



**10. Filmer en
minoