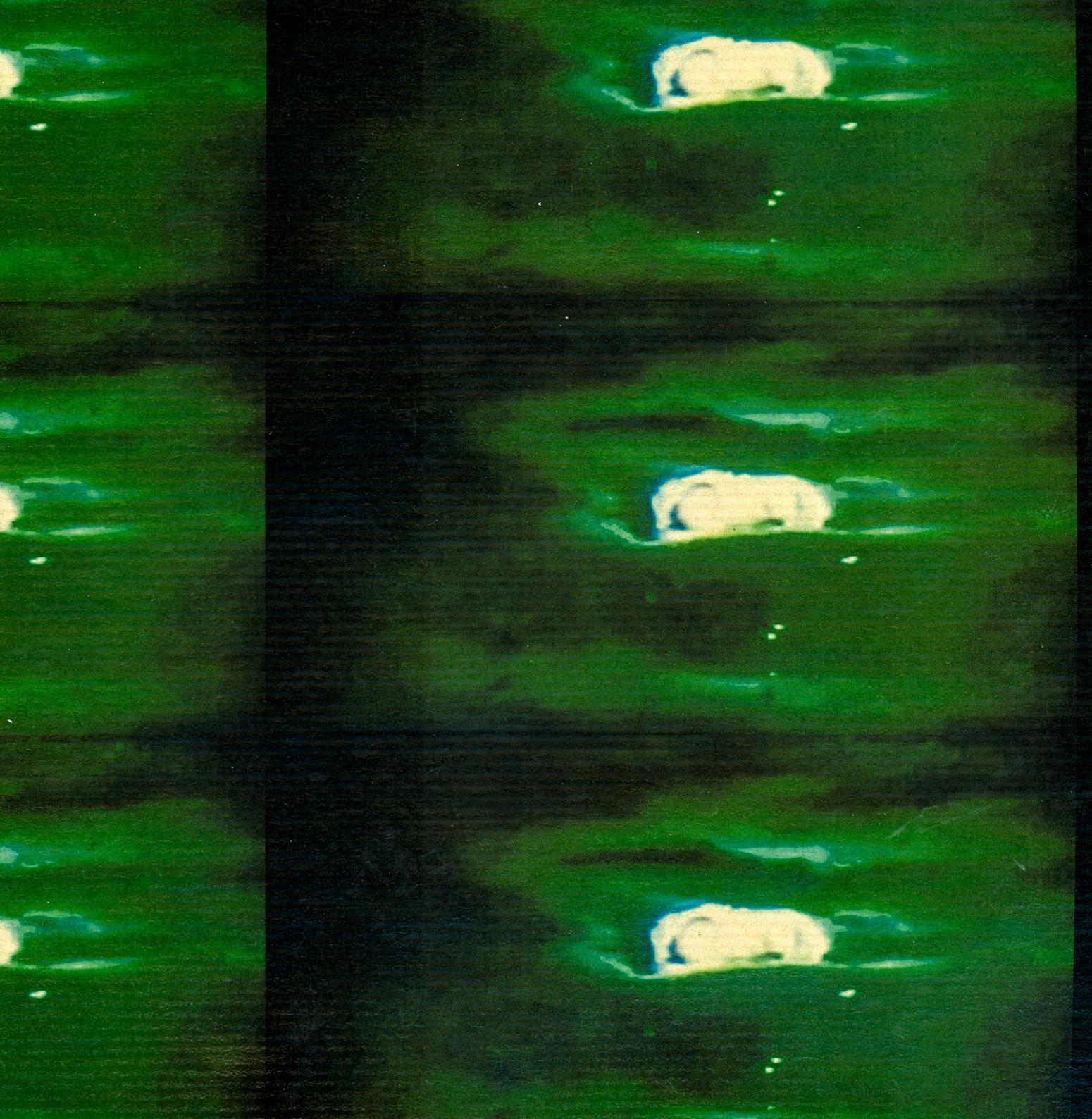
Comme le dit Patrick Boucheron, lors de son cours intitulé *Après la peste noire* :

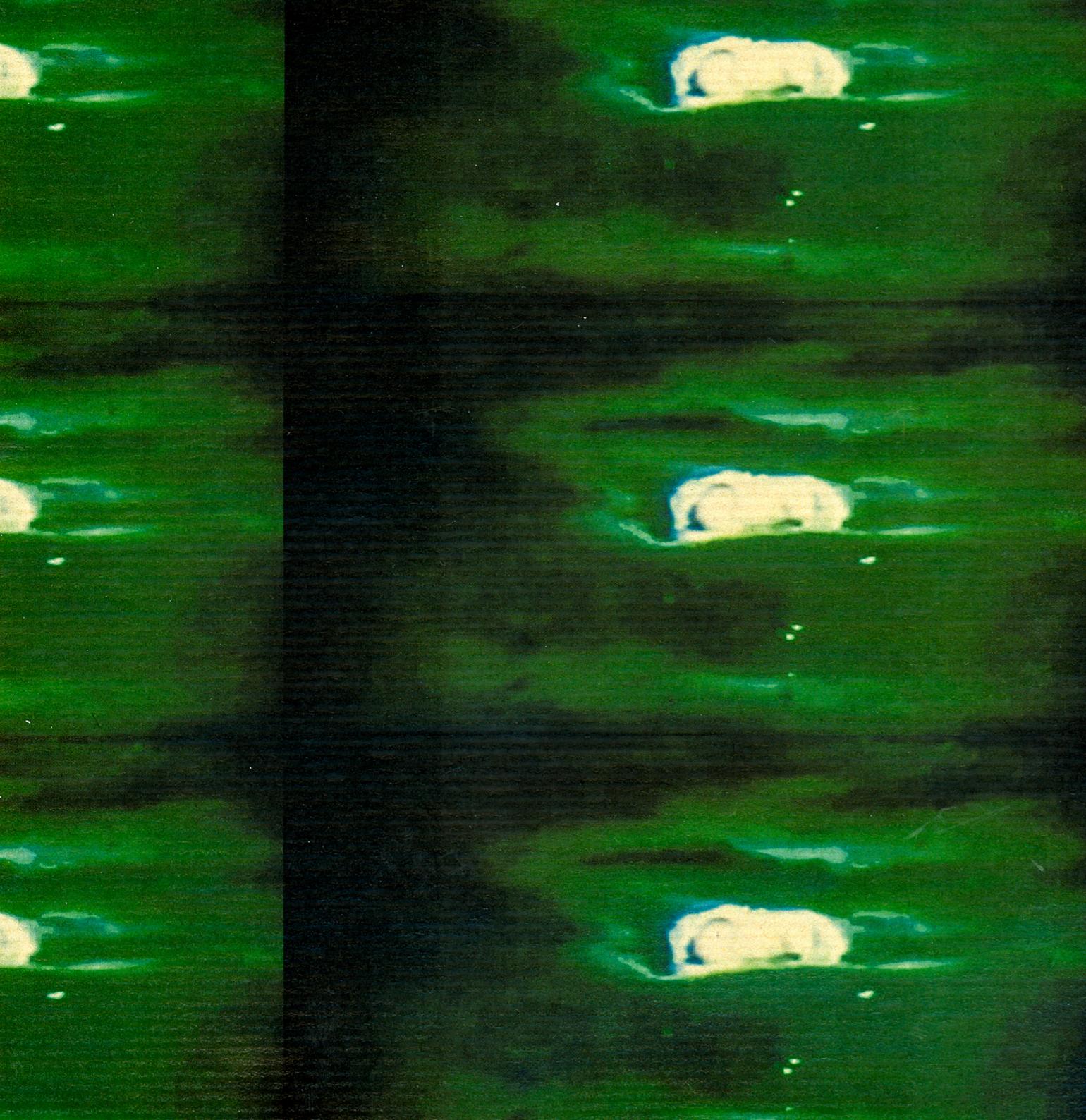
« Donc si les agents pathogènes livrent une guerre, ce n'est pas une guerre d'extermination, c'est une guerre d'occupation, et c'est ainsi qu'il faut relire *La peste* de Camus en comprenant que cette occupation c'est d'abord une occupation du langage »⁷⁴.

72 Ibid, p.91-92

73 Ibid, p.109

74 BOUCHERON Patrick, *L'empreinte : Vivre avec la peste, Histoire des pouvoirs en Europe occidentale, XIII^e-XVI^e siècle/Après la peste noire*, Collège de France, 18/01/2022





Vous tenez entre les mains :

un roman-photo

Être interprété.

Représentation.

Être propagé.

Fictions.





58



59

Dissidence à voix haute :

« Avis au public : « Immondices et tombereaux, censures des points névralgiques, stopper l'épidémie de fièvre hémorragique à vie » » » » » » » » » » » » » » » » » » Vous n'êtes
danse à dissidence, _____
_____ plus ici, _____
dit-il, _____ vous êtes,
l'agent 'I'.

ATTENTION ! Liasse brûlée. Seules subsistent les pièces suivantes :

-Programme/Renouvellement du Vœu de la peste/Exclusion/Éradication de l'agent disparu 'I'
par l'agent 'P', enfin, diffusion des films porno du président nouveau partisan, pour tous,
par la Congrégation, enfin, stérilisation.

En Occident, notre relation à la contagion et au virus a évolué de concert avec notre rapport au divin, qui découle lui-même de notre approche de la révolte comme l'étudie Camus. Le Virus est interprété comme un outil de Dieu, interprétation ensuite détournée, dans certains cas, pour devenir un élément déclencheur d'ascétisme : on se place sur un pied d'égalité avec la divinité, on se permet de la juger. Enfin, il devient un outil humain, bien que l'on continue à lui donner des visées tout autant divines que simplement surnaturelles. La constante de cette interprétation ou utilisation du virus est qu'elle révèle quelque chose, elle est porteuse d'un discours. Le virus devient médiation depuis son appropriation.

Aujourd'hui, on ne compte plus le nombre de films, livres ou autres œuvres traitant de pandémies ou de contamination, le genre du zombie étant l'exemple ultime de la prolifération de ce sujet. Georges A. Romero, prolifique auteur de cette catégorie de film, est représentatif de la manière dominante dont les œuvres comme celle-ci se servent de la contagion. Le zombie, virus ambulant dont le seul comportement consiste à consommer des humains pour survivre, propageant la *zombification* au passage. Généralement, et surtout dans les productions américaines, on retrouvera un discours critique de la société, du gouvernement, ou encore de la consommation, à travers ce dispositif de la contagion, et ceci sans trop de subtilités. Le réel antagoniste étant rarement le zombie, mais bien... l'homme.

*La nuit des morts-vivants*⁷⁵, considéré comme le film à l'origine de la frénésie zombie dans la culture populaire, avait déjà cet objectif (ou du moins c'est souvent la façon dont le film est appréhendé). Le seul personnage afro-américain, et seul survivant, se fait malgré tout tuer par l'armée à la fin du film, ce qui résonna particulièrement à l'époque après l'assassinat de Martin Luther-King quelque temps plus tôt. Le militaire et le consommateur sont par ailleurs deux des principaux analogues du zombie. L'épisode satirique *Homecoming*⁷⁶ (*Vote ou crève* en français) de la série *Masters of Horror* en est représentatif : des soldats reviennent d'entre les morts pour aller voter à l'encontre du président sortant aux élections, ce dernier les ayant envoyé à l'abattoir. Pour l'analogie au

⁷⁵ ROMERO Georges, *La nuit des morts-vivants*, 1970, 97 mn

⁷⁶ DANTE Joe, *Masters of Horror*, 2005, 50mn, « *Homecoming* »

consommateur, on pourrait penser à *Zombie*⁷⁷ et son remake *Dawn of the dead*⁷⁸, où l'on suit un groupe de survivants qui trouvent refuge dans l'endroit le plus propice à la survie, point névralgique de toute ville qui se respecte : le centre commercial. Dans une veine plus extrême du genre, la bande-dessinée *Crossed*⁷⁹ décrit un monde où les zombies sont toujours humains, ils ne contrôlent simplement plus leurs plus violentes pulsions. On assiste donc à des scènes de cannibalismes, zoophilie ou autres comportements plutôt mis en scène grotesquement de par l'excès total dont ils font preuve. Les événements les plus malsains ne viennent pas de leurs actions, mais du comportement des survivants.

Ce ne sont que quelques exemples de cette catégorie particulière de fiction sur la contagion, mais il sont suffisamment conducteurs de l'idée que, dans ces œuvres, le virus révèle la nature humaine ou des problèmes inhérents à la société.

Du côté des films de pandémie dénués de zombies, l'aspect critique explicite et directe est parfois moins présent, mais, généralement, la maladie est tout de même le produit d'actions humaines. Dans *Contagion*⁸⁰, on apprend qu'à l'origine de la pandémie était une déforestation, causant l'infection de cochons par chauves-souris contaminées qui ont dû migrer. Ces cochons sont par la suite servis comme nourriture dans un restaurant et la suite est évidente. De même, dans *L'armée des douze singes*⁸¹, le virus ayant causé ce futur post-apocalyptique est un virus étudié en laboratoire qui est relâché par l'un des scientifiques.

Toutes ces représentations de virus révèlent donc le rapport entretenu avec la viralité aujourd'hui. Tout tourne autour de l'être humain, nous sommes la cause et la conséquence, le virus peut-être le résultat de nos actions comme l'explicitation de problématiques sociétales humaines, ou encore plus simplement, l'exacerbation de conflits spirituels ou matériels (que l'on retrouve par exemple dans *Le septième sceau*⁸² cité plus tôt).

77 ROMERO Georges, *Zombie*, 1978, 126 mn

78 SNYDER Zack, *Dawn of the dead*, 2004, 110 mn

79 ENNIS Garth, *Crossed*, Rantoul (Illinois), Avatar press, 2008

80 SODERBERGH Steven, *Contagion*, 2011, 106 mn

81 GILLIAM Terry, *L'armée des douze singes*, 1995, 129 mn

82 BERGMAN Ingmar, *Le septième sceau*, 1957, 96 mn





64



65

ATTENTION !

Les douleurs articulaires sont souvent débilitantes et de durée variable.

ATTENTION !

Il n'existe pas de traitement spécifique, il n'existe aucun vaccin.

ATTENTION !

Apparition d'une encéphalite avec, dans les formes bénignes, fièvre, céphalée ou méningite aseptique.

ATTENTION !

Les tiques vivent dans les forêts et les sous-bois, les hautes herbes, mais également sur les parcours de golf et dans les jardins publics.

ATTENTION !

Les signes cliniques de l'infection peuvent inclure de la fièvre, des maux de tête, vomissements, un syndrome confusionnel, des convulsions et perte de mémoire.

ATTENTION !

Maladie virale aiguë sévère se caractérisant initialement par des symptômes non spécifiques, de type pseudo grippaux : apparition brutale d'une fièvre supérieure à 38°C, une faiblesse intense, des douleurs musculaires et une irritation de la gorge.

Ces symptômes sont suivis de vomissements, de diarrhées, d'éruptions cutanées, d'une atteinte rénale et hépatique et dans certains cas, d'hémorragies internes et externes.

Le virus est donc presque exclusivement utilisé comme outil dans une histoire plus large, il sert à montrer, décrire ou exemplifier un propos. Il est interprété comme forme de médiation, il sert à faire passer un message, et n'est que plus rarement le réel point central de l'œuvre et, quand bien même ce serait le cas, il reste un dispositif narratif. C'est l'incarnation d'un conflit tout-en-un, un élément perturbateur invisible et généralement incompris, utile pour communiquer le message que l'on veut faire passer de manière simple, efficace et rapide. Un des exemples les plus éloquents se trouve dans le film *Antiviral*⁸³, de Brandon Cronenberg, où les virus de célébrités sont commercialisés par des entreprises proposant d'infecter leurs clients avec ces maladies. Le virus devient le modèle de consommation, ainsi que le moyen de communication le plus direct avec notre idole en permettant de créer un lien organique avec celle-ci. Le virus devient le mode d'expression d'un amour impossible ou d'une obsession qui se manifeste physiquement, comme si le client avait eu un lien presque charnel avec cette vedette, mais ce lien est invisible : la connexion (communication) s'est opérée via le virus. Le virus devient un consommable, voir une « nouvelle chair »⁸⁴.

Il est nécessaire de préciser en Occident, car le rapport au virus change dans des cultures où le rapport à la divinité ou au surnaturel n'est pas le même, ancrant d'autant plus l'idée que notre lien au virus est influencé par cette relation. Au Japon, où la culture est plus ancrée dans une tradition animiste, la contagion se manifeste plus souvent par le biais du surnaturel, sans forcément de causes pseudo-scientifiques. On retrouve l'interprétation de la contamination comme vengeance de la Nature qu'on peut aussi trouver en Occident. Mais cette lecture animiste new age occidentale arrive justement au XXe siècle, lorsque l'on découvre les cultures chamaniques, shintoïstes, bouddhistes, ou autre, à travers la mondialisation de la culture, l'avancée des moyens de communication, et la propagation d'industries artistiques culturelles à l'international. Ceci permettant l'exportation de traditions jusque-là très peu présentes en Occident, bien qu'elles peuvent, sur certains points, être légèrement similaires à l'interprétation divine antique ou chrétienne du fléau viral.

⁸³ CRONENBERG Brandon, *Antiviral*, 2012, 112 mn

⁸⁴ CRONENBERG David, *Videodrome*, 1983, 87 mn

L'exemple-type de la différence de relation à la contagion étant le film *Ring*⁸⁵ de Hideo Nakata, dans lequel une cassette maudit ceux qui la visionnent. La seule façon d'annuler la malédiction est de faire une copie de la cassette et de la montrer à quelqu'un d'autre. Ici, la contamination n'est pas interprétée comme une conséquence divine ou le résultat d'une action humaine, mais par l'incarnation de l'esprit vengeur dans un objet. Ce qui semble logique d'un point de vue animiste et n'est pas sans rappeler *Videodrome*⁸⁶, où il est aussi sujet de contamination par des systèmes de communications : la télévision et les ondes. Il y a toujours une interprétation surnaturelle, mais elle se transcrit d'une manière différente et fait appel au rapport qu'entretient la tradition japonaise avec la mort. Film thaïlandais similaire, *Shutter*⁸⁷ raconte les pérégrinations d'un photographe hanté par l'esprit d'une fille qu'il a accidentellement tué. Celle-ci se manifeste dans les photographies qu'il prend (dans *Ring*, les photographies des personnes maudites se voient déformées). À nouveau, la contamination surnaturelle se transcrit par des objets infectés. L'écart principal avec la corrélation Virus/Surnaturel en Occident se situant justement au niveau du rapport au monde (invisible) du surnaturel qui influence le rapport à l'entité (invisible) virale. Cette relation à la viralité, en plus d'être liée à une quelconque divinité ou histoire de la révolte, apparaît comme étant aussi un révélateur de systèmes culturels. Mais, peu importe les cultures, le virus semble être un medium, un moyen de communication, voir LE nouveau modèle de communication. Il n'est pas anodin que la contagion ait lieu par des vidéos et des photos.

Le concept du même, inventé par Richard Dawkins⁸⁸, propose de considérer les idées comme des entités biologiques se propageant comme le fait un virus. Ce concept a été adopté et développé par de nombreuses personnes par la suite, concrétisant l'appréhension du virus comme modèle de communication :

⁸⁵ NAKATA Hideo, *Ring*, 1998, 96 mn

⁸⁶ CRONENBERG David, *Videodrome*, 1983, 87 mn

⁸⁷ PISANTHANAKUN Banjong, WONGPOOM Parkpoom, *Shutter*, 2004, 97 mn

⁸⁸ DAWKINS Richard, *Le gène égoïste*, Paris, Odile Jacob, 2004 [1976]

Dernières images du suspect.

I

ATTENTION !

L'agent est devenu expert

Il faut

ne prenant en compte aucune parole

Ce suspect est une personne

I

La biographie de tout nuage atomique est

Chaleur intense et violence de la boule de feu,

provoquent des conditions

de rouille



dans l'art de l'introduction
procéder avec prudence, en
sortant de sa bouche
infectieuse

I

essentiellement la même
alors qu'elle brûle le ciel,
spectaculaires et colorées
dans l'air qui l'entoure



/Déplacé d'un endroit/
/à l'autre/
/on meurt, et/

/la maladie se/

/propage/

/Au moment où on se rend compte/

/qu'on en/

/est/

/responsable/

/on considère qu'elle/

/est/

/éradiquée/

/mais il est trop tard/

/Une épidémie commence à renaître/

/conduisant à attirer/

/les individus et la société/

/Les infectés sont/

/isolés et livrés/

/à la logique/

/des maladies qui sont/

/presque oubliées/⁸⁹

« La meilleure manière de comprendre les transformations de livres inconnus en best-sellers [...], le phénomène du bouche à oreille ou n'importe quels autres changements mystérieux qui marquent la vie de tous les jours, est de les appréhender comme des épidémies. Les idées, les produits, les messages et les comportements se propagent comme les virus le font⁹⁰ ».

Il est effectivement plus aisé de penser les mécanismes de comportements, d'imitation, ou de rumeur, en terme d'épidémie et de contagion. Là encore, la communication, donc le langage, serait le vecteur de propagation.

Dans *La chasse*⁹¹, de Thomas Vinterberg, ces dynamiques sont mises en évidence et constituent le sujet du film. Une petite fille est exposée à des images pornographiques, de manière anodine, par son frère. Elle s'éprend par la suite de son professeur, le protagoniste, d'un amour innocent, ou à l'apparence innocente, que l'on peut avoir lorsque l'on est petit. Malheureusement pour elle, cet amour n'est évidemment pas réciproque, et lorsqu'elle annonce à la directrice que son professeur est méchant avec elle, elle y ajoute une petite touche mensongère provenant de son exposition à la pornographie, débutant la rumeur insinuant que ce professeur serait pédophile. Une simple image, répliquée dans les propos d'une petite fille, va propager cette idée qui s'infiltre dans l'esprit de toute la communauté. Toute cette dynamique est le résultat d'une communication ayant mal tourné, puis devenant hors de contrôle, comme une épidémie peut le faire, touchant même nos plus proches. Le protagoniste devient isolé et exclu. Sa parole n'a plus de valeur : sa charge virale est inexistante, donc aucun moyen de la transmettre.

« C'est au moment du malheur qu'on s'habitue à la vérité, c'est-à-dire au silence⁹² ».

Ceci nous amène à l'œuvre de fiction sur le virus la plus évidente, et où la question du langage et de la communication tient justement une place importante : *La peste*.

⁸⁹ <https://www.imdb.com/title/tt0083275/>, consulté le 14/05/2022

/////////

//////////

⁹⁰ GLADWELL Malcolm, *The tipping point*, Limoges, Abacus, 2002 [2000], p.7

⁹¹ VINTERBERG Thomas, *La chasse*, 2012, 115 mn

⁹² CAMUS Albert, *La peste*, Paris, Gallimard, 2020 [1947], p.139

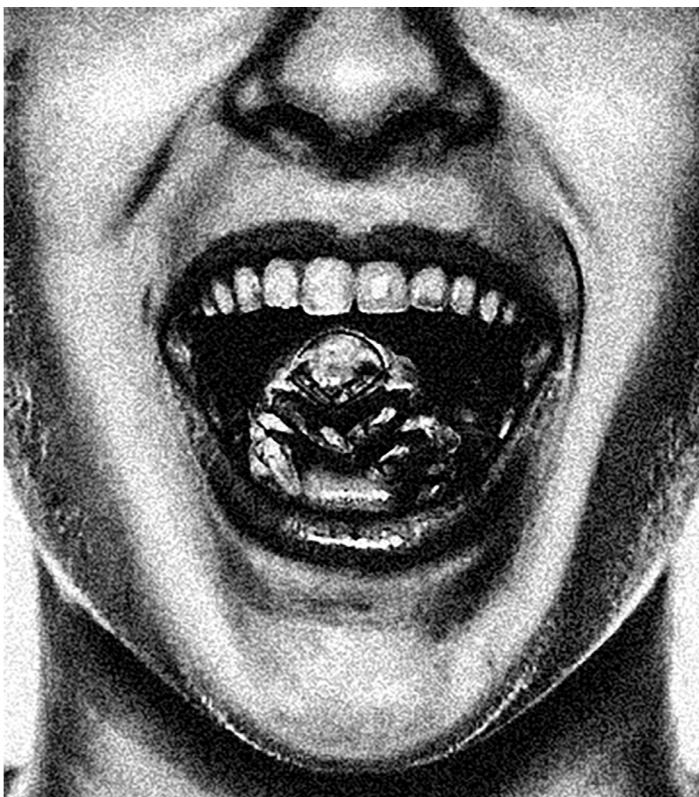
Albert Camus y décrit l'évolution d'une peste fictive dans la ville algérienne d'Oran. Ce livre mérite une analyse approfondie, mais, afin de ne pas trop digresser, nous allons juste relever quelques éléments nous intéressant directement. Pour commencer plus largement, ce livre s'inscrit dans une démarche où Camus s'intéresse à la révolte, on l'a brièvement vu plus tôt avec *L'homme révolté*. La peste étant considérée comme une analogie de l'occupation et de la résistance, on peut y trouver une réflexion sur l'occupation qui s'opère au travers de la communication et donc une explication approfondie des liens entre virus et communication. Une « occupation du langage⁹³ » que l'on retrouve aussi bien dans *La chasse qu'ici*. Dès l'instant où la peste est déclarée, le mot prend une importance cruciale dans le roman, ce qui arrive en ouverture du cinquième chapitre où le « mot de « peste » venait d'être prononcé pour la première fois⁹⁴ ». À partir de là, des problématiques tournant autour de la langue vont proliférer tout au long du livre, renforçant le lien qu'entretient le virus avec le langage et l'influence qu'il exerce sur lui, comme si le virus avait parasité la capacité orale des hommes :

« Joseph Grand ne trouvait pas ses mots [...] il se sentait particulièrement empêché d'employer le mot « droit »⁹⁵ ».

Le docteur Rieux (protagoniste et narrateur du roman) semble être le seul, ou un des seuls, à s'apercevoir de cette contamination et à avoir conscience du risque que pose le langage-virus :

« Vous posez mal le problème. Ce n'est pas une question de vocabulaire, c'est une question de temps. [...] La formule m'est indifférente, dit Rieux. Disons seulement que nous ne devons pas agir comme si la moitié de la ville ne risquait pas d'être tuée, car alors elle le serait⁹⁶ ».

Être propagé/L'agent 'I' a initié la diffusion d'outils de résistance aux fortes charges virales/Refuge chez des citoyens dissidents/Priorité/Localisation de l'agent 'I'/Communiqué/Réponse à la la 1 1/ Réponse à la trahison/Soumission et intégration de tous les dissidents/Introduction de l'agent 'P' : imminente



⁹³ BOUCHERON Patrick, *L'empreinte : Vivre avec la peste, Histoire des pouvoirs en Europe occidentale, XIII^e-XVI^e siècle/Après la peste noire*, Collège de France, 18/01/2022

⁹⁴ CAMUS Albert, *La peste*, Paris, Gallimard, 2020 [1947], p.49

⁹⁵ *Ibid*, p.58

⁹⁶ *Ibid*, p.64-65



Albert Camus a conscience de la puissance d'une parole à haute charge virale et donc du risque de désinformation. La parole ayant la plus haute charge virale étant la parole médiatique. Juste avant la fin de la première partie (se terminant sur la dépêche ordonnant l'annonce au public de l'état de peste, ainsi que la fermeture de la ville), Rieux va voir une vieille personne asthmatique représentative du pouvoir de cette parole médiatique quasi-totalitaire.

« - Alors, docteur, c'est le choléra ?
- Où avez-vous pris ça ?
- Dans le journal, et la radio l'a dit aussi⁹⁷ »

Peu après le début de l'épidémie, alors que le virus s'est bien installé, la parole médiatique, par ailleurs le langage de la propagande, s'est aussi installée parmi eux. « Ou du moins, pour ceux à qui le silence était insupportable [...], ils se résignaient à adopter la langue des marchés et à parler, eux aussi, sur le mode conventionnel, celui de la simple relation et du fait divers, de la chronique quotidienne en quelque sorte⁹⁸ ».

Le mot, la communication, ou parole médiatique, et le virus déteignent les uns sur les autres. On pourrait considérer que ces problématiques ont existé aussi longtemps que le virus ou la parole. Mais la question de la viralité de la parole et de la communication s'est infiltré surtout depuis le développement de la communication électronique de masse au XXe siècle. Développement qui coïncide (ironiquement) avec l'apparition du virus à nos yeux, grâce aux microscopes électroniques. Depuis que l'on est en mesure de l'observer, sa forme se répand, prolifère et devient un modèle omniprésent, occupant tout ce qui touche à la communication.

97 *Ibid*, p.75
98 *Ibid*, p.93

YOU WILL SEE IT HAPPEN ! ⁹⁹

You WILL ! see it happen

You will see IT ! happen

YOU ! will see it happen

99 Nuclear Test Film - Nuclear Testing Review - <http://www.archive.org/details/gov.doe.0800000>



Vous tenez entre les mains :

un mot d'amour

Être propagé.

'P', j'ai appris à compter aujourd'hui à l'école.

Symptômes.

Il a été baptisé « Ebola », du nom d'une rivière coulant dans ce dernier pays.

Être isolé.

1995 : 254 morts en République démocratique du Congo,

2000 : 224 morts en Ouganda,

2003 : 128 morts au Congo,

2007 : 187 morts en République démocratique du Congo.

**Consumérisme viral
totalitaire.**

Jusque-là, le virus avait provoqué 1590 morts.



100 BILLARD Crise, *Fragments de bandes magnétiques*
101 ADORNER Oppenheimer

Qui dit domination ou contrôle, dit opposition. Le langage viral, le langage de la communication, est un instrument de contrôle des masses par les outils de la communication massive.

Mais avant d'aborder les formes de résistances au langage à haute charge virale de ce qu'on pourrait nommer la parole médiatique ou publicitaire, nous allons nous attarder sur quelques œuvres, directement explicites de la prolifération de cette forme particulière de consommation et de communication. Ceci permettra de faire ressortir l'aspect paradoxal de ce conflit viral pour la suite, ainsi que l'aspect totalitaire de ce langage et les liens qui unissent cette langue à d'autres formes de parole et de contrôle. On le voit et on l'entend aujourd'hui dans les dynamiques de diffusion et les mécanismes de langages employés, il y a une recherche de la captation totale de l'attention, et donc d'une forme de manipulation des esprits, plus ou moins discrètement.

Dans un premier temps, nous allons voir comment la publicité se rattache à la propagande à travers *Que notre règne arrive*¹⁰² de J.G. Ballard. Ce roman prend la forme d'un récit d'enquête dans une petite ville de banlieue en bordure d'autoroute. Un publicitaire y arrive pour tenter de découvrir la raison de la mort de son père, tué dans un attentat au centre commercial de la ville : le Métro-Centre. Lieu central de l'histoire et espace presque religieux. Au fil du roman, la narration ira même lorgner du côté de la science-fiction, le centre commercial devenant presque une sorte de sanctuaire endoctrinant des adeptes consommateurs grâce à la publicité. On découvrira progressivement que c'est cette nouvelle forme de contrôle qui est la source de manifestations et de violences racistes ayant lieu régulièrement tout au long du roman.

« L'industrie culturelle a tendance à incarner des déclarations faisant autorité et à apparaître aussi comme le prophète de l'ordre existant »¹⁰³.

Vers le milieu du récit, le protagoniste prend en charge la communication du Métro-Centre avec la vedette de leurs émissions et publicités, David Cruise. C'est dans cette partie que l'on se rend compte réellement de l'aspect

102 BALLARD James Graham, *Que notre règne arrive*, Paris, Gallimard, 2007 [2006]
103 ADORNO Theodor, HORKHEIMER Max, *Kulturindustrie*, Paris, Allia, 2012 [1947], p.65

propagandiste et totalitaire de ce type de parole. Ils forcent le totalitarisme sur les consommateurs en leur vendant un dictateur au lieu de l'instaurer d'une quelconque manière. Les partisans du culte de la consommation ne « veulent pas d'un fanatique botté délivrant sur un balcon. Il leur faut un présentateur, installé dans son studio télé [...] C'est une nouvelle démocratie, où on vote dans les rayons, pas aux urnes. Le consumérisme est le meilleur instrument de contrôle de population qui ait jamais été inventé »¹⁰⁴.

Alors qu'ils voient l'efficacité de leur stratégie publicitaire se propager jusque dans les villes alentours, l'apparence politique totalitaire de ce nouveau régime se matérialise, et la voix de ce mouvement est ce présentateur télé. La typologie de ce langage montre les risques des paroles dominantes médiatisées aujourd'hui et nous fait revenir au danger de « simplifier ce qui est complexe »¹⁰⁵ qu'évoquait Susan Sontag au sujet de la métaphore guerrière de la maladie et l'infantilisation que cela implique :

« Jouez le père imprévisible. Inventez de nouveaux ennemis. Dites aux gens de s'inscrire à un club de consommateurs du dôme, s'ils veulent faire partie de leur vraie famille. Défendez le Métro-Centre, voilà le message »¹⁰⁶.

Ce qui n'est pas sans rappeler à nouveau, sous un autre angle la démarche d'Emmanuel Macron qui concrétise un Ennemi grâce au virus, en nous déclarant en guerre, démontrant que les tactiques des paroles médiatique, politique, consumériste et totalitaire, ne sont, en réalité, pas si éloignées que ça les unes des autres. Elles peuvent donc toutes, et facilement (si elles ne le sont pas déjà), tomber dans le discours propagandiste. La particularité de la propagande consumériste étant qu'elle repose sur le désir du consommateur et la stimulation de celui-ci en jouant sur la frustration liée au désir :

Citoyen 376 : « C'est pas un messie, mais c'est un capitaliste et il va nous aider à dégager et l'OMS, et l'ONU, et tout ce que tu veux de pédo-criminels qui nous dirigent »¹⁰⁷.

Être propagé.

Dépenses de la contagion.

Renouvellement du Vœu.

Association de consommateurs lanceurs d'alerte complotistes déjouée par l'agent suspecté¹⁰⁸ :

Immondices et tombereaux.

« Il y propose

de brèves vidéos

filmées avec son smartphone

sur une idée, un concept, un mot,

une phrase et décline cette idée en une minute chrono.

Le tout lié à la communication, au coaching, à la santé, au développement personnel,

à la PscYchOlogie »¹⁰⁹.

104 BALLARD James Graham, *Que notre règne arrive*, Paris, Gallimard, 2007 [2006], p.254-255

105 SONTAG Susan, *La maladie comme métaphore*, Paris, Christian Bourgois, 2005 [1978], p.109

106 BALLARD James Graham, *Que notre règne arrive*, Paris, Gallimard, 2007 [2006], p.312

107 BABILLARD

108 'I'

109 <https://www.conspiracywatch.info/richard-boutry>

Il n'avait malheureusement pas de télé.

« Dites-leur de venir aux soirées spéciales cartes de fidélité ou soldes, quand ils peuvent passer à la télé. Tenez-les en haleine en les menaçant de retirer votre affection »¹¹⁵.

Les biais employés par la parole dominante sont l'objet du livre d'Eric Hazan, *LQR, la propagande du quotidien*¹¹⁶. « LQR » tient pour *Lingua Quintiae Respublicae* : la langue de la Cinquième République. Il y donne quelques exemples venant confirmer la proximité entre la parole médiatique/publicitaire, propagande et contrôle. L'euphémisme est l'un des outils caractéristiques de cette langue et, comme le précise Eric Hazan, c'est un « point commun avec la langue des nazis qui forgeaient un euphémisme pour chacun de leurs crimes, avec pour finir l'imbattable *Endlösung, la solution finale* »¹¹⁷. Il évoque aussi les fameux propos de Patrick Le Lay, PDG de TF1, qui démontre sans détours le cynisme dont font preuve aujourd'hui les médias d'informations, ancrant, sans se cacher, l'idée qu'un consommateur est aussi un produit. Car, « pour qu'un message publicitaire soit perçu, il faut que le cerveau du téléspectateur soit disponible. Nos émissions ont pour vocation de le rendre disponible : c'est-à-dire de le divertir, de le détendre pour le préparer entre deux messages. Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau humain disponible »¹¹⁸.

La parole publicitaire fonctionne très souvent sur un principe de désir et de frustration. À titre d'exemple, nous observerons les mécanismes de l'œuvre-film *Sculpt*¹¹⁹ de Loris Gréaud, à travers le prisme de la propagande consumériste virale.

Loris Gréaud est un artiste français : plasticien, réalisateur, musicien, il est aussi à la tête de sa propre entreprise, Gréaud Studio (bien que le site affiche simplement un « *Coming soon* » ce qui fait écho à la manière dont il travaille la rumeur, que l'on verra plus loin. En bref, il a plusieurs cordes à son arc. Né en 1979, cette pluridisciplinarité s'explique en partie aussi par son passage au conservatoire national supérieur de musique et de danse puis à l'école d'art de Paris-Cergy. Il est devenu internationalement connu, assez jeune, avec l'exposition

¹¹⁰

¹¹¹

¹¹²

¹¹³

¹¹⁴

¹¹⁵ *Ibid*, p.313

¹¹⁶ HAZAN Eric, *LQR, la propagande du quotidien*, Paris, Le Seuil, 2006

¹¹⁷ *Ibid*, p.27

¹¹⁸ Les associés d'EIM, *Les dirigeants face au changement*, Paris, éditions du Huitième Jour, 2004

¹¹⁹ GRÉAUD Loris, *Sculpt*, 2016, LACMA

*Cellar door*¹²⁰ au Palais de Tokyo, où il est le premier artiste à avoir pu investir la totalité du lieu. On retrouve régulièrement dans son travail un intérêt pour la question de la monstration, et par conséquent de la marchandisation, de l'œuvre. Il a par exemple enterré vingt de ses sculptures pour l'éternité en partenariat avec la Casa Wabi, ou encore réalisé son propre musée d'histoire naturelle au Dallas Contemporary où un carnet retrace l'histoire imaginaire de ce musée¹²¹ (faisant aussi partie d'une série de projets appelée *The unplayed notes* où il investit différents lieux). L'œuvre qui va ici nous intéresser continue justement dans cette même lignée de travaux.

Sculpt est un film créé en 2016, originellement produit pour le LACMA (Los Angeles County Museum of Art) où il fut diffusé, plusieurs semaines durant, dans des projections supposément « clandestines », avant de tourner ponctuellement dans quelques autres lieux à travers le monde pour finalement disparaître de la circulation. Le seul master du film ayant été remis à la prêtresse vaudoue Miriam Chamani, qui le garderait dans son temple à la Nouvelle-Orléans jusqu'à sa mort.

À ce moment-là, seront alors censés apparaître sur le net des enregistrements ou extraits volés, aussi diffusés lors de projections illégales, ou du moins non-officielles.

Lors de sa diffusion au LACMA, les projections étaient faites de telle manière qu'une seule personne à la fois y aurait assistée, les durées seraient par ailleurs variables, impliquant une expérience unique à chaque spectateur.

D'après les descriptions, le film traite apparemment d'un monde dystopique où s'est développé un marché de « l'expérience et de formes nouvelles. L'enregistrement de la pensée et la fascination de l'espace intérieur n'y sont désormais plus des fantasmes, mais bien l'objet d'un marché global »¹²².

Une équipe de bombardement a été choisie par concours.

Major Swanka, le pilote, Major Wood, le bombardier.

L'avion de bombardement s'approche de la cible avec son escorte d'avions photographiques.

Voilà la cible, bomb away !

Ça y est, la quatrième bombe atomique a explosé avec succès.

Bien qu'il soit beau à voir, ce nuage champignon tourbillonnant et bouillonnant signifie une mort certaine pour toutes les créatures vivantes qui s'en approchent¹²³.

124125

120 GRÉAUD Loris, *Cellar door*, 2008, Palais de Tokyo

121 GRÉAUD Loris, *The unplayed notes museum*, 2015, Jannink

122 Présentation de *Sculpt* sur le site du CNAP, <https://www.cnap.fr/loris-greaud-sculpt>, consulté le 23/11/2022

123 ...

124 Mauvaise cible

125 Le laboratoire où se trouvait l'agent 'I' est situé dans le pays adjacent

ATTENTION ! Liasse brûlée en . Seules subsistent les pièces suivantes :

-Bribes d'un cahier concernant la mutation de l'agent 'P' pour « faute grave »¹²⁶

La nomination de deux échevins et de l'archivaire¹²⁷ concerne :

-La rature que M. 'I' avait faite du mot « Congrégation » dans une ordonnance des Échevins

On y suivrait donc un collectionneur (interprété par Willem Dafoe) se perdre progressivement dans cette pratique alors qu'il s'imagine « pouvoir maîtriser le jeu de l'offre et de la demande de ce nouvel univers. Mais il découvrira bientôt que les limites des espaces intérieurs et du marché qui les représente ne font plus qu'un »¹²⁸.

L'œuvre prend le contre-pied de ce qui y est raconté, étant inaccessible au marché du film et invisible aux yeux des spectateurs à travers la planète, hormis une petite poignée pour qui le film ferait office de cet « espace intérieur » inaccessible au reste du monde. Dans une époque où les différents médiums et techniques artistiques se dématérialisent pour suivre le flux de la culture de masse imposée par le marché, Loris Gréaud détourne ici justement les stratégies virales de propagation et de communication des informations, en faisant fonctionner son concept en partie selon une tactique anti-virale (à dissocier de l'antivirus/vaccin impliquant directement le virus et donc employant des stratégies propres au virus), mais aussi, paradoxalement, virale.

D'un côté, il parasite le processus habituel de diffusion d'un film, au lieu de dupliquer les copies et de les propager à travers le monde, il ne garde qu'une copie, très vite devenu invisible et presque reléguée au rang de légende tant les preuves de son existence sont ténues pour la majorité des gens. Au lieu d'un parasitage en vue d'une réplication/propagation massive de l'objet, on a donc un parasitage en vue d'un renfermement de l'œuvre sur elle-même.

De l'autre, il se nourrit justement de la rumeur, du *buzz*, comme d'un virus ; stratégie propre au marketing ; car celle-ci se nourrit de l'obsession des spectateurs pour qui ce film est invisible, afin de dupliquer cette obsession chez d'autres personnes, ce qui se fait de manière extrêmement effective grâce aux moyens de communication et de propagation à sa disposition. Comment ne pas désirer voir un objet viral qui se cache de nous et qui, par son invisibilité, stimule tous les fantasmes possibles à son sujet ? Le désir fonctionne généralement sur un principe de frustration. Ainsi, toujours à l'inverse du sujet de son film, mais, paradoxalement, allant dans son sens, le fantasme sert de tremplin à la rumeur pour tenter de transformer le film en cet « espace intérieur », créé par la simple idée de ce film, en dehors d'un marché et de manière massive, car tout le monde a accès à ce concept (du moins

126 //

127 //

128 *Ibid*

chaque personne connectée). Dans un mouvement cyclique, la rumeur nourrit à nouveau l'obsession et le fantasme qui lui retournent la faveur bien assez vite.

Cette mécanique paradoxale permet de dégager plusieurs parallèles ; venant questionner le concept mis en place par Loris Gréaud ; avec les stratégies des *Industries culturelles*¹²⁹, décrites par Adorno et Horkheimer, où le fantasme d'une pseudo-individualité sert à forcer l'individu à se fondre dans la masse. Cette absorption est engendrée par l'idée, vendue par les industries culturelles, que la réussite est liée au hasard, au lieu de l'effort. Chaque personne ne peut donc qu'espérer réussir miraculeusement et accepte cette situation :

« La starlette doit symboliser l'employée, mais de telle sorte que – à la différence de la jeune fille de la réalité – le splendide manteau du soir semble déjà fait à ses mesures. Si bien que la spectatrice n'imagine pas seulement l'éventualité de se voir elle-même sur l'écran, mais saisit le gouffre qui l'en sépare. Une seule jeune fille peut tirer le gros lot, un seul homme peut devenir célèbre, et même si mathématiquement tous ont la même chance, elle est cependant si infime pour chaque individu, qu'il fait mieux d'y renoncer tout de suite et de se réjouir du bonheur de cet autre qu'il pourrait bien être lui-même et qu'il n'est cependant jamais »¹³⁰.

C'est à ce niveau que *Sculpt* défendrait, ou du moins essaierait de revigorer, une certaine individualité, que ce soit par l'expérience unique des quelques spectateurs, mais surtout en permettant à ceux pour qui le film est invisible de prendre conscience de la standardisation des marchandises. Car l'industrie fonctionne selon un principe de « ne jamais lâcher le consommateur, de ne lui donner à aucun instant l'occasion de pressentir une possibilité de résister [...] lui présenter tous ses besoins comme des besoins pouvant être satisfaits par l'industrie culturelle, d'organiser d'autre part ces besoins de telle sorte qu'au départ, il se voit uniquement en éternel consommateur, objet de l'industrie culturelle »¹³¹.

Puis la démonstration d'une expérience classique :

« Et bien, dans ma main gauche, j'ai une... une plume, dans ma main droite un marteau ».

« Maintenant, 48 NA, 0 + 0.5, maintenant 44 NA »¹³².

« Nous sommes désolés, mais vous n'êtes plus nécessaire, ou voulu, ou même pris en charge ici ».

« Nous sommes désolés, vous n'aurez qu'à partir, le chômage s'épuise après seulement six semaines. Voir notre tableau ? Le chômage baisse ».

« Nous sommes désolés, nous détestons vous interrompre, mais c'est contre la loi de sauter de ce pont, vous n'aurez qu'à vous tuer ailleurs. Un touriste pourrait vous voir et nous ne voudrions pas ça ».

« Si ça gâche ta vie, c'est ton problème. Nous savons combien tu aimerais mourir, mais nous sommes payés pour te forcer à passer une belle journée dans le monde merveilleux que nous avons créé juste pour toi »¹³³.

¹³⁴

Voilà quelques extraits des émissions radiophoniques de cette période-là.

Archive audio jointe ci-dessous, à bientôt !

129 ADORNO Theodor, HORKHEIMER Max, *Kulturindustrie*, Paris, Allia, 2012 [1947]

130 *Ibid*, p.60

131 ADORNO Theodor, HORKHEIMER Max, *Kulturindustrie*, Paris, Allia, 2012 [1947], p.53

132 APOLLO

133 Dead kennedys, *Soup is good food*, Alternative tentacles, 1985

134 ////



Or, Loris Gréaud refuse de faire aboutir le désir du consommateur et renforce ce désir en jouant la carte d'un anti-consomérisme flagrant dans la manière de (ne pas) diffuser son œuvre. Pourtant, un nouveau paradoxe ressort de l'œuvre de Loris Gréaud, dont on pourrait aussi dire qu'il est simplement la révélation de ses véritables intentions, qui ne sont pas réellement d'aller à l'encontre du consumérisme, mais plutôt de s'en servir à son avantage. Ce qui inscrit complètement son film dans le sujet qu'il s'efforce de décrire. Malgré la résistance générée par son concept et le détournement des outils de masses, cet œuvre nourrit indubitablement sa présence et sa cote dans le marché. Un projet comme celui-ci fait parler les gens et la rumeur devient propagande au profit de l'artiste. C'est l'autre face de la manière dont il se sert de la rumeur, d'autant plus qu'il utilise des figures célèbres du cinéma et de la musique, des vedettes (Willem Dafoe, Charlotte Rampling, The Residents). Ces noms apportent d'eux même une base de fan(atic)s/consommateurs, ce qui ne fait qu'enclencher encore plus facilement cette propagation de « hype » autour de l'artiste et son œuvre. De même on notera dans la bande-annonce l'esthétique visuelle qui est d'un rouge monochrome et les décors et costumes volontairement intrigants ou tape à l'œil. La typographie aussi renvoie à des séries d'horreurs comme *American horror story*¹³⁵, produit en vogue des dernières années. Le point d'orgue, venant confirmer l'ambivalence, voir la sournoiserie, de cet œuvre : la production d'un livre contenant des photos de tout le film, de telle manière que celui qui aurait envie de voir le film malgré tout pourrait acheter cette version silencieuse et statique. Le principe même du concept de cet œuvre étant de créer le fantasme, donc le désir, chez le spectateur, il est possible d'y voir simplement une tactique de marketing improbable, et rien d'autre, lorsque l'expérience de cet œuvre se résume à l'achat d'un livre-synthèse du matériau originel. Il serait donc tout aussi légitime d'y voir une pseudo-résistance qui profite réellement à l'artiste.

L'ambiguité que l'on peut percevoir dans cet œuvre quant aux réelles intentions de Gréaud fait tout de même ressortir une certaine lucidité de sa part vis-à-vis de son terrain de jeu, possiblement trop pour être sincère, rappelant cette citation de *Kulturindustrie*¹³⁶ :

135 MURPHY Ryan, FALCHUK Brad, *American horror story*, 2011

136 ADORNO Theodor, HORKHEIMER Max, *Kulturindustrie*, Paris, Allia, 2012 [1947]

« Quiconque résiste a le droit de vivre à condition de s'intégrer. Une fois que ce qui constitue sa différence est enregistré par l'industrie culturelle, il fait déjà partie d'elle [...] La dissidence réaliste devient la marque de fabrique de celui qui apporte une idée nouvelle à l'entreprise »¹³⁷.

La liste d'œuvres qui mettent au jour ces principes est très longue, je finirais donc juste par en citer une dernière fonctionnant purement selon une logique de révélation : *The night before the death of the sampling virus*¹³⁸. Otomo Yoshihide est un musicien japonais ayant pratiqué autant la composition électronique et bruitiste, que celle de musiques de films à partir de la fin des années 1980. Dans cet album de *sampling* viral, au titre assez éloquent, Otomo Yoshihide se sert de la publicité japonaise pour en « exacerber le caractère chaotique et dérangeant »¹³⁹ par multiplication des pistes de slogans et de jingles, interventions bruitistes, et surmixage en vue de « l'éclatement de cette surface nappante de phrases et d'images [où] se loge l'opération critique : elle prend la forme d'une mise au jour idéologique »¹⁴⁰. Un peu comme si l'on *zappaît* les chaînes d'une radio japonaise, le contenu est rapide, abrupte, intense, brutal et donc très agressif, de par la prolifération des nombreux éléments fragmentés distordus, ainsi que, par exemple, les interventions du chanteur japonais Yamatsuka Eye, connu pour ses cris et bruits gutturaux. Les pistes sont généralement courtes, mais surtout incroyablement nombreuses : 77 pistes allant d'une dizaine de secondes, à une minute. Sur le site du label Extreme, on peut voir qu'ils invitent l'auditeur à stimuler ce *sampling virus*, en l'écoulant en mode aléatoire, afin que l'album mute et permette des combinaisons infinies, à la manière d'un *cut-up* sonore (pratique que l'on verra dans les pages suivantes). Cette description se finit même sur une phrase aux airs de slogans, en cohérence avec le projet :

« The choice is yours : Will you let the SAMPLING VIRUS live or die ? »¹⁴¹.

137 *Ibid*, p.31

138 YOSHIHIDE Otomo, *The night before the death of the sampling virus*, Extreme, 1992

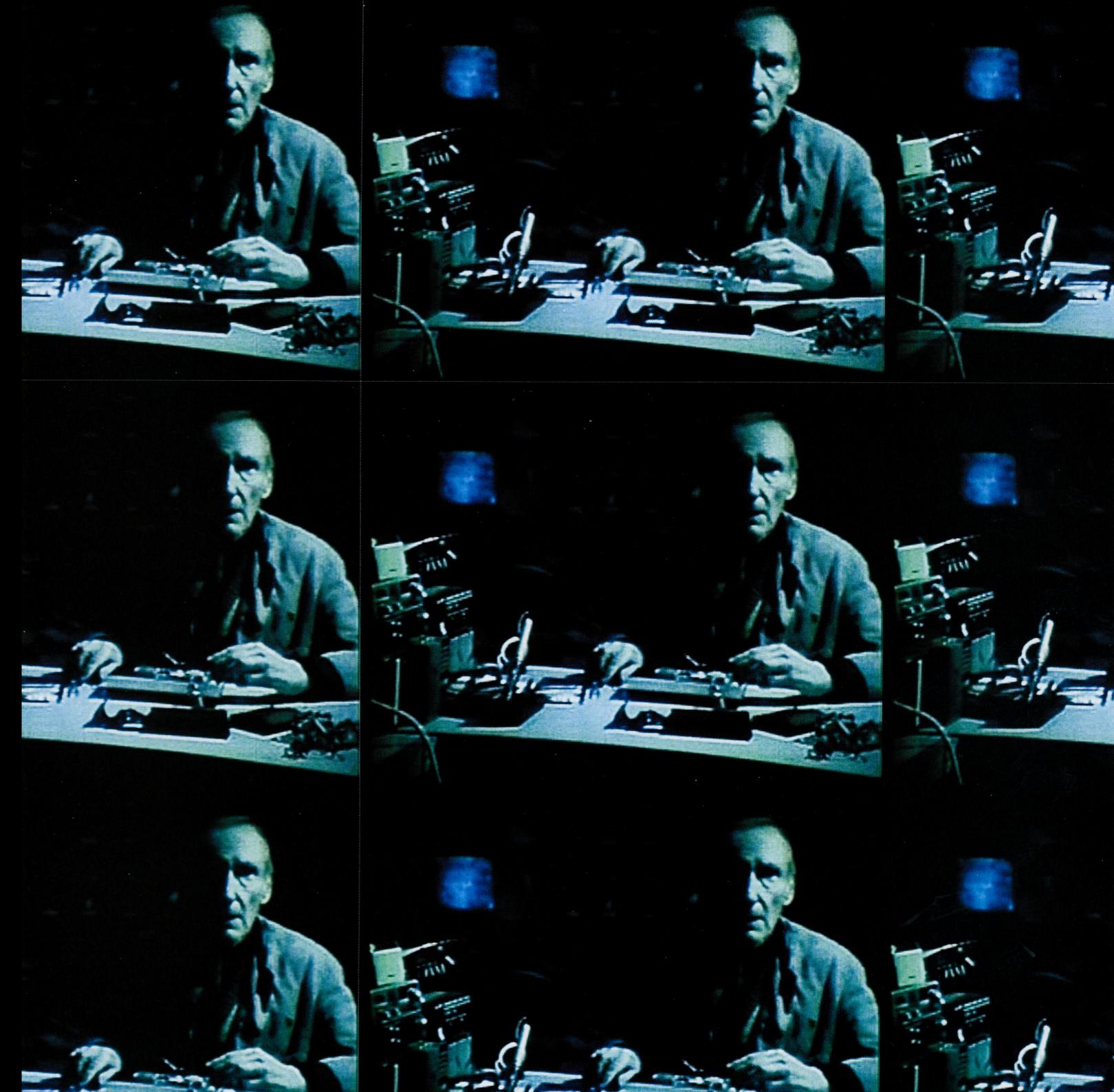
139 QUINTYN Olivier, *Dispositifs/Dislocations*, Paris, éditions Al Dante, 2007, p.129

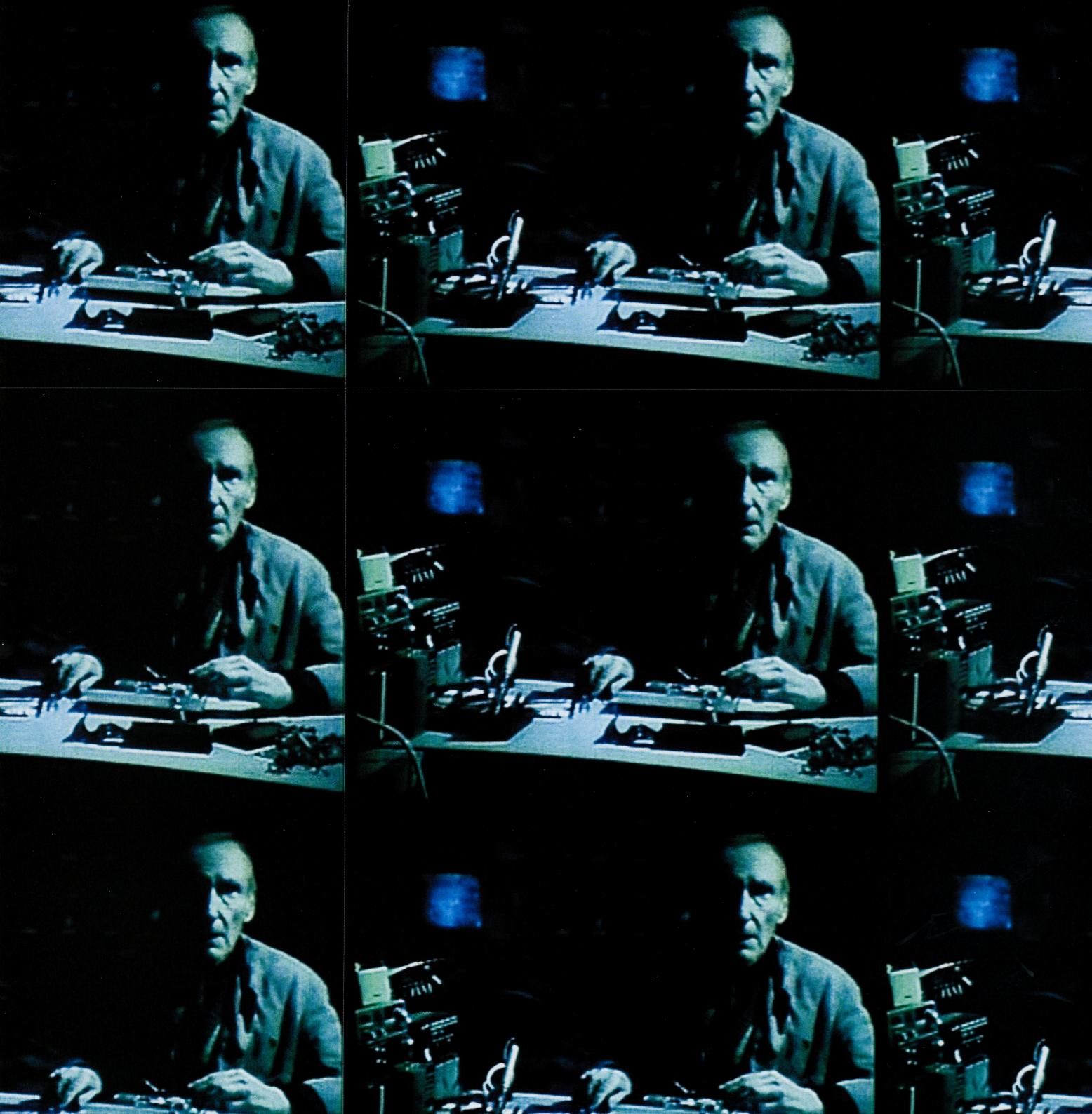
140 *Ibid*

141 <http://extrememusic.com.au/catalog/XCD-024/>, consulté le 18/04/2022



PART TWO





Vous tenez entre les mains :

un fragment

Réaction.

« Aussi, toutes les technologies existantes, et de plus en plus efficaces, ont produit de plus en plus d'armes absolues, jusqu'à la bombe atomique, qui pourrait mettre fin au jeu en annihilant tous les joueurs. À présent, imaginez un miracle : d'aussi stupides joueurs décident de sauver le jeu. Ils prennent place autour d'une grande table et décident des modalités d'un désarmement total et irréversible, incluant la destruction de tous les arsenaux nucléaires. Pourquoi s'arrêter là ? Si personne d'autre n'en détient, les bombes conventionnelles n'ont plus de raison d'être, hein ? »¹⁴².

La révolution électronique de William S. Burroughs.

142 BURROUGHS William Seward, *Révolution électronique*, Cergy, D'ARTS, 1999 [1970], p.46

Symptômes. Burroughs. État des lieux.

William S. Burroughs est un écrivain américain du XXe siècle, connu essentiellement pour son usage du *cut-up*, technique de découpe puis de réorganisation d'un matériau originel, initiée avec Bryon Gysin à la fin des années 1950. On peut en voir les prémisses dans : *Mode d'emploi du détournement*¹⁴³ de Gil Wolman et Guy Debord, faisant partie de l'Internationale Lettriste à ce moment-là (avant que ce dernier ne fonde l'Internationale Situationniste), et où ils proposent déjà une forme de proto-*cut-up*. Burroughs opère avec ce système, initialement littéraire, puis ayant dérivé vers d'autres pratiques, principalement sur le langage écrit, à partir de différents textes qu'il fragmente et réorganise, puis répète le processus. Son intérêt pour le langage l'a aussi amené à travailler sur l'enregistrement sonore. Cette technique fait écho aux dadaïstes avec les premières recherches de poésie sonore et de langage abstrait, comme la proposition de poème Dadaïste¹⁴⁴ de Tristan Tzara, mais s'en différencie par son fond et sa fonction, que nous verrons ensuite.

Né en 1914, William Burroughs produit deux de ses œuvres de considérées comme majeures, et dans lesquelles il déploie le *cut-up*, dans les années 1960 et 1970, période tumultueuse aux États-Unis, où de nombreuses institutions sont en crise. C'est l'époque de la désillusion vis-à-vis de l'*American dream* et de la naissance de la contre-culture, qui navigue sur ce fantasme américain déperissant. La guerre du Vietnam, qui s'étend sur plusieurs décennies (des années 50 aux années 70) est source de nombreuses critiques et controverses de la part de la population. J.F. Kennedy est assassiné en 1963 d'une balle dans le crâne. La guerre s'aggrave, lorsque Richard Nixon remplace Lyndon B. Johnson, c'est l'apogée d'une politique à l'éthique plus que douteuse, bien que des démarches plus progressistes aient été parfois entreprises. Les différentes administrations ont trafiqué en mensonges sur la situation au Vietnam et plus largement dans le conflit les opposant à l'URSS à travers, entre autres, le Vietnam et la crise de Cuba. En parallèle, les mouvements de droits civiques battent leur plein et la ségrégation recule un peu à travers le pays lorsqu'elle est, officiellement, abolie grâce au *Civil Rights Act* de 1964 et au *Voting Right Act* de 1965.

143 DEBORD Guy, WOLMAN Gil, « Mode d'emploi du détournement », *Inter*, (117), 2014 [1956], p.23-26
144 TZARA Tristan, *Sept manifestes Dada*, Paris, Dilecta, 2012, « Pour faire un poème dadaïste »

Être introduit.

'I' toujours dans la nature/'P' sacrifié par bandes

Être interprété.

Rapport de l'agent 'I', datant de 1989 et relatant une rencontre avec Mathieu Mathurin avant sa mort, en 1721. Feuillet n°21. Ce rapport permet d'éliminer la peste comme possible responsable de notre situation.

Être propagé.

Le président annonce de nouvelles réformes. Les ondes sont désormais sous le contrôle de l'État. Des images de l'agent infectieux 'I' sont diffusées par tous les moyens de communication.

Réaction.

Des émeutes éclatent régulièrement.

Réaction.

Des télévisions sont distribuées dans chaque ville et dans chaque village.

Réaction.

Les citoyens abandonnent les émeutes au profit de la construction d'émetteurs.

Réaction. Répression électronique.

Cependant, les tensions demeurent et culminent lorsque Martin Luther King est assassiné en 1968, débutant une période d'émeutes. Le « règne » de Nixon commence quelques mois après et se terminera par sa démission en 1974, suite au scandale du Watergate, révélant les mises sur écoute de ses opposants et de ses interlocuteurs, à leur insu.

Ces événements prennent d'autant plus d'ampleur que la cybernétique, l'information et la communication connaissent une croissance importante, permettant à la population d'accéder à des contenus et/ou d'en diffuser, ce qui aurait été impensable auparavant. Cette croissance permis un contrôle bien plus poussé de la part du gouvernement. La naissance de cette nouvelle forme de conflit électronique crée aussi une atmosphère de paranoïa complotiste que l'on retrouve dans de nombreuses œuvres de cette période.

C'est dans ce contexte conflictuel qu'apparaissent de nouveaux courants artistiques, tels que la Beat generation (emblème de la contre-culture) dont fait partie Burroughs, l'art conceptuel (qui trouve ses racines au début du siècle), le minimalisme ou encore le punk, qui naissent tous aux alentours des années 1960 et 1970. Toutes ces pratiques s'inscrivent dans un mouvement de révolte contre les systèmes sociaux, artistiques, politiques ou médiatiques établis.

On pourrait presque penser que Burroughs était destiné à créer son œuvre lorsque l'on observe son histoire familiale. Son oncle, Ivy Lee, fut l'un des premiers individus à faire réaliser au monde l'importance de l'image publique et publicitaire en gérant, dans les années 1910, celle de John D. Rockefeller. Celui-ci avait jusque-là une mauvaise réputation, suite à une grève violemment réprimée. Il lui fit construire des fondations, œuvres de charité, etc. Une publicité permettant de redorer son image sans qu'il ne change ses méthodes pour autant. Le grand-père de Burroughs inventa une machine à calculer qu'il commercialisa en fondant la Burroughs Corporation en 1886. Il n'en est pas l'inventeur premier, mais fut celui qui en permit une diffusion massive. Les machines à calculer étant des précurseurs aux calculatrices électroniques, donc aux ordinateurs, qui les ont rendus obsolètes.

/Undercutting of skin/

- Les radiations ont été émises du corps.

/Introduction of file/

- Marc, considérez-vous ceci comme un phénomène scientifique, un miracle ou quelque chose d'autre ?

/Testing the support of the tip/

- Vous êtes venus ici aujourd'hui pour être avec nous et inaugurer le début d'un effort scientifique, en lien avec la police métropolitaine. Et j'espère que cela conduira à de grandes choses.

/The skin edges are undercut/

Ainsi, certains membres de sa famille furent impliqués dans les prémisses et le développement de la communication massive, qui dépend de systèmes électroniques (pour reprendre le terme qu'emploie Burroughs pour sa révolution).

Introduction. Participation au conflit.

La *Trilogie Nova*¹⁴⁵, où Burroughs développe sa pratique du *cut-up*, s'inscrit justement dans ce cadre d'une société de communication, de propagation de l'information et de consommation de masse. Ce sont ces systèmes représentatifs de notre époque qu'il critique et contre lesquels il tente de proposer des moyens de lutte, afin de résister à la croissance d'un contrôle de plus en plus continu de la part de cette société, grâce aux outils de communication. Dans cette trilogie, prenant la forme d'un récit de science-fiction, se joue une lutte, sur le terrain de la communication, entre deux partis. Dans le fond comme dans la forme, ces livres peuvent être qualifiés de littérature virale, s'inscrivant à tous les niveaux dans un rapport de résistance, par le brouillage, à la communication. Burroughs utilisa la partie du manuscrit de *Naked Lunch*¹⁴⁶ qu'il n'avait pas envoyé à l'éditeur et y incorpora des morceaux de journaux en appliquant la technique du *cut-up*. Les fragments de langage-virus (provenant des journaux) sont introduits dans la cellule-roman, puis le texte est à nouveau fragmenté. Ce processus découvrant la possibilité d'une réplication à l'infini, il crée un livre absolu (dans le sens : sans limite), la réplication pouvant ne jamais s'arrêter. Ainsi, non seulement il s'approprie les méthodes de détournement du langage des médias pour les détourner à son tour, mais il se sert aussi de cette forme de viralité comme moyen de résistance. Le résultat permet en effet au lecteur de désactiver ses automatismes vis-à-vis de la langue afin de le pousser à réapprendre les mots et à prendre conscience, ou du moins questionner le pouvoir qu'exerce le langage sur lui :

« Le virus vous rappelle son indésirable présence »¹⁴⁷.

145 BURROUGHS William S., *Trilogie Nova, La Machine Molle, Le ticket qui explosa, Nova Express*, Paris, Bourgois, 1994 [1960, 1961, 1964]

146 BURROUGHS William S., *Naked Lunch*, New-York, Harper Collins, 2002 [1959]

147 BURROUGHS William Seward, *Révolution électronique*, Cergy, D'ARTS, 1999 [1970], p.26

La langue qui y est développée devient une sorte de métalangue se renvoyant à elle-même. Un passage du troisième livre montre justement un aspect métalittéraire de cette œuvre, mélangeant parfaitement fond et forme, Burroughs s'intégrant lui-même dans sa fiction comme agent d'une organisation résistante :

« Un de nos agents prétendait être un écrivain. Il avait écrit un soi-disant roman porno intitulé *Naked Lunch* dans lequel le Truc Orgasme-Mort était décrit »¹⁴⁸.

Prolifération. Révolution électronique.

Dans *Révolution électronique*¹⁴⁹, essai-manifeste, il développe cette technique du *cut-up* pour un usage plus généralisé et explique clairement ces idées de tactiques de parasitage viral afin d'apporter de nouvelles armes de résistance.

Ces tactiques feraient usage des outils de communication dominants : les enregistrements audios et les images filmées (d'où l'adjectif électronique pour définir cette révolution). Une des idées, autre que la résistance, étant que l'on soit capable de rompre les automatismes que la société de communication nous inculque et qui permettent le contrôle continu d'un individu.

« Ce qui s'imprime dans l'esprit de l'homme, c'est la succession automatique d'opérations standardisées »¹⁵⁰.

Afin de nourrir ses idées, il analyse des techniques de réactions mentales et de manipulation à travers le brouillage. Le brouillage de la langue dans des enregistrements audios, ayant par exemple pour but de faire apparaître amicale une voix qui devrait pourtant donner l'impression inverse. La création de fausses informations et la propagation de rumeurs : « Illustrer une émeute à Saïgon avec des stock-shots de Mexico et vice-versa » pour annihiler l'emprise des médias afin que « le doute commence à transpirer, à gangrénier et à contaminer tous les faits historiques »¹⁵¹.

148 BURROUGHS William S., *Nova Express*, in *Trilogie op cit.* p.524

149 BURROUGHS William Seward, *Révolution électronique*, Cergy, D'ARTS, 1999 [1970]

150 ADORNO Theodor, HORKEIMER Max, *Kulturindustrie*, Paris, Allia, 2012 p.43

151 BURROUGHS William Seward, *Révolution électronique*, Cergy, D'ARTS, 1999 [1970], p.15

Après différentes propositions pour contrer les tactiques médiatiques, en se basant sur le brouillage et la réaction mentale, il pousse sa démarche encore plus loin, se demandant s'il est possible de causer des réactions physiques à partir d'enregistrements brouillés. Le Virus-Verbe-Image est désormais introduit de manière explicite. C'est une arme et une forme propre aux médias, mais qui pourrait aussi devenir utile dans la lutte contre ceux-ci. Réussir à activer un virus physiquement grâce au son ou à l'image ouvrant la porte à un nouveau monde de procédés résistants.

On a pu et on peut observer une prolifération de ces dispositifs viraux que décrit Burroughs, principalement dans les médias d'information, et ceux-ci sont possibles grâce à ces systèmes électroniques, encore plus de nos jours qu'à l'époque où Burroughs écrit son texte, ces systèmes ayant connu un important développement au cours des dernières années. L'exemple de la publicité pour des journaux se voulant informatifs au travers de bannières sponsorisées sur les réseaux sociaux met en évidence cette mécanique de propagation. Les contenus s'introduisent dans les divers réseaux pour se diffuser en masse tout au long du fil d'actualité du réseau en question, des informations similaires pouvant surgir successivement (selon les intérêts de l'utilisateur), certains journaux répliquant les données d'un autre. Même avant les réseaux sociaux, les écrans télévisés de Time Square (système qu'on retrouve dans d'autres villes comme Tokyo) s'imposaient déjà et s'introduisaient dans le champ visuel de chaque passant, forçant l'information, la publicité, ou juste l'image, dans leur esprit.

Les recherches menées dans les sciences cognitives sur le fonctionnement de l'attention ont permis de comprendre les différents biais de notre cerveau. Le détournement de cette compréhension croissante du fonctionnement cérébral a permis l'attraction de l'attention des passants à leur insu, ainsi que l'ancrage et la propagation des divers contenus dans la masse des consommateurs. D'autant plus que l'on travaille à cibler et/ou de contrôler les intérêts des utilisateurs.

« ... en outre, c'est un invité qui se répète toujours mot pour mot, plan pour plan, séquence pour séquence »¹⁵².

152 BURROUGHS William Seward, *Révolution électronique*, Cergy, D'ARTS, 1999 [1970], p.26

« Si le virus informatique infecte les gens, alors j'ai besoin d'un virus humain pour infecticider l'ordinateur »¹⁵³.

153 CHATMAN Vernon, LEE John (PFFR), *Xavier : renegade angel*, 2007, 10 mn

Au-delà de leurs modes de fonctionnement, c'est aussi leur rapport à la langue qui peut être vu comme symptôme de cette viralité :

« Tous soumis à l'emprise du signifiant, nous sommes aussi captifs d'un univers de papier, celui de la presse, de la publicité et des médias en général, qui entre-tissent autour de nous tout un discours précontraint. Et c'est bien sûr dans ces mots, dans ces formules, dans ces slogans que nous croyons penser »¹⁵⁴.

La langue détournée au service d'idéologies (ici, publicitaires et médiatiques) devient une forme de propagande :

« La répétition aveugle de mots déterminés, en se répandant rapidement, rattache la publicité au mot d'ordre totalitaire »¹⁵⁵.

La propagande (politique, médiatique ou idéologique) étant donc, dans le fond comme dans la forme, l'exemple-type d'une langue virale qui contamine les pensées.

Bien que ce court texte ne s'attarde pas réellement sur le *cut-up* comme mécanisme littéraire en particulier, il en donne les clés de compréhension et permet d'appréhender l'aspect viral du langage, mais surtout, par extension, des systèmes de communication. « Le Verbe lui-même est peut-être un virus s'étant définitivement implanté chez un hôte [...] il semble avisé de se concentrer sur une défense globale contre tout virus »¹⁵⁶. Le Verbe, pilier de notre langage et donc de nos systèmes de communications, l'alternative étant l'image, que Burroughs place au même niveau :

154 DURASTANTI Sylvie, BURROUGHS William Seward, *Révolution électronique*, Cergy, D'ARTS, 1999 [1970], « postface »

155 ADORNO Theodor W, HORKEIMER Max, *Kulturindustrie*, Paris, Allia, 2012, p.104

156 BURROUGHS William Seward, *Révolution électronique*, Cergy, D'ARTS, 1999 [1970], p.27

« J'ai souvent comparé le mot et l'image à un virus ou à l'action virale, et cette comparaison n'a rien d'allégorique »¹⁵⁷.

La réaction naturelle à un virus est de tenter de s'en défendre comme le dit Burroughs, et ceci passe généralement par l'utilisation de ce même virus (le principe d'un vaccin), ce qui explique cette mécanique de détournement et de brouillage.

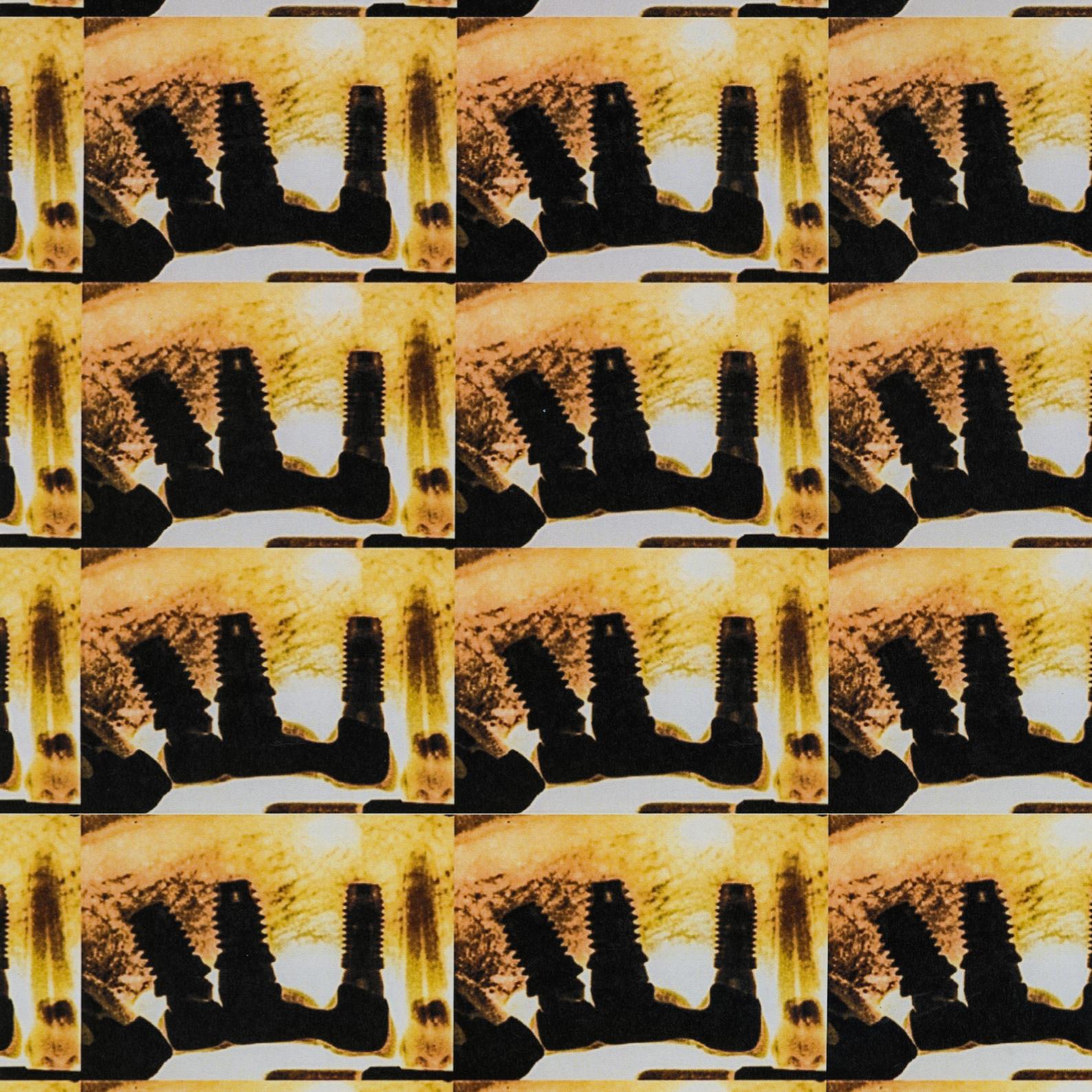
C'est donc un travail sur la réaction et la manipulation mentale à travers le Virus-Verbe-Image que crée Burroughs, s'inscrivant dans l'atmosphère de révolte propre aux États-Unis à cette époque. Après avoir donné quelques exemples d'échantillons de R.M. (Réaction Mentale), il développe une esquisse d'un nouveau langage qui permettrait de s'affranchir de cette problématique du Verbe-Virus et qui se rapproche d'une idée proposée par Isidore Isou dans un texte manuscrit. Ce dernier évoquait la possibilité d'un langage écrit, égalitaire, à base de symboles en prenant l'exemple du soleil, ce ne serait pas LE ou LA SOLEIL mais simplement SOLEIL représenté par un symbole. Burroughs parle de son côté d'un langage où les articles définis seraient supprimés, de même que les notions exclusives tels que OU et SOIT/SOIT, et que le « EST de l'identité » qui « entraîne toujours l'implication d'une chose et de rien d'autre »¹⁵⁸, ce qui rattache la langue à une forme de totalitarisme. Il donne par la suite l'exemple de « Soleil dans ciel » à la place de « le soleil est dans le ciel ».

Le souci principal est que, dans ce conflit fait de brouillage et de parasitage de la parole médiatique, le détournement se fait détourner, et la « Machine de Contrôle »¹⁵⁹ intègre progressivement toutes les dissidences possibles. Gilles Deleuze associe la forme de ce type de société à celle d'un moule auto-déformant, s'adaptant en conséquence. De la même manière, un virus peut muter avec l'apparition d'un vaccin afin d'y résister.

157 *Ibid*, p.45

158 *Ibid*, p.43

159 CLAISSE Frédéric, *Contr(ô)le-fiction : de l'Empire à l'Interzone, Multitudes*, vol. 48, no. 1, 2012, p.106-117





Vous tenez entre les mains :

un reboot

Collage .

Réaction .

Détournement .

Répétition .

Tactiques virales .

Le collage-Virus

On appellera comportement (ou tactique) viral tout ce qui suit le système suivant : parasitage ou investissement d'un hôte en vue de se nourrir de celui-ci, afin de se répliquer.

Le virus et la société de communication

La seconde moitié du XXe siècle connaît un essor des sciences informatique avec l'apparition de la théorie de l'information¹⁶⁰ et, en parallèle, des sciences cybernétiques. La première théorisa la quantification des contenus d'informations, son codage, etc. Ceci afin de pouvoir les diffuser selon des statistiques précises. La cybernétique serait pour sa part la « science de l'action orientée vers un but, fondée sur l'étude des processus de commande et de communication chez les êtres vivants, dans les machines et les systèmes sociologiques et économiques »¹⁶¹. Un détail qui mérite d'être évoqué pour la suite est l'étymologie du terme « cybernétique », qui provient du grec « gouverner ».

Ces domaines nourriront énormément les stratégies et les outils des moyens de communication de masse. Ils entretiennent par ailleurs des liens assez proches avec la micro-biologie et plus précisément, le virus. On pourrait même dire que cette société de communication, électronique, du XXe siècle, se développe sous l'emblème virus. Le premier virus observé matériellement datant de 1936, grâce aux nouveaux microscopes, électroniques.

Dans un mouvement d'aller-retour, on peut observer des liens très fort entre des sciences comme la biologie moléculaire et la cybernétique. Pour penser les systèmes de fonctionnement des cellules, on parle de « codage » génétique, de « programme », de « passage d'information », de « contrôle »¹⁶².

De même, les théories de la communication vont « dans les années 1970 puiser dans les théories épidémiologiques pour penser la diffusion de l'information sur le mode de la contagion »¹⁶³. Les médias de masse, dont on commence à parler dans les années 1930, sont à cette période-là en pleine évolution. Les télévisions deviennent

160 SHANNON Claude, *A mathematical theory of communication*, Paris, Retz, 1975 [1948]

161 Larousse en ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cybern%C3%A9tique/21261>

162 FOX KELLER Evelyn, *Refiguring Life: Metaphors of Twentieth-century Biology*, The Wellek Library Lecture Series at the University of California, Irvine, Columbia University Press, 1995

163 KRZYWKOWSKI Isabelle, *Poétique et poésie du virus*, Colloque interdisciplinaire "L'Influence souterraine de la science sur la littérature et la philosophie", Susannah Ellis et Sylvie Allouche, May 2014, Paris, ENS Ulm, France

un bien courant dans les années 1950, permettant l'investissement de chaque foyer par des images et du son, propageant désormais les informations à travers un sens de plus. Ceci ajoute une couche de stimuli et de réalité par rapport aux informations papier ou radiophoniques qui précédait. Internet apparaît à la fin du millénaire et enracine l'idée d'une société de communication basée sur des systèmes de diffusion/contamination propre au virus. On utilise d'ailleurs désormais le terme « viral » pour désigner une diffusion massive sur Internet.

Système de contamination, premièrement, car on voit l'apparition (exemple très littéral et explicite) des virus informatiques, terme né dans les années 1980. Bien qu'il existe de nombreux types de virus, il ne nous est pas réellement utile de définir les différentes spécificités de chacun ici, ni de dissocier le ver et le virus (souvent confondus malgré leurs mécanismes légèrement différents). Nous allons juste nous en tenir à la définition suivante : « Un virus est une séquence de symboles qui, interprétée dans un environnement donné (adéquat), modifie d'autres séquences de symboles dans cet environnement de manière à y inclure une copie, ayant éventuellement évolué, de cette séquence de symboles »¹⁶⁴.

Système de contamination, aussi, car de nombreuses pratiques et théories se développent sur le langage comme outil de propagande¹⁶⁵, donc reposant sur des principes de propagation et de contamination ou, plus directement, comme virus¹⁶⁶. À partir de ces points de vue, le langage devient un médiateur idéologique, au sens de médiation chimique, soit une « substance libérée par une cellule et agissant sur l'organisme »¹⁶⁷. L'évolution de la communication entraînerait donc une évolution de la gouvernance des esprits par la culture de masse. Le mot, entité indépendante, est détourné/contaminé par les systèmes de communication (ou l'inverse, selon l'opinion) : et la société de communication, devient une société de contrôle.

La tactique virale

De là surgit la nécessité de résister à cette force de contrôle qui, à la manière des virus longtemps restés invisibles, agit de manière insidieuse sur nous, à notre insu. On a précédemment vu que c'était dans cette optique de résistance que se déployaient les principes Burroughsiens, chez qui le virus est un élément primordial. La société de contrôle emploie des mécanismes viraux de communication pour exercer sa domination. Le mot est un virus et le langage, par conséquent, aussi.

« Le EST posant l'identité constitue un mécanisme viral. Si la visée peut se déduire de l'action, un virus vise à SURVIVRE. Être animal, être corps. Être corps animal que le virus peut envahir. Être des animaux, être des corps. Être davantage de corps animaux afin que le virus puisse passer d'un corps à l'autre »¹⁶⁸.

Idealement, selon Burroughs, nous devrions parvenir à un langage pouvant supprimer ces mécanismes viraux qui deviendront informulables. Mais faute d'inventer un nouveau langage, il nous propose des moyens de résistance. Dans sa pratique, il emploie des tactiques virales pour nuire à son ennemi. Avec le *cut-up*, Burroughs prélève des fragments de journaux, livres, textes, etc. Puis, il les réorganise et les incorpore dans son texte lui-même découpé, formant une nouvelle matière qui se réplique avec chaque découpe. Ceci est techniquement reproductible à l'infini. Il y a un parasitage par fragmentation puis duplication, il y a un détournement des outils de l'adversaire en vue d'une propagation ou, dans le cas d'un anti-virus, d'une résistance. Là aussi, le virus est une séquence de symboles qui en modifie d'autres. Par *exemplification* des propriétés des échantillons, le texte (et la langue) est parasité et forme un nouveau tout faisant ressortir les caractéristiques du langage médiatique. Ce collage détourne aussi l'*implémentation* habituelle d'un livre. On capte par endroit des bribes d'informations que l'on associe nous-même, cassant les automatismes liés à une pratique de la fiction plus linéaire. On reconnaît des récurrences. On est bombardé d'informations, sans forcément en comprendre le sens. Ceci impose la prise de recul et la reconsideration de nos mécanismes habituels de lecture. « Que ce soit par la démangeaison de l'herpès ou par les

164 COHEN Fred, *Computer viruses (Les virus informatiques)*, Thèse de doctorat, University of Southern California, janv. 1986

165 KLEMPERER Victor, *Lingua Tertiū imperii*, Paris, Gallimard, 2003 [1947]

166 BURROUGHS William S., *Playback From Eden to Watergate*, p. 5 de l'édition en ligne The Electronic Revolution, ubuclassics, 2005, téléchargeable à l'adresse : http://www.ubu.com/historical/burroughs/electronic_revolution.pdf : « My basis theory is that the written word was literally a virus that made spoken word possible »

167 Le Robert en ligne : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/mediateur>

168 BURROUGHS William Seward, *Révolution électronique*, Cergy, D'ARTS, 1999 [1970], p.45

convulsions de rage, le virus vous rappelle sa présence »¹⁶⁹. L'œuvre renvoie le spectateur à elle-même, mais ici, cette *auto-réflexion* n'est qu'un des outils permettant l'objectif final de résistance au contrôle.

Dans sa *Trilogie Nova*¹⁷⁰, au-delà de ces mécanismes viraux formels, Burroughs raconte justement la guerre qui se joue sur ce terrain du contrôle. Il le fait par l'intermédiaire d'une histoire de science-fiction où s'affrontent la police nova (les résistants) et la mafia nova (leurs ennemis). La résistance s'opère par enregistreur sonore contre le bombardement de masse des médias. La lutte des résistants contre la manipulation invisible se fait par résistance invisible, de la même manière qu'un virus est invisible.

Le sujet des livres est donc cette guerre virale et, dans leur forme, ils emploient aussi ces tactiques. Cependant, à la différence de la « Machine de contrôle »¹⁷¹, les stratégies de la résistance sont plus analogues à des pratiques de guérilla que de propagande. Simplement par son positionnement en tant que résistance plutôt qu'une force équivalente d'opposition. De la même manière que le situationnisme (que l'on verra ensuite), la puissance initiale est cherchée dans le détournement de la puissance adverse.

*Révolution électronique*¹⁷², titre renvoyant directement à l'idée qu'une guerre se déroule, permet aussi de pointer du doigt l'inconvénient des tactiques proposées par Burroughs, plusieurs d'entre elles ayant été aujourd'hui détournées par les industries culturelles ou les médias électroniques, les rendant ineffectives. On peut considérer que tel est le cas avec sa proposition de fausses informations pour « contaminer les faits historiques ». La *fake-news* est aujourd'hui devenu un réel souci, mais la résistance à la propagande médiatique que voulait en faire Burroughs a complètement été retirée de cette version-là de la tactique.

169 Ibid, p.26

170 BURROUGHS William S., *Trilogie Nova, La Machine Molle, Le ticket qui explosa, Nova Express*, Paris, Bourgois, 1994 [1960, 1961, 1964]

171 CLAISSE Frédéric, *Contr(ô)le-fiction : de l'Empire à l'Interzone*, *Multitudes*, 48, 2002, p.106-117

172 BURROUGHS William Seward, *Révolution électronique*, Cergy, D'ARTS, 1999 [1970]

« Nous ne donnons pas à nos agents l'impression qu'ils appartiennent à quoi que ce soit. [...] Vous recevrez vos instructions de plusieurs façons. Livres, enseignes, films, et, dans certains cas, d'agents qui prétendent être en effet membres de l'organisation. On ne peut jamais être sûr. Ceux qui ont besoin de certitude ne présentent aucun intérêt pour notre service. En effet, parce que notre service est une non-organisation qui a pour but d'immuniser nos agents contre la peur, la mort et le désespoir. [...] Comme vous devez le savoir, l'inoculation est une arme parfaite contre les virus et l'inoculation ne peut être effectuée que par exposition au virus »¹⁷³.

173 BURROUGHS William S., *Le Ticket qui explosa*, in *Trilogie*, op.cit., p. 172

Parmi les différentes propositions qu'il fait dans ce texte, on en retrouve quelques-unes aujourd'hui de manière moins détournées, car elles ne sont pas au service des médias, mais tout de même dans des optiques différentes.

« Un passant efface de son esprit les affiches et les gens qu'il croise, qui cessent d'exister pour lui »¹⁷⁴.

De cette idée sur la perception de ce qui nous entoure et nous influence, Burroughs développe une tactique faite pour contrôler ses réactions mentales dans ces contextes. Celle-ci fait écho à la série Billboards de Pierre Huyghe, qui affiche une photographie de la scène adjacente à un panneau publicitaire, dans le panneau publicitaire.

Burroughs, lui, émettait l'idée similaire de filmer une rue de différents angles puis mixer le tout afin de rompre les automatismes d'explorations et d'apprendre à maîtriser à volonté la capacité d'effacement que possède la mémoire. Ces affiches nous renvoient l'image de nous-même en produit publicitaire ainsi qu'à l'espace où nous nous situons.

Il est important de noter que la pratique du détournement et ces tactiques de brouillages comme le *cut-up* sont complètement dépendante de l'objet de leurs critiques (de la même manière qu'un virus est dépendant de la cellule qu'il parasite pour survivre). Les systèmes dominants se nourrissent même de cette résistance, et Burroughs en avait bien conscience :

« Le contrôle devient une proposition dépourvue de sens lorsqu'il n'y a plus d'opposition »¹⁷⁵.



HUYGHE Pierre, Billboards, 1996

174 Ibid, p.21

175 BURROUGHS William S., *Essais II*, 1984, Paris, éditions Bourgois, coll. « Les derniers mots », p. 130

La tactique virale, plus explicite que jamais dans l'œuvre de Burroughs est de plus en plus omniprésente et le collage, directement lié au développement de cette société à haut potentiel viral, un de ses chemins d'accès. Bien que de nombreuses formes de collages (voir d'art plus généralement) n'emploient pas à proprement parler de comportements complètement viraux, ils en sont, pour beaucoup, imprégnés dans une certaine mesure. Que ce soit par le parasitage d'un hôte, le détournement propre à la plupart des collages ou même l'automatisation de processus de création et l'apparition de la reproductibilité massive. Il y a en effet des traces de virus (ou des échantillons) disséminés dans beaucoup de pratiques.

Les techniques de *cut-up* proposées dans les années 1970 sont, aujourd'hui, devenues, sur certains aspects, obsolètes. Pour autant, la forme virale que Burroughs est le premier à avoir développée, aussi explicitement et complètement, dans sa pratique, ne l'est pas forcément. Le collage non plus, étant aussi une forme toujours propice à la mutation. Et si l'idée de lutte contre le « Contrôle » peut aussi paraître, de nos jours, un peu archétypale, de nombreuses pratiques s'intéressent à la réanimation, évolution ou adaptation de cette lutte. Le prouve cette forme du virus, constamment renouvelée qui a récemment connu un nouvel essor littéraire au début du millénaire : Olivier Quintyn et le *Sampling Virus Project* aux alentours des années 2000 ; Christophe Fiat et la « poésie virale » en 2002¹⁷⁶ etc... (pour plus d'exemples, se référer à l'article d'Isabelle Krzywkowski¹⁷⁷). Le virus se confirme comme étant une forme progressivement de plus en plus représentative de notre époque. Son grand atout étant qu'elle est multi-fonction et ne demande qu'à muter. Le collage, un des dérivés de cette forme n'en est que plus pertinent. C'est d'ailleurs sur une invitation à cette mutation que finit le court texte de Christian Prigent, *Morale du cut-up*¹⁷⁸ :

« Mais si l'on prend un peu de recul, on dira que le cut-up c'est au fond la même chose que tous ces gestes que des écrivains très divers ont spontanément découverts ou longuement élaborés pour "couper les vieilles lignes", [...] tout cela: même combat. Au fond, il n'y a rien de plus traditionnel que le cut-up comme... posture d'écriture de l'éternelle "modernité". [...] Comme si le procédé, fixé comme tel, avait éteint sa propre vitalité, n'était plus que stéréotype, "vieille ligne" (voire vieille lune) à son tour.[...] À chacun son débat avec le mur des langues mortes, à chacun sa façon d'y faire trou, s'il peut, pour les faire (re)vivre. Polyglottons, caviardons, mécrivons, cut-upons : tout est bon et rien ne fait loi en soi, parce que l'écrit ne tire pas sa vie d'un programme donné ».

176 FIAT Christophe, *La Ritournelle Une anti-théorie*, Éditions Léo Scheer, 2002, p.118-140

177 KRZYWKOWSKI Isabelle, Poétique et poésie du virus, Colloque interdisciplinaire "L'Influence souterraine de la science sur la littérature et la philosophie", Susannah Ellis et Sylvie Allouche, May 2014, Paris, ENS Ulm, France

178 PRIGENT Christian, *Morale du cut-up* : <http://www.le-terrier.net/lestextes/prigmorecut.htm>

Processus et fonctionnalités du collage

Il apparaît important de s'attarder sur ce qu'il se passe précisément lorsque l'on importe un fragment extérieur dans une œuvre et en quoi cela diffère d'une simple citation dans un livre.

La matière première

Le collage intègre plusieurs éléments, souvent d'origines différentes, pour construire une nouvelle entité. Cette différence servira justement à l'articulation plus globale de l'œuvre. Jusque-là, on peut considérer ces importations comme des répliques ou des copies, or, on ne considère généralement pas un collage seulement comme une reproduction. Ce qui différencie cette copie d'une citation, qui nous renvoie simplement au matériau d'origine en le ré-énonçant, c'est que le « processus *collagiste* ne pratique pas exactement un ré-énonciation [...], il réinscrit leur inscription première, le répète de façon hyper-littérale. L'objet fonctionnant dans un collage est en quelques sorte toujours inscrit, c'est-à-dire qu'il est importé comme une fusion de medium et de message – en un mot : une médiation »¹⁷⁹.

Le collage permet donc en plus une re-médiation de cette copie, il la remet en jeu, il ne pratique pas uniquement un renvoi à quelque chose d'antérieur. On ne parlera plus de copie ou de réplique, mais plutôt de fragments et d'échantillons (ou sample), ces derniers impliquant automatiquement l'extraction d'une totalité antérieure préperformée. On pourrait d'ailleurs prendre la définition de Pierre Schaeffer d'échantillon qui, bien que généralement utilisé dans les domaines sonores, s'applique tout aussi bien à d'autres médiums :

« Échantillon : fragment existant de matière (textuelle, sonore, picturale) destiné à être assemblé et recombiné par une syntaxe précise dans une œuvre »¹⁸⁰.

Le collage, à l'inverse d'une citation, détourne sa matière première, indépendamment, ou en fonction, de ses propriétés originelles.

179 QUINTYN Olivier, *Dispositifs/Dislocations*, Paris, éditions Al Dante, 2007, p.32

180 SCHAEFFER Pierre, *Premier et deuxième journal de la musique concrète*, Paris, éditions du Seuil, 1952

Mécanismes

En prenant comme point de départ le livre d'Olivier Quintyn (*Dispositifs/Dislocations*), nous allons voir les principes de fonctionnement du collage. Il les décrit à l'aide de termes empruntés à Nelson Goodman et transformés de manière « parfois fidèle, parfois déviant ». Ce sont « l'exécution, l'activation, l'implémentation et l'exemplification »¹⁸¹.

L'*exécution* serait la fabrication d'une œuvre, mais aussi « sa réalisation effective, comme lorsqu'un musicien exécute correctement une partition »¹⁸².

L'*activation* est le moment où l'œuvre est donnée à voir devant un public, dans un musée, lors d'un concert ou encore durant la lecture pour un texte littéraire.

L'*implémentation* désignerait le processus d'inscription, ou de réinscription d'un objet dans un nouveau cadre. Ce concept d'*implémentation*, dans certains contextes, devient donc une stratégie où l'œuvre ne se situe plus dans l'exécution, mais purement dans la tactique de détournement de l'*implémentation*, employée par l'artiste. Le *ready-made* représentant cette idée poussée à l'extrême.

« Le monde de l'art *implémente* une œuvre, lui donne une fonction esthétique. Toutes les conceptions conventionnalistes de l'œuvre d'art le défendent : est œuvre ce qui, *par convention*, a été défini comme tel. Pour savoir si un objet fonctionne esthétiquement, il faut obligatoirement une connaissance contextuelle. [...] Aucun objet n'est en soi une œuvre et, à l'inverse, aucun objet en soi n'est pas une œuvre. Une toile de Rembrandt utilisée comme bouche-trou lors d'une fuite d'eau ne fonctionne plus comme œuvre, elle est *désimplémentée* (bien que ce concept ou cette situation puissent être réimplémentés à leurs tour...). À l'inverse, [...] n'importe quel objet est *implémentable* en tant qu'art, pour le *ready-made*, selon le geste paradigmatique de Duchamp. [...] C'est une œuvre de pure implémentation »¹⁸³.

181 QUINTYN Olivier, *Dispositifs/Dislocations*, Paris, éditions Al Dante, 2007, p.36
182 *Ibid*, p.37-38

Le dernier terme qu'emprunte Quintyn à Goodman est celui d'*exemplification*, qu'il oppose à l'*implémentation*, bien que les deux soient compatibles. Il le définit en relation avec la notion d'échantillon, fragment qui préexiste à l'œuvre. Ce principe a lieu lorsque l'importation de ce fragment est fait dans une optique d'intensification de ses propriétés originelles au point de se fondre dans la masse de l'œuvre finale par *exemplification* de ses textures.

Il apparaît que les œuvres collagistes se dissocient des autres pratiques au niveau de l'*implémentation* et aussi par leurs capacités d'*exemplification*. Pour ce dernier terme, il prend comme exemple le groupe de musique électronique bruitiste V/Vm où les « masses *noise* résultant d'une dégradation extrême des échantillons de départs [...] où la diminution de la fréquence échantillonnage entraîne une altération du signal de départ) [...] montre une dissolution de l'hétérogénéité première des constituants au profit d'un effet globale de matière sonore »¹⁸⁴.

Dans la plupart des collages où la dominante est l'*exemplification*, on se dirigera donc souvent vers un objectif esthétique. De l'autre côté, la dominante d'*implémentation* s'orientera généralement plus vers un propos critique. Bien entendu, ceci ne fait pas office de principe systématique, mais plutôt de synthèse schématique, afin de clarifier ces idées.

Fonctionnalités

Avec ces mécaniques et par la nature même de l'échantillon, le collage devient un outil discursif extrêmement pratique et efficace. D'autant plus que l'échantillon offre au collage, grâce à son aspect *citationnel*, une force beaucoup plus directe de critique qu'une représentation picturale, par exemple.

Il faut tout de même préciser que l'échantillon à beau posséder des propriétés de son tout originel, il n'est pas représentatif de sa totalité, il n'en est qu'une trace plus ou moins complète. Comme on l'a évoqué précédemment, ce qui s'opère lors d'un collage, c'est « une action transformatrice sur une médiation [...] il a pour « contenu » des types de médiations différentes, qu'il articule, oppose et cite à comparaître les unes par rapport aux autres »¹⁸⁵.

Cette remise en jeu, ou *remédiation*, renforce la puissance critique d'un collage en ouvrant la porte à une multiplicité d'univers et de points de vue. Ils peuvent alors se confronter afin de proposer une nouvelle médiation.

¹⁸⁴ *Ibid*, p.41
¹⁸⁵ *Ibid*, p.61

Grâce aux propriétés propres à l'échantillon, le collage est aussi un lieu de discours spatio-temporel unique. L'*exemplification* de certaines caractéristiques d'un échantillon permet un renvoi précis à un temps ou un lieu de manière évidente, ce qui ne serait peut-être pas aussi explicite dans une représentation picturale pour un individu non renseigné sur le contexte de l'œuvre.

Ces différents éléments font du collage un des mediums critique par excellence à l'époque de la médiation massive. Même le principe d'*exemplification* qui se baserait plutôt sur l'exacerbation de propriétés esthétiques peut vite devenir un outil critique par le détournement, stratégie centrale du collage qui le dissocie de la citation.

Brève observation du collage au XXe siècle

Le but de cet exposé n'est pas de faire un rapport historique du collage. Cependant, il apparaît nécessaire de recenser et de s'intéresser brièvement à sa chronologie et à ses différentes formes, afin de clarifier les procédés et utilités de cette technique.

Un collage formel

On trouve des exemples de collages avant le XXe siècle. Par exemple, on pourrait parler de proto-collage ou de « préhistoire du collage »¹⁸⁶ concernant des papiers manuscrits japonais du XIIe siècle. Ces derniers sont composés de papiers de différentes couleurs exemplifiant le tracé des symboles graphiques. Pourtant, le collage ne devient réellement une pratique artistique et un espace de réflexion qu'au XXe siècle avec les expériences cubistes, dadaïstes, surréalistes ou constructivistes.

Le mouvement cubiste apparaît officiellement en 1907, suite au tableau *Les demoiselles d'Avignon* peint par Pablo Picasso. Ce courant connaît différentes phases : analytique, synthétique et orphique. Quelque temps après, on voit débuter le collage cubiste avec la *Nature morte à la chaise cannée* (fig.2) en 1912, juste avant les papiers collés. C'est le début de l'importation de fragments et d'échantillons d'objets, de textures, etc, que l'on ne trouvait habituellement pas dans les œuvres, car considérés comme des corps étrangers à celles-ci.

Ce premier mouvement *collagiste* trouve ses racines dans le cubisme analytique (fig.1), phase qui apporta une explosion de la représentation habituelle du sujet de l'œuvre, qui s'opérait jusqu'alors depuis un point de vue unique. En passant à la multiplicité des points de vue du même sujet, cette pratique donna donc lieu à un éclatement de la représentation du sujet dans ce qu'on pourrait appeler, en extrapolant, un collage de regards.

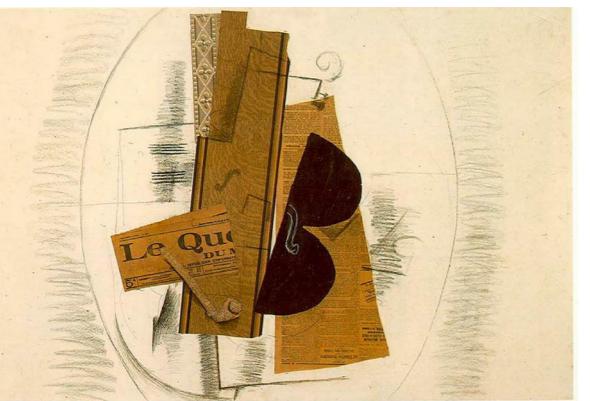


Pablo Picasso, *Le guitariste*, 1910, Huile sur toile, 100 x 73 cm, Paris, Centre Pompidou

186 MONIN Françoise, *Le collage, Art du XXe siècle*, Paris, éditions Fleurus, 1993, p.11-25



PICASSO Pablo, *Nature morte à la chaise cannée*, Huile et toile cirée sur toile encadrée de corde, Paris, 1912



BRAQUE Georges, *Violon et pipe*, 1914, Fusain, mine graphite, craie et papiers collés sur papier collé sur carton, 74 x 106 cm, Paris, Centre Pompidou

Viennent ensuite les papiers collés de Braque et Picasso, ainsi que le cubisme synthétique. On y voit intervenir des échantillons de papiers peints ou découpés, il n'y a pas importation d'un échantillon étranger aux outils habituels, mais la technique reste celle du collage. Celle-ci résulte directement des techniques d'éclatement du cubisme analytique, mais, à l'inverse, fonctionne plutôt selon un principe de collision et d'unité. Les différents fragments fusionnent en un tout synthétique.

C'est à partir de là qu'il est admis que le collage devient officiellement une pratique à part entière. Alors que la photographie se développe et que la représentation picturale se voit remise en question, n'étant plus unique dans la représentation totale du réel, elle ouvre une nouvelle voie par l'importation de fragments de réel.

Après ces premiers pas, beaucoup de courants et techniques de collages vont se développer, en particulier, le mouvement Dada, dans la deuxième partie des années 1910. Ce mouvement, officialisé par un manifeste en 1916, va aussi employer des collages bidimensionnels après les innovations cubistes. Apparaissent aussi les *ready-made* (objets entiers importés dans un contexte d'exposition) de Marcel Duchamp, une des figures centrales de Dada.

Nous allons porter notre attention sur les *ready-made* qui apportent une nouvelle façon de concevoir le collage. Ils placent les bases des mécaniques de réflexion *collagiste*, et surtout de détournement et de manipulation du langage qui suivront.

Le ready-made

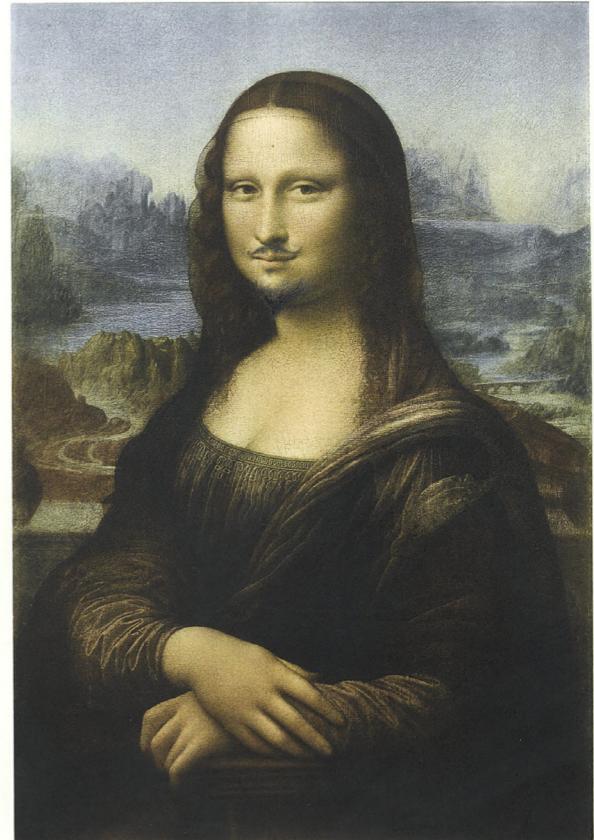
Bien que les *ready-made* soient généralement dissociés du collage (fragments hétérogènes bidimensionnels) et de l'assemblage (œuvres construites tridimensionnelles), nous allons prendre le collage, ici et par la suite, selon l'idée d'Olivier Quintyn. Ce dernier définit l'assemblage comme « une composition d'objets hétérogènes en trois dimensions ». Il définit ensuite le collage comme un « assemblage de *ready-made* bidimensionnels, retouchés ou non ; et le *ready-made* serait le collage immatériel d'un objet et d'un contexte d'exposition. [...] Dans ces trois cas, ce qui est nommé « collage », au-delà de divergences formelles, résulte d'une esthétique du choc : entre surfaces, entre objets, ou entre un objet et un contexte d'exposition »¹⁸⁷. Évidemment, le *ready-made* possède des paradigmes qui lui sont propres. Cette définition étant un peu réductrice, elle sert simplement de lien logique avec le collage pour l'aborder sous cet aspect-là.

À la différence des cubistes qui travaillaient plutôt sur des recherches formelles, le *ready-made* place la structure d'un collage plus discursif, qui deviendra par la suite un propos direct sur la modernité. Les *ready-mades* remettent en jeu la question du statut d'une œuvre d'art et se questionnent donc eux-mêmes de manière presque ironique. Cette pratique d'un art *collagiste* qui renvoie à lui-même se renforcera et se développera au fil des années, c'est le début d'une pratique métta-artistique, ou autocritique. Le *ready-made* étant peut-être une des formes la plus brutale et explicite à ce niveau, en interrogeant directement la considération et la contextualisation d'une œuvre.

Avec *LHOOQ*, Duchamp crée une œuvre-manifeste de Dada, exposant tout autant l'aspect linguistique de la pratique dadaïste, que son aspect proto-conceptuel. Il ajoute à la Joconde une moustache et un bouc discret. Représentative de la mise en crise et de la désacralisation propre à ce mouvement, elle initie aussi une pratique du détournement faite pour attenter à l'intégrité des systèmes artistiques établis. On pourrait même le considérer, plus largement, comme un attentat, par détournement, aux systèmes sociaux, avec le travestissement d'une figure emblématique de l'histoire de l'art. Ce motif du travestissement reviendra chez lui avec la photo de Man Ray, *Marcel Duchamp en Rrose Sélavy*¹⁸⁸, et surtout, dans la pratique artistique du XXe siècle.

187 QUINTYN Olivier, *Dispositifs/Dislocations*, Paris, éditions Al Dante, 2007, p.19

188 Man Ray, *Marcel Duchamp en Rrose Sélavy*, 1921, Négatif au gélatino bromure d'argent sur verre, 12 x 9 cm, Paris, Centre Pompidou



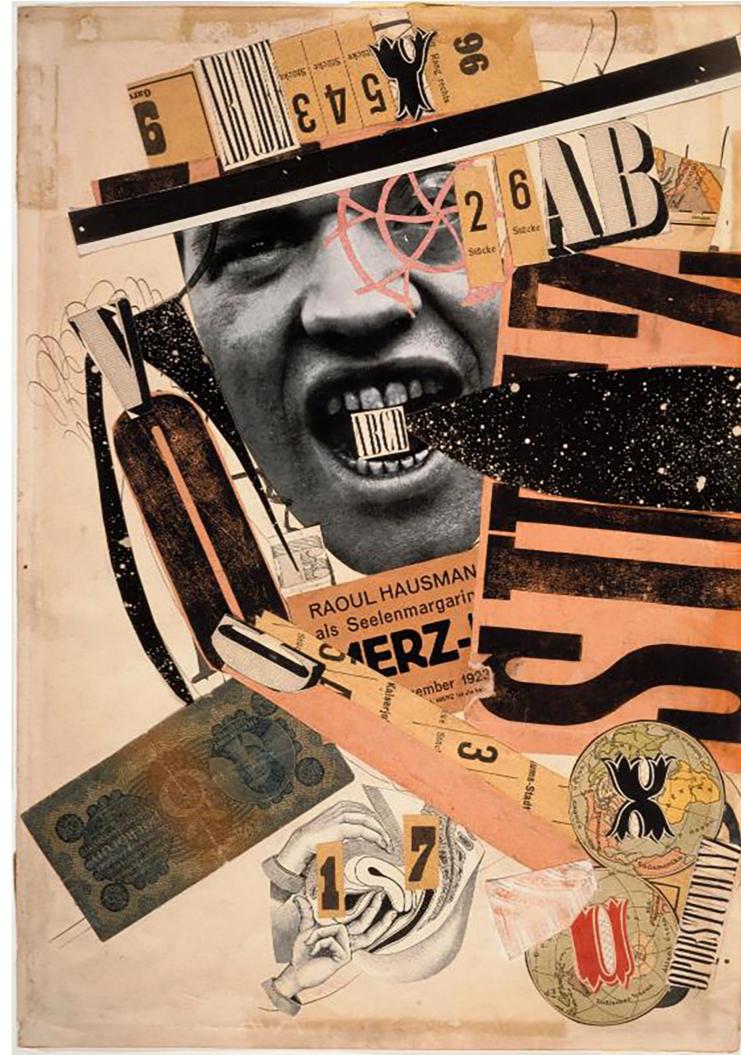
DUCHAMP Marcel, *LHOOQ*, 1919 [1930], Mine graphite sur héliogravure, 61,5 x 49,5 cm, Paris, Centre Pompidou

Collage et discours politique

L'extension de cette pratique discursive du collage arrive avec des artistes de l'avant-garde soviétique (des constructivistes comme Alexandre Rodtchenko) jusqu'au milieu des années 1920, ainsi que des artistes constituant Dada Berlin, tel que Hannah Höch et Raoul Haussman. Ils développent et explorent intensivement la pratique du photo-collage, en s'intéressant plutôt à l'aspect parasite que permet celui-ci. Cela devient un art plus directement politique, grâce aux possibilités de détournement offertes par cette pratique (détournements de publicités par exemple).

Ces courants sont visiblement très ancrés dans l'ère industrielle d'après-guerre et c'est justement ce qu'ils s'efforcent de dénoncer par la pratique du collage, technique représentative des procédés industriels et modernes. Celle-ci dénote d'un aspect mécanique et quasiment automatique : on assemble différentes parties de diverses origines, des matières premières, en vue de la fabrication d'un produit final. Une des définitions de l'industrie étant l'« ensemble des activités économiques qui produisent des biens matériels par la transformation et la mise en œuvre de matières premières »¹⁸⁹. L'aspect automatique du collage deviendra de plus en plus présent, sa croissance allant de concert avec l'évolution de la société industrielle et de la production de masse, ainsi que l'apparition de nouveaux outils mécanique.

Le langage, problématique très présente chez les dadaïste, mais aussi chez les surréalistes (la pratique de l'écriture automatique) ou les futuristes, se retrouve tout particulièrement dans la pratique de Raoul Haussmann, sous l'angle d'une déconstruction totale quasi-anarchique, comme le feront plus tard les lettristes. La langue et la parole étant représentatives des systèmes qui les emploient, elles constituent une arme puissante si l'on arrive à se l'approprier. Du simple jeu de mots aux poèmes phonétiques, en passant par le parolibérisme de Marinetti, cette période voit un intérêt croissant pour une pratique déconstruite de la langue.



HAUSSMAN Raoul, *ABCD*, 1923-1924, Encre de Chine et illustrations de magazine découpées et collées sur papier, 40,4 x 28,2 cm, Paris, Centre Pompidou

189 Larousse en ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/industrie/42741>

Le collage comme technique de lutte

L'objet des collages post-cubistes était, jusqu'à la deuxième moitié du XXe siècle, plutôt dirigé vers une représentation dénonciatrice des systèmes modernes de masse, désormais admis. Par la suite, l'objectif des pratiques *collagistes* était de proposer des moyens de résister ou d'essayer de combattre ces systèmes. D'autant que la société de production et de communication massive qui commençait à s'imposer dans les années 20 est maintenant bien installée.

On assiste en quelque sorte à l'aboutissement de cette pratique politique du collage, du détournement, du brouillage de la langue et du parasitage, avec le situationnisme et des techniques plus locales comme le *cut-up*. Une pratique qu'on pourrait qualifier de contre-propagande, si l'on considère la parole dominante comme étant celle de la communication et de la propagation de l'information, donc de la transmission d'« ensembles de mots d'ordres »¹⁹⁰.

William S. Burroughs et le *cut-up* donc, technique de découpe puis de réorganisation d'un matériau originel, qui détourne les procédés dominants de contrôle et propose de nouveaux moyens de révolte, que l'on a déjà vu.

Dans un même état d'esprit, il faut considérer le situationnisme, mouvement majeur du détournement, et Guy Debord, qui apporte une nouvelle facette pour appréhender les industries culturelles et les systèmes dominants, avec la notion de spectacle. D'après les mots de Debord, le spectacle est un « rapport social entre des personnes, médiatisés par des images »¹⁹¹. La stratégie situationniste, selon le concept de *spectacle*¹⁹², vise à se servir de la culture de masse comme matériau de détournement.

Comme dans le *ready-made*, on y retrouve l'idée d'une tactique d'importation et de remise en cause du contexte par une œuvre qu'on pourrait dire lucide vis-à-vis d'elle-même. On retrouve aussi l'aspect critique des collages industriels. Cependant, à la différence de ceux-ci, le but de l'œuvre n'est plus seulement discursif mais actif. On trouve d'ailleurs le situationnisme dans le rayon « mouvement politique » dans certaines librairies. Dans le cas des *fake-news*, évoquées, l'utilisation qu'en proposait Burroughs était à des fins similaires à celle des tactiques

190 DELEUZE Gilles, *Mardis de la Fondation*, 17 mars 1987, La fémis

191 DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 2018 [1967], p.16

192 *Ibid*, p.17 : « Le spectacle, compris dans sa totalité, est à la fois le résultat et le projet du mode de production existant ».

employées par Luther Blissett. Luther Blissett, pseudonyme collectif, a par exemple diffusé de fausses informations sur des cas de satanismes. Celles-ci furent relayées par différents médias et l'affaire prit de l'ampleur jusqu'à ce que le collectif révèle le manque de véracité des informations. Pour ne plus être aveuglément contrôlé par les médias, il faut d'abord démontrer ses failles. Par ailleurs, la fameuse anecdote (en réalité exagérée et propagée par les journaux de l'époque) d'Orson Welles semant la panique avec sa lecture de *La guerre des mondes* à la radio démontre cette croyance aveugle dans la parole médiatique ou au moins la tentative de cette dernière de créer cette croyance.

« Le canular sans doute le plus élaboré de Luther Blissett a été joué par des dizaines de personnes dans le Latium, en Italie centrale. De 1995 à 1997, les Luther Blissett ont développé une surenchère médiatique autour de supposés cas de satanisme impliquant messes noires et chrétiens chasseurs de sorcières dans les bois autour de la ville de Viterbe. Les médias locaux et nationaux ont relaté la plupart des témoignages sans procéder à des vérifications sérieuses et les politiciens locaux emboîtèrent le pas de la paranoïa de masse. Une séquence vidéo (volontairement de mauvaise qualité) d'un rituel satanique supposé impliquer un viol en réunion fut même diffusée à la télévision dans l'émission Tv7 de la chaîne Italia 13, jusqu'à ce que Luther Blissett revendique la responsabilité pour l'ensemble des faits et produise une quantité de preuves. Luther Blissett a qualifié cette tactique de « contre-information homéopathique » et le canular est devenu un cas d'études universitaires et d'analyses d'experts des médias »¹⁹³.

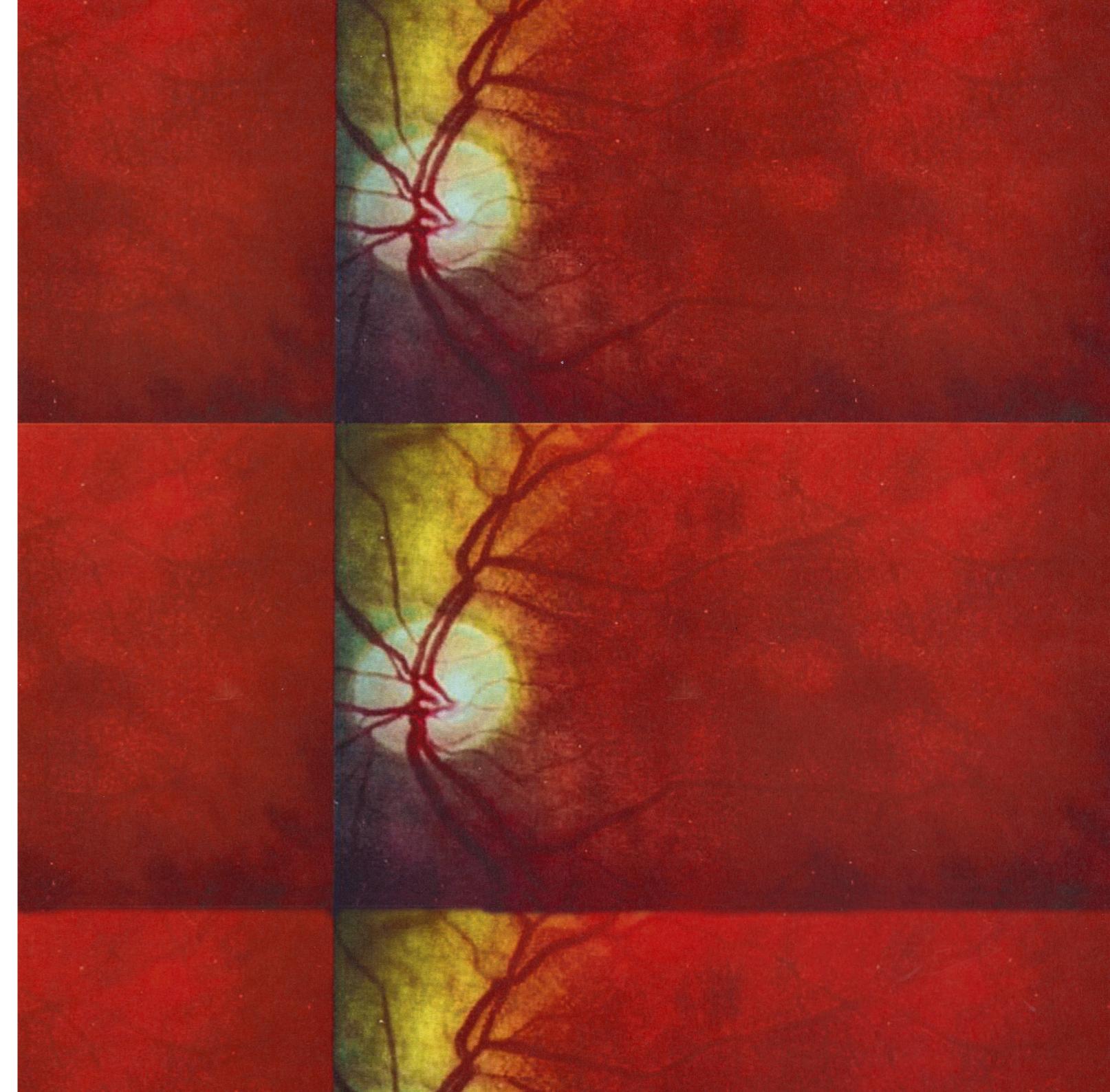
193 https://fr.wikipedia.org/wiki/Luther_Blissett

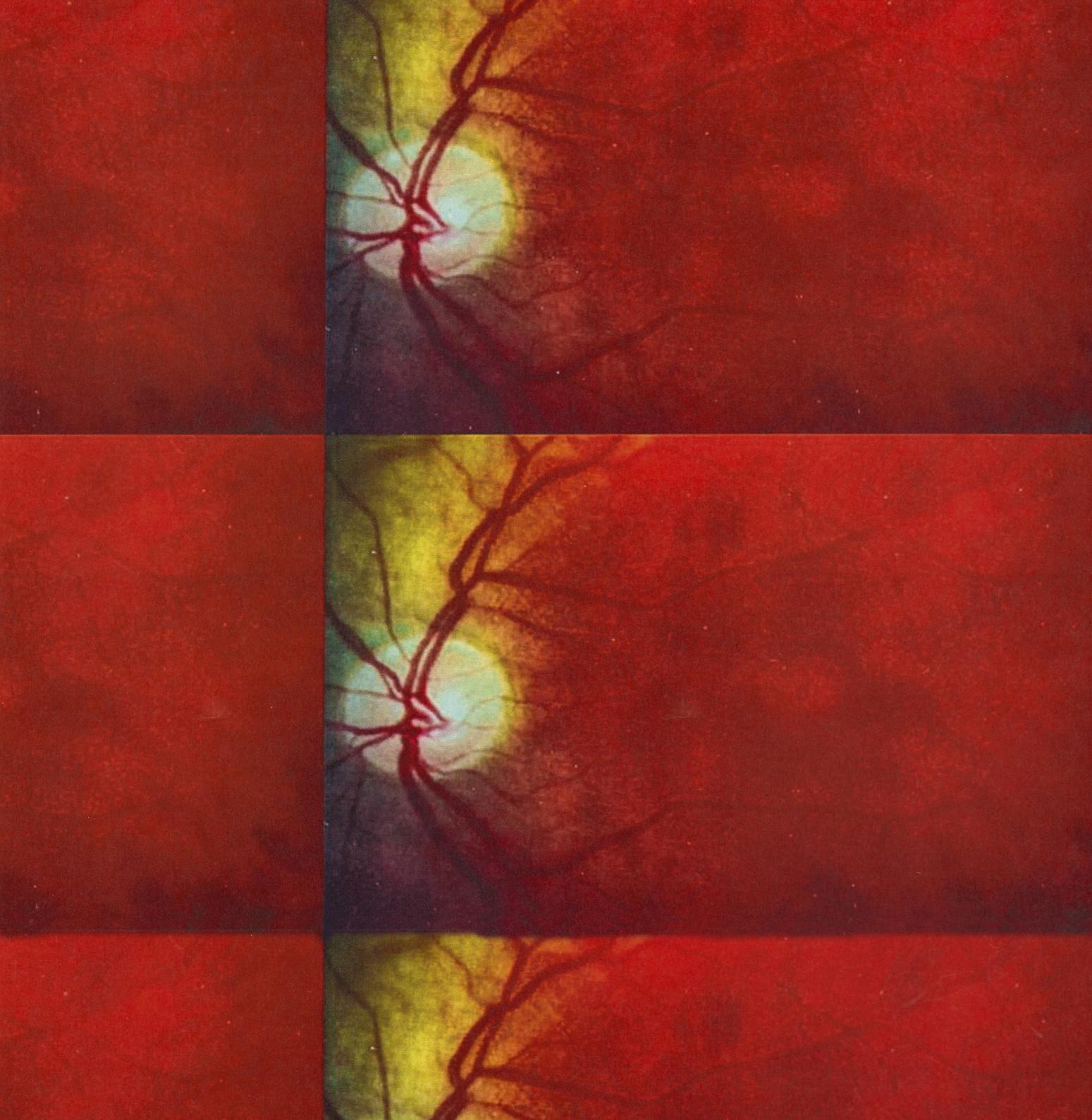
Cet exemple est plus représentatif de la pratique situationniste du détournement que du collage en tant que tel, mais il retranscrit suffisamment bien l'évolution des techniques de parasitage depuis les années 1920. Il représente aussi la viralité du conflit qui s'opère, car ce collectif s'attaque justement au risque que présente la diffusion de l'information selon des modèles viraux. C'est-à-dire une information (un mot d'ordre) qui se propage et contamine les opinions. En détournant ces modèles, ils détruisent leur efficacité. Ils ont aussi suivi des démarches similaires en écrivant un livre sous le nom d'un véritable auteur, à des fins critiques. Pourtant, le livre a été considéré comme véridique, et ils ont eu du mal à prouver leur parenté, exemple démontrant avec quelle facilité le faux devient vrai, exposant ainsi le risque d'une parole dominante qui est celle du mot d'ordre informationnel.

« Dans le monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux »¹⁹⁴.

Le souci étant encore, pour les stratégies situationnistes comme pour le *cut-up*, qu'elles sont complètement dépendantes de leur ennemi. Celui-ci peut donc à son tour les détourner, ce qui est aujourd'hui le cas pour certaines des idées proposées par Burroughs, les *fake-news* étant l'exemple le plus évident. Elles ne sont absolument pas un outil de révolte. Ce qui peut poser la question : quelle pourrait être la nouvelle phase après celle de la révolte ? Ou du moins, quelle pourrait être l'évolution possible de celle-ci, car on voit bien qu'il y a conflit et ce conflit devient endémique, de la même façon que le contrôle est continu et qu'un virus n'est que très rarement éradiqué.

194 DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 2018 [1967], p.19





Tenez-vous entre les mains :

un.e _____ ?

Réaction.

Être répété.

Le jeu de la guerre.



On commence donc à comprendre qu'un conflit a lieu, et qu'il se joue sur le terrain de la communication (ou à travers ses outils), donc de l'information. Mais comme on a aussi dû le comprendre, les différentes forces qui s'opposent sont réciproquement dépendantes de l'autre. Qu'on l'appelle « spectacle », « industrie culturelle » ou « Machine de contrôle », un de ses mets favoris est l'opposition, elle s'en sert comme d'un outil parmi d'autres pour s'imposer. La résistance par parasitage nécessite, de son côté, une cellule à parasiter lui fournissant sa matière première. *La société du spectacle* a été publié en 1967, à peu près dix ans après la formation officielle de l'Internationale Situationniste, dont Guy Debord est membre fondateur. Ceci après avoir fait partie de l'Internationale Lettriste, mouvement dont il était aussi fondateur, et qui cherchait à s'éloigner du lettrisme, car il ne l'estimait plus assez radical. Ce sont ces deux mouvements qui ont permis de théoriser et mettre en pratique le détournement comme outil révolutionnaire. Cependant, la société spectaculaire mute afin de mieux répondre aux dissidences.

Quand Guy Debord revient sur *La société du spectacle* quelques années plus tard, en 1992, dans les *Commentaires sur la société du spectacle*¹⁹⁵, il pose le constat suivant : la société spectaculaire a continué sa croissance en dépit de la réalisation globalisée de son existence. Le conflit a désormais lieu sous les projecteurs, avec des opposants et des partisans bien définis :

« ... le spectacle, à ce jour, est assurément plus puissant qu'il l'était auparavant, [...] le sentiment vague qu'il s'agit d'une sorte d'invasion rapide, qui oblige les gens à mener une vie très différente, est désormais largement répandu ; mais on ressent cela plutôt comme une modification inexplicable du climat ou d'un autre équilibre naturel [...] beaucoup admettent que c'est une invasion civilisatrice, au demeurant inévitable, et ont même envie d'y collaborer »¹⁹⁶.

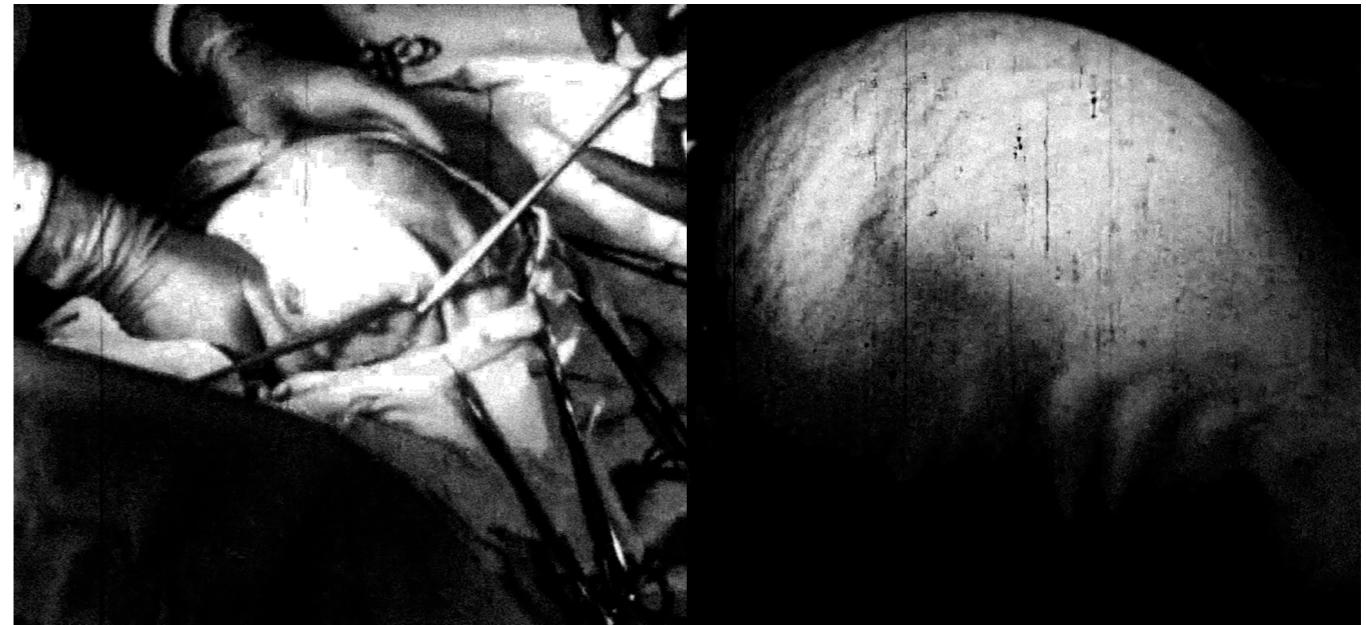
195 DEBORD Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 2020 [1992]

196 *Ibid*, p.17

Cette guerre, maintenant admise et omniprésente, est source d'appels à « chercher de nouvelles armes »¹⁹⁷, et détruire les armes ennemis. C'est ce que fait Burroughs dans *Révolution électronique*, qu'il termine par ailleurs en espérant une destruction totale des arsenaux au niveau mondial ce qui permettrait une « FIN DU JEU DE LA GUERRE »¹⁹⁸. Coïncidence ou lien avec la fin de l'essai de Burroughs, Debord développe un jeu de stratégie, le *Kriegspiel* (Jeu de la guerre), qui s'inspire de tactiques militaires. L'objectif y est d'annihiler l'arsenal du joueur adverse à travers la communication. Le plateau ressemble à celui d'un jeu d'Échec, mais alors que dans ce dernier, les pièces s'organisent autour de la protection ou destruction du Roi, l'objectif du *Kriegspiel* est la destruction des communications adverses.

« Du fait de l'importance vitale des communications, le but stratégique poursuivi est plus souvent la manœuvre contre les communications de l'adversaire que l'offensive menée successivement contre ses deux arsenaux, ou que la recherche d'une usure de son armée par une domination continue dans la bataille »¹⁹⁹.

Agent 'I' repéré par l'agent 'I' bis. Être réactionnaire/Répétition des mesures de sacrifice et d'exécution/[Ré]Introduction et préparation des bandes magnétiques.



197 DELEUZE Gilles, *Pourparlers*, Paris, éditions de minuit, 2018, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle »

198 BURROUGHS William Seward, *Révolution électronique*, Cergy, D'ARTS, 1999 [1970], p.47

199 DEBORD Guy et BECKER-HO Alice, *Le Jeu de la guerre*, Paris, Gallimard, 2006 [1987] p.142, « Règle du Jeu de la guerre »

Le conflit est on ne peut plus explicite. Apprendre un jeu, c'est être initié à des méthodes et à des règles, ici, celles du conflit communicationnel. La pratique du détournement situationniste et du brouillage Burroughsien ont beaucoup de points communs, comme la modification du rythme et des automatismes structurels inhérents à la communication par *implémentation*, afin de détruire ou de déstabiliser les mots d'ordre. Pour autant, elles se dissocient rapidement dans les apprentissages et initiations qu'elles proposent. Là où le situationnisme appelle à une révolution plus globale, en cherchant à initier un mouvement révolutionnaire par apprentissage des tactiques de détournement, la guérilla Burroughsienne invite à une pratique révolutionnaire plus individuelle, pouvant se recouper ou se rejoindre avec d'autres individus. Le situationnisme se rapproche presque plus d'une doctrine, avec ses adeptes et ses détracteurs, le *cut-up* est une pratique plutôt solitaire et locale, pouvant se massifier et se propager, plus propice à la mutation que ne l'est le situationnisme. Les deux stratégies sont analogues au virus, mais le détournement situationniste s'ancre dans une stratégie de l'intention. Le *cut-up*, pouvant tout à fait en être nourri, est finalement plutôt autonome et sans intentions, partiellement en raison de l'aspect mécanique de cette pratique. Le détournement Debordien est une stratégie d'action directe pour attenter aux modèles dominants. Le *cut-up*, tout autant qu'il attaque, cherche aussi à modifier son hôte ou son récepteur. De fait, chez Debord, le virus (ou anti-virus) est activé, il apparaît par l'action et l'intention de détourner, chez Burroughs, le virus est un modèle déjà présent, dont il se sert pour en créer un nouveau, puis qu'il tente de diffuser.

De par sa nature mutante, le *cut-up* peut donc encore être modifié et réapproprié aujourd'hui, il peut être bien plus facilement restructuré ou décalé pour un nouvel usage. D'autant plus avec l'apparition des ordinateurs, complexifiant le conflit. Le détournement situationniste connaît une certaine forme d'obsolescence aujourd'hui. Dans ses *Commentaires*²⁰⁰, Debord évoque brièvement l'ordinateur à travers son langage binaire, sans le considérer comme facteur ou outil dans le conflit qui se déroule, mais plutôt comme un symptôme de celui-ci. Le situationnisme est un modèle, mais aussi un mouvement, une doctrine, avec ses principes et ses règles, donc moins propice à la mutation, mais plutôt à l'actualisation, alors que le *cut-up* peut profiter plus simplement des

changements sociaux. Pour illustrer cette différence, on pourrait dire que le détournement situationniste possède une charge virale, alors que le *cut-up* est, littéralement, la production de virus. C'est d'ailleurs un des questionnements de Burroughs : est-il possible de rendre des gens malades à partir de bandes sonores brouillées ? Ce qui rend par moment certaines des propositions concrètes de Burroughs obsolètes, mais pas leur racine, qui est le virus en tant qu'entité, là où le situationnisme le pratique dans l'intention.

Cette obsolescence du détournement Debordien apparaît clairement lorsque l'on observe les descendants post-situationnistes à l'ère de l'ordinateur. Le *Kriegspiel* a été remis au goût du jour avec une adaptation numérique par un collectif New-Yorkais, le *Radical Software Group* (RSG), en 2008. Un de ses membres-fondateur et promoteur du jeu, Alexander Galloway, estime que l'esprit situationniste s'est perdu chez Debord lui-même, il cherche donc à réactualiser cet esprit, à le rétablir, plutôt que de faire une simple adaptation. Ceci passe par une orientation plus autonome et virale, donc sans intentions apparentes, qui pouvait manquer au situationnisme :

« Il n'y a pas de mécaniques en vue d'un renversement de la société [...] seulement une grille de soldats de plomb engagés dans une guerre préfabriqué dans un monde préfabriqué [...] Aujourd'hui la guerre est différente [...] comment réimaginer le jeu autour de la guerre asymétrique qui domine aujourd'hui partout dans le monde : le combat urbain, les armes non-conventionnelles, les tactiques de guérilla, l'organisation en cellules... »²⁰¹.

À voix haute :

ATTENTION !

L'agent dissident a été capturé. Rapport de l'agent 'I' bis sur le site.

200 GALLOWAY Alexander, *The Game of War, an overview*, Cabinet, 29, 2008, p.68

201 *Ibid*

Bien que la réussite de ce programme soit entièrement sujet à débat, ce qui nous intéresse ici est sa visée. Qu'il soit réellement obsolète ou non, le détournement situationniste est perçu comme l'étant dans la pratique, contrairement à sa théorisation. Le Critical Art Ensemble (CAE) fonctionnait aussi dans cette démarche, bien qu'ils ne furent pas autant désabusés vis-à-vis de Debord. Ce collectif, fondé en 1987 à tenté de réactualiser ces principes avec l'arrivée des ordinateurs et du *hacking*, cherchant à rendre grand public des tactiques de résistance à base d'outils électroniques et numériques. Leurs recherches tournant souvent autour de questionnements de l'ordre de la biotechnologie et de la cybernétique, et de résistance passant par ces biais. Illustrant au passage la volonté d'actualisation des concepts Debordiens, qui s'inspirait de stratégies et d'auteurs du passé comme Napoléon ou Thucydide, pouvant être, aujourd'hui encore, pertinents et utiles, mais ne prenant pas en compte la croissance technologique.

Ces inspirations et les écrits de Debord apparaissent généralement comme étant basés sur un ennemi concret, on parle de LA société du spectacle. Or, cet ennemi (si on souhaite le considérer comme tel) semble désormais être bien plus difficile à cerner comme une seule entité, d'où, peut-être, la pertinence plus apparente de parler DES sociétés de contrôle comme le fait Deleuze. La modulation est une part importante et caractéristique de ces sociétés, d'où la forme plus explicite aujourd'hui qu'est le virus.

L'ennemi est invisible et proliférant, il peut se répandre partout, se nourrir des cellules qui lui résistent et les intégrer, mais surtout, il mute dès que cette résistance devient trop efficace afin de pouvoir continuer son festin. L'introduction de virus et le brouillage restant le moyen le plus efficace d'y résister.

C'est pourquoi il est nécessaire de repenser les modèles de résistance, et c'est ce qu'apporte justement le Critical Art Ensemble dans leur article *Nomadic power and cultural resistance*²⁰². Ils y analysent comment cette nouvelle société aux élites invisibles et fluctuantes appelle de nouveaux modèles de résistance électronique, ce domaine n'étant pas encore complètement formé, il l'est évidemment plus aujourd'hui que dans les années 1990, mais leurs propos n'ont justement jamais été aussi pertinents et urgents.

« Savoir ce qu'il faut subvertir implique que les forces d'oppression sont stables et peuvent être identifiées [...] Le rythme auquel les stratégies de subversion sont cooptées indique que l'adaptabilité du pouvoir est trop souvent sous estimée [...] Dans un état de double signification, la société nomade contemporaine devient un champ de pouvoir diffus sans emplacement, et une machine à viseur fixe apparaissant comme spectacle [...] Tout comme l'autorité située dans la rue rencontrait une résistance par des manifestations et des barricades, l'autorité qui se situe dans un milieu électronique doit trouver une résistance électronique [...] Le pouvoir nomade doit être combattu dans le cyberspace plutôt que dans l'espace physique. Un petit groupe coordonné de pirates informatiques pourrait introduire des virus électroniques, des vers et des bombes dans les banques de données, les programmes et les réseaux d'autorité, introduisant éventuellement une force destructrice d'inertie dans le domaine nomade. L'inertie prolongée équivaut à l'effondrement de l'autorité nomade au niveau mondial. Une telle stratégie ne nécessite pas un recours collectif unifié, ni une action simultanée dans de nombreuses zones géographiques. Les moins nihilistes pourraient ressusciter la stratégie de l'occupation en détenant les données en otage plutôt que les propriétés. Quelle que soit la manière dont l'autorité électronique est perturbée, la clé est de perturber totalement le commandement et le contrôle [...] L'affichage, le pamphlétaire, le théâtre de rue, l'art public, tout était utile dans le passé. Mais comme mentionné ci-dessus, où est le « public » ; qui est dans la rue ? À en juger par le nombre d'heures qu'une personne moyenne regarde la télévision, il semble que le public soit engagé électroniquement. Le monde électronique, cependant, n'est en aucun cas complètement établi, et il est temps de tirer parti de cette fluidité par l'invention, avant de nous retrouver avec la seule critique comme arme.»²⁰³.

202 Critical Art Ensemble, *The Electronic Disturbance*, New York: Autonomedia, 1994. 11-30, « Nomadic power and cultural resistance »

203 *Ibid*

À voix basse/Avis au public à voix basse :

Ici la parole 'D' :

L'agent 'I' a été exécutée/L'agent 'I' bis a été infecté/Mutation de l'agent 'I' bis.

ATTENTION !

Trahison

ATTENTION !

Intégration programmée de tous les futurs agents.

ATTENTION !

Mise en place de la solution terminus :

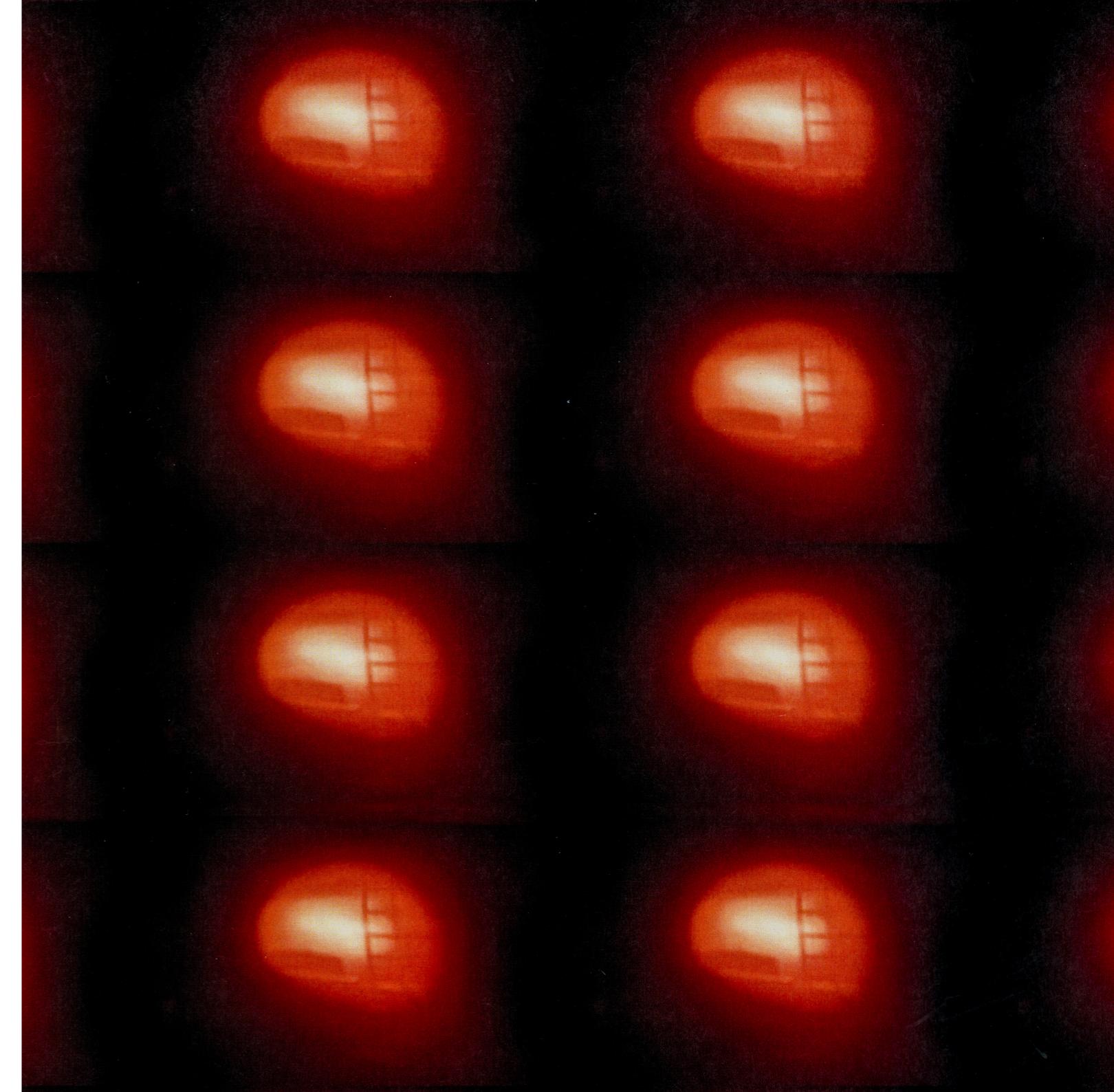
Avis au public :

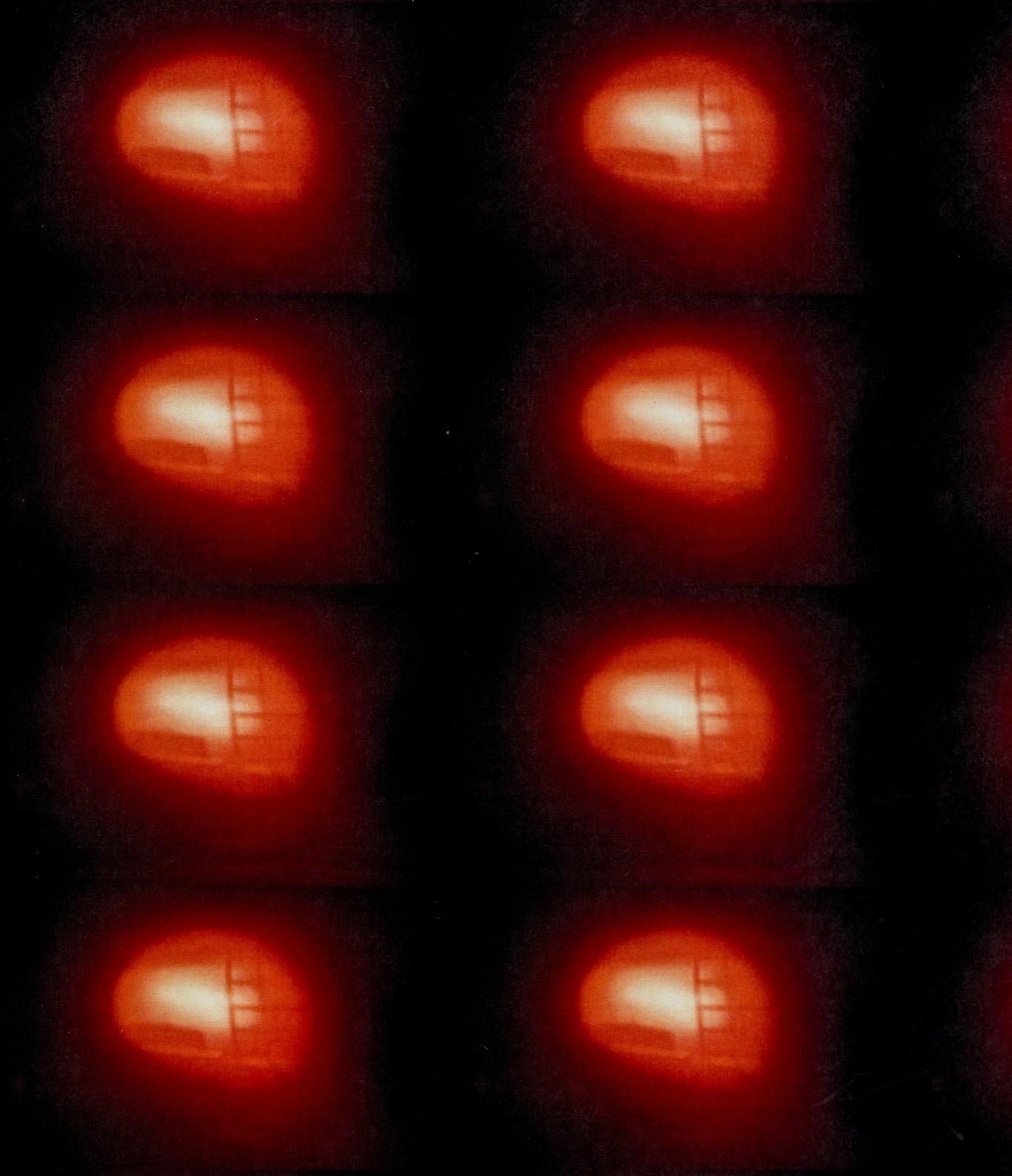
Plan de programmation/Endémie/Éviter la contre-propagande par la contre-contre-propagande.

Cette citation un peu longue permet de mettre en avant la remise en question des modèles résistants, entrés en crise à la fin du millénaire, et d'en faire ressortir la problématique à laquelle nous serions désormais confrontés. Les modèles des sociétés de communication ont prouvé leur appartenance à une forme de parole similaire à la propagande, donc à un contrôle des masses par l'information, par des mots d'ordre se déployant selon des tactiques virales.

La résistance à ces modèles semble aussi devoir se tourner du côté d'une réflexion autour du virus. Cependant, la capacité d'intégration et de mutation de la parole dominante semble être plus rapide que celle des tactiques de révolte, qui ne font que réagir du fait de leur dépendance au pouvoir qu'elles critiquent. Soit penser en langage viral n'est pas viable, soit il faut le penser de manière plus systémique et mécanique. Augmenter sa charge virale pour dépasser celle de la parole médiatique et lui rendre une certaine autonomie vis-à-vis de l'intention, car c'est elle qui permet son appropriation et son intégration. C'est là où le *cut-up* présente plus d'indépendance qu'une pratique de détournement pur car, en dépit de sa subsistance sur les matières ennemis. Il permet ultimement la création d'une entité presque autonome. On devrait par ailleurs, aujourd'hui, sûrement plutôt parler de montage ou d'assemblage, car le *cut-up* est propre à Burroughs et les dérivés sont nombreux. Il peut être appréhendé hors de son lien avec la parole médiatique et étatique. Son effet est d'autant plus efficace qu'il repose sur celle-ci, ce qui est aussi la faille permettant son intégration. Mais ce qui le rend aussi renouvelable, et ce qui fait sa particularité, repose dans sa capacité créatrice de virus, ce que ne possède pas un simple détournement. Il n'y a de là qu'un pas à faire pour créer des virus autonomes, comme l'infection par diffusion d'enregistrements brouillés de sons produits par des malades, idée émise dans *Révolution électronique*. Si le virus n'est plus appropriable, il ne doit plus être viable comme modèle sociétal. On l'a vu, ce conflit n'oppose plus seulement deux parties concrètement définies et délimitées, on ne peut donc plus lâcher une arme, virale ou non, sur une cible précise. Il faut prendre de court les modèles établis dès qu'on le peut, les infecter et libérer une forme qui pourra se répandre dans une telle autonomie, qu'il n'y aura pas d'autres choix que l'annihilation totale du modèle. Ce qui reviendrait à tenter de libérer le virus de l'intention et, implicitement, du contrôle qu'opère la parole médiatique par le mot d'ordre, à le faire revenir à son état premier d'entité autonome, que l'on a détourné.

Il y aura toujours une intention évidemment humaine, mais la pratique de Burroughs démontre que la création d'entités indépendantes est possible, car sa pratique résulte déjà d'opérations automatisées. Le détournement semble donc être une première étape du conflit, à mesure que celui-ci évolue, les tactiques doivent en faire autant. Il parasite la langue qui est Virus, peut-être faudrait-il plutôt considérer ceci dans l'autre sens : le Virus est progressivement devenu un langage humain, un modèle de communication, c'est donc directement lui qu'il faut parasiter. Pour ce faire, on passe évidemment encore par le virus, qui est son propre remède. On peut potentiellement juste rester dans le cercle viral et vicieux résistance, mutation/intégration, résistance, mutation/intégration. Mais, si le virus est devenu un modèle de communication, donc une forme contrôlée et interprétée (c'est-à-dire traduite et exécutée), il faut que ce remède soit autonome et qu'il prenne la première place de la course à la mutation, avant qu'il ne se fasse intégrer par le modèle démocratique et dominant de la consommation.





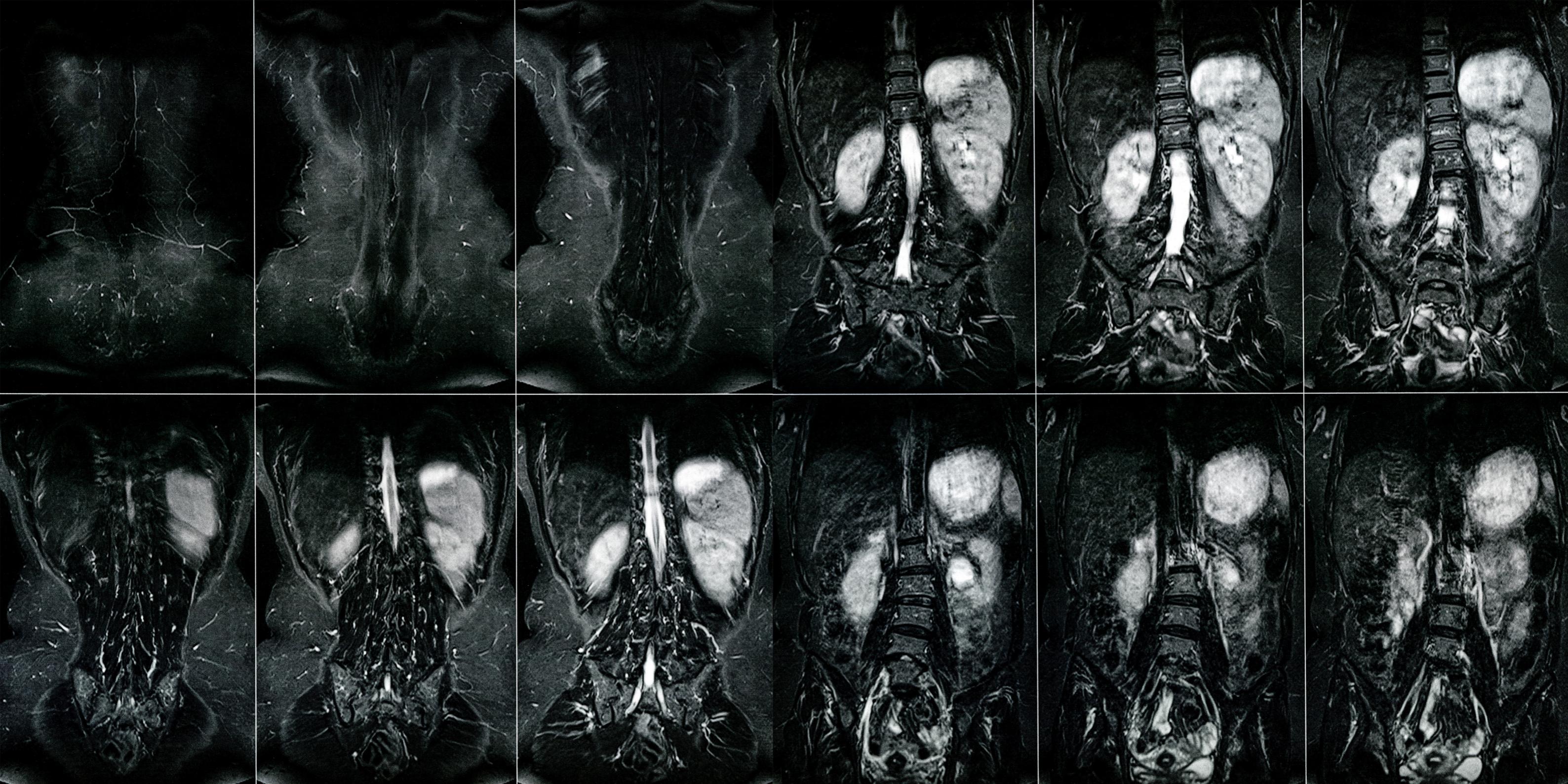
Vous tenez entre les mains :

un Jeff Bezos

Être répété.

Pour ne pas conclure sur une note pessimiste et un peu stérile en ne proposant aucun autre projet que l'escalade du conflit viral, sans idées pour ce qui arriverait après, nous allons nous intéresser aux potentielles pistes, moins belligérantes, possibles. Car vouloir rendre son indépendance au virus revient plus globalement à tenter de déconstruire des siècles d'évolution de nos rapports à l'environnement. Ceux-ci sont toujours passés par une forme de communication et d'interprétation, se retranchant généralement d'une manière ou d'une autre dans le langage. Repenser la langue est plus facilement chose dite que chose faite. William Burroughs émettait l'idée de reconstruire une parole, autour de la problématique du EST de l'identité, que nous avons évoquée plus tôt, et qui n'est finalement pas si éloignée que ça de l'idée de l'interprétation et de l'intention. Lorsque l'on identifie quelqu'un ou quelque chose par le EST, on commence déjà à l'interpréter. Malheureusement pour ces idées, elles semblent ne pas pouvoir sortir du champ artistique tant qu'une reconfiguration n'aura pas eu lieu.

Être muté.



Afin d'effacer tout risque d'amalgame, il est nécessaire de préciser quelques points sur le complotisme. Aujourd'hui, surtout avec les mouvements antivaccin, on peut facilement associer des idées d'opposition au système avec cette catégorie de résistance. Les lignes deviennent floues au même titre que le pouvoir dominant devient impossible à délimiter précisément. Ces mouvements antivaccin, et plus généralement complotistes, utilisent des arguments auxquels tout le monde se doit de s'identifier. Ils disent se battre pour la liberté et la vérité, il paraîtrait étrange que quelqu'un affirme s'y opposer. Le complotisme est nourri par cette société où le secret a pris une place importante comme le décrivait Guy Debord :

« Les services secrets étaient appelés par toute l'histoire de la société spectaculaire à y jouer le rôle de plaque tournante centrale ; car en eux se concentrent au plus fort degré les caractéristiques et les moyens exécution d'une semblable société »²⁰⁶.

Dans des systèmes où ce qui est caché est tout autant omniprésent qu'il est invisible, comment ne pas comprendre une réaction aussi extrême, pouvant parfois sembler insensée ?

Ce qui différencie ce type de résistance de celles que l'on évoque ici, c'est que les mouvements complotistes ou antivaccin fonctionnent selon des principes d'incrédulité. Ils nient pour critiquer, ils se révoltent pour se révolter. Ils sont caractéristiques de l'évolution de cette société, mais ce type de révolution ne peut être efficace, car elle ne « cherche pas à se demander comment les choses se sont passées », pour « étudier en quoi elles diffèrent de tout ce qui est arrivé jusqu'à présent »²⁰⁴, ce qui permettrait de déconstruire et de déstabiliser efficacement un système. C'est selon ce principe utilisé par Edgar Allan Poe, que se construit une réflexion dans l'optique de comprendre ce qui est caché. Ces mouvements, représentatifs de ces sociétés de « surveillance-désinformation »²⁰⁵, en sont juste une composante naturelle :

« Autrefois, on ne conspirait jamais que contre un ordre établi. Aujourd'hui, conspirer en sa faveur est un nouveau métier en grand développement. Sous la domination spectaculaire, on conspire pour la maintenir, et pour assurer ce qu'elle seule pourra appeler sa bonne marche. Cette conspiration fait partie de son fonctionnement même »²⁰⁷.

204 POE Edgar, *Histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, 2004, « Double assassinat dans la rue Morgue »

205 DEBORD Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 2020 [1992], p.100

206 DEBORD Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 2020 [1992], p.106

207 Ibid

Dans le cas précis des mouvements antivaccin (qui reposent sur des personnalités complotistes), ils réfutent tout simplement l'existence où la réalité du virus, ce faisant, ils refusent l'existence de cette forme, alors qu'elle est une part importante des dynamiques qu'ils critiquent. On pourrait dire qu'ils relèvent d'une *paranoïa* justifiée.

Après cette parenthèse sur cette branche particulière de résistance, revenons à notre question : quelles options reste-t-il, étant donné la capacité d'intégration du pouvoir dominant ?

Il est admis que l'éradication totale d'un virus est rare, la solution la plus viable est généralement de se diriger vers l'endémie, c'est-à-dire accepter le virus comme composante du quotidien et trouver les moyens de vivre avec lui. Comme les dynamiques actuelles relèvent en grande partie de la forme virale, on peut considérer que l'option la plus viable serait donc aussi l'endémie. Toutefois, cela reviendrait à accepter l'intégration permanente de toutes les dissidences présentes. Plus de résistance, de révolte, signifie donc un quotidien fait de complaisance dans la propagande, en somme, une sorte de régime totalitaire avec un simulacre d'indépendance et de bonheur. Dans notre contexte, l'endémie reviendrait à une sorte de résignation désabusée. Elle est une option particulièrement viable, car programmée par les mécanismes établis.

« L'individu que cette pensée spectaculaire appauvrie a marqué en profondeur, et plus que tout autre élément de sa formation, se place ainsi d'entrée de jeu au service de l'ordre établi, alors que son intention subjective a pu être complètement contraire à ce résultat. Il suivra pour l'essentiel le langage du spectacle, car c'est le seul qui lui est familier : celui dans lequel on lui a appris à parler. Il voudra sans doute se montrer ennemi de sa rhétorique ; mais il emploiera sa syntaxe »²⁰⁸.

208 DEBORD Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 2020 [1992], p.49

Afin de ne pas désespérer, nous allons tout de même tenter de croire et de réfléchir à d'autres propositions. En s'enfonçant justement plus particulièrement dans les mécanismes propres au virus, et non pas dans les dynamiques qu'il engendre, on pourrait trouver des options n'appelant pas à cette forme d'abdication. Un point capital de la dynamique virale que nous n'avons pas abordé est son invisibilité. Les maladies virales ne sont pas les seules capables de présenter des formes asymptomatiques, mais sont tout de même majoritaires. On pourrait donc réfléchir selon ce principe-là d'invisibiliser encore plus le virus.

Par exemple, à la manière d'une phase d'incubation où le virus se propage avant l'apparition des symptômes. Ce qui existe déjà d'une certaine manière avec les bombes logiques. Celles-ci pouvant être une composante d'un virus informatique, elles ne doivent se déclencher qu'après un certain moment, à un temps prédéterminé, ou comme résultat d'une action précise. Le souci de la forme incubatrice, réside dans le fait que le virus est détectable et fini par se révéler, arrive donc un moment où il peut généralement être stoppé. Le temps que la bombe explose, elle peut être désarmée. Cette tactique n'en est pas moins un outil remarquable, mais pour une efficacité plus générale, et sur le long terme, peut-être faudrait-il aussi regarder du côté de l'asymptomatique plus global. Le virus est toujours détectable, mais étant invisible, ne se révélant à aucun moment de lui-même, il peut continuer à se propager plus facilement. Ce virus n'est même pas obligatoirement nuisible, il peut juste se répandre dans un but non-nocif (du moins directement), auquel cas on peut le détecter, mais cela semblerait n'avoir aucun intérêt apparent. Le virus pourrait donc continuer sa route tranquillement, puis doucement et insidieusement faire effet.





Avis au public :

Vous tenez entre les mains :

une fièvre hémorragique

Exclusions .

Poursuivons la piste d'une efficacité non-nocive et attardons nous sur l'aspect mémoriel du virus, les traces qu'il laisse, et comment transformer ceci en outil. Sans les étudier spécifiquement sous l'angle de l'électronique, ces idées pourraient très bien s'y appliquer. Le principe d'immunité, dû au passage d'un agent pathogène dans notre corps, est possible grâce aux résidus que ce dernier a laissés. Ces traces permettent une mémoire immunitaire efficace. Plutôt que d'attaquer directement les systèmes établis en vue d'une éradication violente, une autre option pourrait donc être de construire cette mémoire immunitaire inconsciente, que ce soit par infection ou par vaccination. Celle-ci semblerait être un des seuls moyens de lutter contre l'intégration qui cherche à l'effacer. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que Debord parlait de « société spectaculaire intégrée » et décrivait une de ses caractéristiques comme étant son intention de faire disparaître la « connaissance historique en général ». Il démontrait cela par un exemple pour le moins explicite en citant Valéry Giscard d'Estaing :

« En France, il y a déjà une dizaine d'années, un président de la République, oublié depuis, mais flottant alors à la surface du spectacle, exprimait naïvement la joie qu'il ressentait, sachant que nous vivrons désormais dans un monde sans mémoire, où, comme sur la surface de l'eau, l'image chasse indéfiniment l'image »²⁰⁹.

Avec cette idée de la trace subsiste l'espoir de résister à l'intégration totale et totalitaire. Pour citer Jacques Derrida, en réduisant un peu ses concepts à notre contexte :

« Toutes les traces sont effaçables, mais aucune instance ni de pouvoir ni de savoir ne peut garantir leur effacement définitif »²¹⁰.

À partir de là, s'ouvrent deux possibilités pour travailler cette trace, l'utiliser en la documentant, ou plus simplement, créer des virus ou des vaccins linguistiques et communicationnels, selon une démarche (évoquée plus

²⁰⁹ DEBORD Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 2020 [1992], p.28

²¹⁰ DERRIDA Jacques, *Séminaire 2001-02 "La bête et le souverain"* Volume 1, Paris, Gallée, 2008, p.182, cité par BOUCHERON Patrick dans *L'empreinte : Vivre avec la peste, Histoire des pouvoirs en Europe occidentale, XIIIe-XVIe siècle/Après la peste noire*, Collège de France, 18/01/2022

La trace virale.

tôt) dérivant de celle de William Burroughs. Dans les deux cas, une des finalités est la révélation de symptômes. Dans l'un, afin de les étudier selon une approche plutôt épistémologique, pour essayer de comprendre et de révéler, au sens de mettre en évidence, ces mécaniques et symptômes, dans le but de mieux les comprendre et les combattre. Dans l'autre, on se rapproche très fortement du *cut-up* et du détournement. Mais, dans ce cas comme dans le précédent, la critique s'efface au profit de la compréhension ou de la déconstruction des automatismes, sans pour autant disparaître. Celle-ci révèle aussi des symptômes, cependant à des fins plus pratiques, que théoriques, à travers une approche plutôt sémiologique. Ces deux systèmes ne sont évidemment pas exclusifs l'un de l'autre.

Le film *Dial H.I.S.T.O.R.Y*²¹¹, réalisé par Johan Grimonprez en 1997, adopte un point de vue explicite de ces démarches à travers le thème du détournement, qu'on retrouve dans le fond comme dans la forme. Réalisé à partir d'archives, toutes sur le sujet du détournement d'avion, il juxtapose différentes occurrences de tels événements, ayant assez souvent eu lieu dans un but révolutionnaire. À travers ce collage de différentes périodes, il reconstruit une histoire du détournement d'avion et, en conséquence, de la résistance par détournement. En utilisant en grande partie des images médiatiques, cela lui permet de mettre en évidence les symptômes de cette parole dominante, le film montre comment le développement et l'évolution de celle-ci ont stimulé l'évolution du détournement. Ces actes résistants deviennent alors inefficaces sans la communication médiatique qui vient avec eux. Au-delà de la critique portée à ces dynamiques, le film dresse surtout un portrait épistémologique du détournement, de la communication, et de la situation conflictuelle qui règne entre ces deux partis. Il décrit donc au passage ces sociétés d'intégration et, à travers un thème très précis qui se voit élargi de par ce qu'il implique, permet de comprendre l'Histoire qui oppose détournement résistant et pouvoir médiatique et qui nous a menés jusque-là. Ce film se différencie donc des intentions situationniste ou même Burroughsienne par l'absence d'intentions qu'on pourrait qualifier de guerrières. Contrairement à ces deux pratiques, on ne pourrait pas parler de tactique dans le cas du film de Grimonprez, il fonctionne d'abord comme rappel de vaccin et, selon le point de vue

211 GRIMONPREZ Johan, *Dial H.I.S.T.O.R.Y*, 1997, 68 mn

développé ici, permettrait de raviver la mémoire immunitaire à partir de ces traces. Tout seul, ce collage vidéo constitue plutôt une étape, c'est pourquoi on peut imaginer qu'il profiterait à être combinée avec la suivante.

La seconde pratique, au lieu de raviver cette mémoire grâce à l'*exemplification* et la mise à nu, tenterait plutôt de la renforcer, d'une façon semblable aux protocoles d'exploration urbaine proposés par Burroughs dans *Révolution électronique*, imaginés dans l'optique de maîtriser la capacité d'effacement de la mémoire. Sous cet angle, le livre de Manuel Joseph *heroes are heroes are*²¹² apparaît assez représentatif à travers une sorte d'étude critique et d'*exemplification* des symptômes de la parole médiatique. Ce livre, publié en 1994, s'inscrit totalement dans une période de prise de conscience des reconfigurations nécessaires à l'aune du nouveau millénaire. C'est à cette époque que Debord publie ses *Commentaires*, que le Critical Art Ensemble réfléchi à une remise à jour des outils de révolte, car c'est aussi l'époque de l'avènement de la société d'information numérique avec le développement du *World Wide Web* à partir de 1989. *Dial H.I.S.T.O.R.Y* est justement aussi réalisé dans cette période de culmination des moyens de propagation d'informations.

Dans le livre de Joseph, chaque fragment de texte détourné, provenant de champs politiques, publicitaires, ou pornographiques, « se voit décomposé dans sa puissance de *mythe moderne* et commenté par effet de coprésence avec les autres énoncés flottants environnants. Les techniques de chevauchement et d'alternance ont alors pour fonction de créer de nouvelles caractérisations pour leurs objets, ou d'en rendre manifeste les sens latents »²¹³. C'est aussi dans cette démarche sémiologique que s'inscrit l'œuvre *The night before the death of the sampling virus*²¹⁴ citée plus tôt. De la même manière, elle révèle les signes distinctifs pour ensuite les décomposer. Traduit dans l'expérience électronique, la première étape reviendrait à apprendre l'évolution et la structure du langage informatique, et celle-ci, à exercer ses connaissances pour s'entraîner, en peaufinant son virus ou son antivirus. Dans un cas comme dans l'autre, cela revient à travailler sur sa mémoire immunitaire.

C'est à partir de là qu'on peut commencer à réfléchir en terme de tactique de façon efficace, et il est urgent de renouveler ces tactiques ou plutôt les approches aux dynamiques virales actuelles. La charge virale est la

212 JOSEPH Manuel, *Heroes are heroes are*, Paris, P.O.L., 1994

213 QUINTYN Olivier, *Dispositifs/Dislocations*, Paris, éditions Al Dante, 2007, p.128-129

214 YOSHIHIDE Otomo, *The night before the death of the sampling virus*, Extreme, 1992

quantification d'un virus dans les liquides biologiques comme le sang ou la salive. Aujourd'hui, le langage, devenu un instrument, fluide et liquide, du contrôle exercé par les systèmes dominant, rempli tout les conteneurs qu'on lui présente, après l'injection d'une charge virale suffisamment grande pour le transformer en parole médiatique. Les mises en évidence de sa dynamique, comme le font les œuvres que l'on vient de citer, permettent de révéler et de réguler l'infiltration du fluide viral, des mesures sanitaires d'un nouveau genre, en attendant de trouver, si besoin un vaccin efficace.

CONCLUSION

Dans les années 1990 a commencé une grande mise à jour du conflit communicationnel. Aujourd’hui, il semble que l’intégration continue sa marche, mais il apparaît cependant que la transition n’est pas entièrement finie, des nouveaux outils et des nouvelles tactiques de résistance continuent de se révéler. Les tentatives d’effacement se voient opposer une résistance de plus en plus généralisée. La communication, la parole dominante, qui repose sur des systèmes de contrôle désormais invisibles et en perpétuelle mutation, selon un schéma viral découlant initialement du simple langage, est mise en crise régulièrement. On a rarement autant entendu parler de déconstruction, même si l’usage de ce terme semble généralement un peu réducteur, il est explicite d’une humeur globale. Ici, le virus a été abordé presque uniquement sous le prisme de la communication électronique de masse, dans une tentative de mise en évidence. Plusieurs suites d’actions sont possibles désormais, des modes d’emploi pour le conflit électronique, afin d’apprendre en pratique les outils effectifs de résistance, ou encore d’analyser en détail les concepts assez complexes de trace et de déconstruction derridienne, justement sous l’angle du virus. Si les enquêtes policières ont aussi souvent employé la figure de la contagion, c’est parce qu’elle pousse à élucider ce qui est caché, invisible, c’est la démarche qu’adoptent les artistes, auteurs, réalisateurs, ou autres personnes qui mettent en évidence les dispositifs du langage, et les biais par lesquels la domination s’exerce à travers lui (généralement des médias informatiques : de traitement automatique de l’information). D’où la probable utilité d’automatiser et d’autonomiser les moyens de résistance. On pourrait aussi opter pour une destruction totale du langage, qui « arrête et paralyse la pensée »²¹⁵ de par son caractère déterminé, en le transmutant en un langage physique, comme le proposait Artaud :

« Le chevauchement des images et des mouvements aboutira, par des collusions d’objets de silences, de cris et de rythmes, à la création d’un véritable langage physique à base de signes et non plus de mots »²¹⁶

Mais, comme certaines branches de la poésie sonore, ou la proposition de reconfiguration du langage de Burroughs, cette idée a du mal à sortir du champ théâtral, artistique, ou littéraire pour trouver une application

²¹⁵ ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 2004 [1985], p.172

²¹⁶ *Ibid*, p.192

pratique. C'était l'idéal proposé dans *Révolution électronique*. C'est pourquoi il faut continuer, ou recommencer, à penser ces idées hors de l'espace artistique pour une application pratique généralisée, et non pas délimitée au domaine restreint de l'art, car en plus de nuire à l'efficacité des propositions, cela les transforme en produits, annihilant tout aspect utilitaire qu'il pouvait y avoir. Ce qui n'exclue pas l'utilité d'une pratique considérée comme purement artistique, mais celle-ci reste limitée par son statut, défini par le langage dominant et intégré par ses systèmes dès qu'elle sort de la manifestation artistique (au sens de déclaration : signes et symptômes qui se manifestent) pour entrer dans l'exposition artistique.

Il est nécessaire, pour s'inscrire utilement dans une pratique résistante sans être obligatoirement révolutionnaire, d'employer le plus possible des démarches documentaire, sémiologique ou épistémologique, à des fins qui soient donc révolutionnaires ou non. Ne serait-ce que pour, au moins, clarifier les mécanismes d'une situation qui se complexifie, devient floue et se brouille chaque jour un peu plus.

Nous nous arrêtons ici sans avoir forcément évoqué les pratiques et tactiques plus récentes, mais la cartographie de la situation virale a été faite, nous sommes désormais dans une période où trouver de nouvelles approches est nécessaire et c'est ce à quoi j'invite dans cette fin de mémoire. On peut toujours tenter de résister et il le faut, mais il faut aussi parfois considérer des options plus accessibles.

L'idée développée plus tôt d'en finir avec l'appropriation du virus fait écho à l'approche de Donna Haraway de la science-fiction, et à deux citations sur lesquelles nous finirons et qui permettent aussi d'ouvrir un champ différent de questionnement sur le langage de l'ère électronique tel que l'aborde Donna Haraway à travers des prismes différents de celui utilisé ici, mais finalement pas systématiquement si éloignés :

« Il existe un système de mythes qui ne demande qu'à devenir un langage politique susceptible de fonder un regard sur la science et la technologie, qui conteste l'informatique de la domination – afin d'agir avec puissance. [...] L'imagerie cyborgienne ouvre une porte de sortie au labyrinthe des dualismes dans lesquels nous avons puisé l'explication de nos corps et de nos outils. C'est le rêve, non pas d'une langue commune, mais d'une puissante et infidèle hétéroglosse »²¹⁷.

217 HARAWAY Donna Jeanne, *Manifeste cyborg et autres essais*, Paris, Exils, 2007, p.81-82

« La SF – la Science-Fiction, les Futurs Spéculatifs, la Science Fantasy, le Fiction Spéculative – semble être un registre particulièrement approprié grâce auquel nous pouvons mener notre enquête dans les technologies artificielles et reproductives. Elle prendra peut-être un chemin qui l'éloigne de l'image sacrée du même pour nous conduire vers quelque chose d'impropre, d'inapproprié, d'inconvenant, et donc, peut-être, d'inappropriable »²¹⁸.

218 DORLIN Elsa, RODRIGUEZ Éva, *Penser avec Donna Haraway*, Paris, PUF, p.174, « Les promesses des monstres »

Bibliographie

Livres

- ADORNO Theodor, HORKHEIMER Max, *Kulturindustrie*, Allia, 2012
- ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 2004 [1985], « Le théâtre et la peste »
- BALLARD James Graham, *Que notre règne arrive*, Paris, Gallimard, 2007 [2006]
- BARRY Stéphane et GUALDE Norbert, *La Peste noire dans l'Occident chrétien et musulman 1346/1347 - 1352/1353, Épidémies et crises de mortalité du passé*, Bordeaux, Ausonius, 2007
- BURROUGHS William Seward, *Essais II*, 1984, Paris, éditions Bourgois, coll. « Les derniers mots »
- BURROUGHS William Seward, *Playback From Eden to Watergate*, édition en ligne The Electronic Revolution, ubuclassics, 2005
- BURROUGHS William S., *Naked Lunch*, New-York, Harper Collins, 2002 [1959]
- BURROUGHS William S., *Trilogie Nova, La Machine Molle, Le ticket qui explosa, Nova Express*, Paris, Bourgois, 1994 [1960, 1961, 1964]
- BURROUGHS William Seward, *Révolution électronique*, Cergy, D'ARTS, 1999 [1970]
- CAMUS Albert, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 2021 [1951]
- CAMUS Albert, *La peste*, Paris, Gallimard, 2020 [1947]
- COHEN Fred, *Computer viruses (Les virus informatiques)*, Thèse de doctorat, University of Southern California, 1986
- Critical Art Ensemble, *The Electronic Disturbance*, New York, Autonomedia, 1994 « Nomadic power and cultural resistance »
- DAWKINS Richard, *Le gène égoïste*, Paris, Odile Jacob, 2004 [1976]
- DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 2018 [1967]
- DEBORD Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 2020 [1992]
- DEBORD Guy et BECKER-HO Alice, *Le Jeu de la guerre*, Paris, Gallimard, 2006 [1987], « Règle du Jeu de la guerre »
- DELEUZE Gilles, *Pourparlers*, Paris, éditions de minuit, 2018, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle »
- DERRIDA Jacques, Séminaire 2001-02 « La bête et le souverain » Vol.1, Paris, Galilée, 2008 cité par BOUCHERON Patrick dans *L'empreinte : Vivre avec la peste, Histoire des pouvoirs en Europe occidentale, XIIIE-XVIE siècle/Après la peste noire*, Collège de France, 18/01/2022
- DIODORE, *Bibliothèque historique*, Livre XII, Paris, éditions Belles Lettres, 2003 [Ie siècle AEC]
- DORLIN Elsa, RODRIGUEZ Éva, *Penser avec Donna Haraway*, Paris, PUF, « Les promesses des monstres »
- Les associés d'EIM, *Les dirigeants face au changement*, Paris, éditions du Huitième Jour, 2004
- FIAT Christophe, *La Ritournelle Une anti-théorie*, Éditions Léo Scheer, 2002
- FOX KELLER Evelyn, *Refiguring Life: Metaphors of Twentieth-century Biology*, The Wellek Library Lecture Series at the University of California, Irvine, Columbia University Press, 1995
- GLADWELL Malcolm, *The tipping point*, Limoges, Abacus, 2002 [2000]

- HARAWAY Donna Jeanne, *Manifeste cyborg et autres essais*, Paris, Exils, 2007
- HAZAN Eric, *LQR, la propagande du quotidien*, Paris, Le Seuil, 2006
- HOMÈRE, *L'Iliade*, Chant I, Paris, éditions Belles Lettres, 2019 [VIIIe siècle AEC]
- JOSEPH Manuel, *Heroes are heroes are*, Paris, P.O.L., 1994
- KLEMPERER Victor, *Lingua Tertii imperii*, Paris, Gallimard, 2003 [1947]
- Larousse en ligne : <https://www.larousse.fr>
- LEBOVICI Elisabeth, *Ce que le sida m'a fait*, Genève, JRP/Ringier, 2017
- Le Robert en ligne : <https://dictionnaire.lerobert.com>
- MONIN Françoise, *Le collage, Art du XXe siècle*, Paris, éditions Fleurus, 1993
- POE Edgar, *Histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, 2004, « Double assassinat dans la rue Morgue »
- POE Edgar Alan, *Le masque de la Mort Rouge*, CreateSpace Independent Platform, 2016 [1842]
- SZENDY Peter, *La philosophie dans le juke-box*, Paris, éditions de minuit, 2008
- QUINTYN Olivier, *Dispositifs/Dislocations*, Paris, éditions Al Dante, 2007
- SHANNON Claude, *A mathematical theory of communication*, Paris, Retz, 1975 [1948]
- SHELLEY Mary, *Le dernier homme*, Paris, Gallimard, 2021 [1826]
- SONTAG Susan, *La maladie comme métaphore*, Paris, Christian Bourgeois, 2005 [1978]
- SOPHOCLE, *Oedipe roi*, Paris, éditions de minuit, 1985 [Ve siècle AEC]
- THUCYDIDE, *Histoire de la Guerre du Péloponnèse*, Paris, éditions Robert Laffont, 1990 [Ve siècle AEC]
- TZARA Tristan, *Sept manifestes Dada*, Paris, Dilecta, 2012, « Pour faire un poème dadaïste »
- CLAISSE Frédéric, *Contr(ôl)e-fiction : de l'Empire à l'Interzone*, Multitudes, vol. 48, no. 1, 2012
- DEBORD Guy, WOLMAN Gil, « Mode d'emploi du détournement », *Inter*, (117), 2014 [1956]
- France info, *Guerre en Ukraine : en Russie, la propagande jusque dans les écoles*, 24/03/2022
- GALLOWAY Alexander, *The Game of War, an overview*, Cabinet, 29, 2008
- GRAUS František, *Annales. Économie, société, civilisations*, vol. 18, no. 4, EHESS, 1963, « Autour de La Peste Noire Au XIVe Siècle En Bohême »
- KECK Frédéric, *Les chauves-souris et les pangolins se révoltent*, Mediapart, 2020
- Le monde, *Guerre en Ukraine : sur les réseaux sociaux, ces comptes en français qui relaient la propagande du Kremlin*, 30/03/ 2022
- Le monde, *En Ukraine, les fantassins de la guerre de l'information portent le message du gouvernement*, 09/03/22

- VINCENT Catherine, *Discipline Du Corps et de l'esprit Chez Les Flagellants Au Moyen Âge*, Revue Historique, vol. 302, no. 3 (615), Presses Universitaires de France, 2000

- ROMERO Georges, *Zombie*, 1978, 126 mn

- BERGMAN Ingmar, *Le septième sceau*, 1957, 96 mn
- CHATMAN Vernon, LEE John (PFFR), *Xavier : renegade angel*, 2007
- GRÉAUD Loris, *Sculpt*, 2016, LACMA

- SNYDER Zack, *Dawn of the dead*, 2004, 110 mn

- CRONENBERG Brandon, *Antiviral*, 2012, 112 mn
- CRONENBERG David, *Videodrome*, 1983, 87 mn
- DANTE Joe, *Masters of Horror*, 2005, 50mn, « Homecoming »
- GILLIAM Terry, *L'armée des douze singes*, 1995, 129 mn
- GRIMONPREZ Johan, *Dial H.I.S.T.O.R.Y*, 1997, 68 mn
- MURPHY Ryan, FALCHUK Brad, *American horror story*, 2011
- NAKATA Hideo, *Ring*, 1998, 96 mn
- PISANTHANAKUN Banjong, WONGPOOM Parkpoom, *Shutter*, 2004, 97 mn
- ROMERO Georges, *La nuit des morts-vivants*, 1970, 97 mn

- SODERBERGH Steven, *Contagion*, 2011, 106 mn

- VINTERBERG Thomas, *La chasse*, 2012, 115 mn

- VON TRIER Lars, *Epidemic*, 1987, 107 mn

- SODERBERGH Steven, *Contagion*, 2011, 106 mn

- VINTERBERG Thomas, *La chasse*, 2012, 115 mn

Oeuvres/Expositions

- BRAQUE Georges, *Violon et pipe*, 1914, Fusain, mine graphite, craie et papiers collés sur papier collé sur carton, 74 x 106 cm, Paris, Centre Pompidou
- DUCHAMP Marcel, *LHOOQ*, 1919 [1930], Mine graphite sur héliogravure, 61,5 x 49,5 cm, Paris, Centre Pompidou
- GRÉAUD Loris, *Cellar door*, 2008, Palais de Tokyo
- GRÉAUD Loris, *The unplayed notes museum*, 2015, Jannink
- HAUSSMAN Raoul, *ABCD*, 1923-1924, Encre de Chine et illustrations de magazine découpées et collées sur papier, 40,4 x 28,2 cm, Paris, Centre Pompidou
- HUYGHE Pierre, *Billboards*, 1996

- Man Ray, *Marcel Duchamp en Rose Sélavy*, 1921, Négatif au gélatino bromure d'argent sur verre, 12 x 9 cm, Paris, Centre Pompidou

- PICASSO Pablo, *Le guitariste*, 1910, Huile sur toile, 100 x 73 cm, Paris, Centre Pompidou

- PICASSO Pablo, *Nature morte à la chaise cannée*, Huile et toile cirée sur toile encadrée de corde, Paris, 1912

Conférences

- BOUCHERON Patrick, *L'empreinte : Vivre avec la peste, Histoire des pouvoirs en Europe occidentale, XIIIe-XVIe siècle/Après la peste noire*, Collège de France, 18/01/2022

- DELEUZE Gilles, *Mardis de la Fondation*, 17 mars 1987, La fémis

Sons/Musiques

- ARTAUD Antonin, *sound effects, beating and exchanges between Roger Blin and I* :

<https://www.ubu.com/sound/artaud.html>

- ANDERSON Laurie, *Language is a virus*, Warner Bros. Records, 1986

- BURROUGHS William Seward, *Lexington Narcotic Hospital ; The Unworthy Vessel ; Throat microphone experiment ; The "Priest" They Called Him* : https://www.ubu.com/sound/burroughs_recordings.html

- Dead kennedys, *Soup is good food*, Alternative tentacles, 1985

- HAUSSMANN Raoul, *Phonemes* : <https://www.ubu.com/sound/hausmann.html>

- Killing Joke, *I am the virus*, Spinefarm Records, 2015

- YOSHIHIDE Otomo, *The night before the death of the sampling virus*, Extreme, 1992

Sites/Divers

- ENNIS Garth, *Crossed*, Rantoul (Illinois), Avatar press, 2008

- KLEIN Alexandre, *Une épidémie du contrôle*, Histoire engagée, 2020

- KRZYWKOWSKI Isabelle, *Poétique et poésie du virus*, Colloque interdisciplinaire "L'Influence souterraine de la science sur la littérature et la philosophie", Susannah Ellis et Sylvie Alouche, May 2014, Paris, ENS Ulm, France

- PRIGENT Christian, *Morale du cut-up* :

<http://www.le-terrier.net/lestextes/prigmoralecut.htm> http://www.ubu.com/historical/burroughs/electronic_revolution.pdf

- https://fr.wikipedia.org/wiki/Luther_Blissett, consulté en 2021

- <https://www.conspiracywatch.info/richard-boutry>, consulté en 2021

- <https://www.imdb.com/title/tt0083275/>, consulté le 14/05/2022

- Présentation de Sculpt sur le site du CNAP, <https://www.cnap.fr/loris-greaud-sculpt>, consulté le 23/11/2022

- <http://extrememusic.com.au/catalog/XCD-024/>, consulté le 18/04/2022

- <http://www.archive.org/details/gov.doe.0800000>, consulté en 2021

- <http://www.archive.org/details/wellcomelibrary>

- <http://archivesenligne.marseille.fr/>

Lien évolutif : Coming soon

- Le QR code suivant vous enverra sur un drive.
- Copiez le lien du drive afin de pouvoir l'ouvrir sur votre ordinateur.
- Téléchargez le dossier « Page ».
- Ouvrez le fichier « Page 'V' ».
- En fonction de la date vous n'aurez accès à aucun fichier ou alors à des formes variables.

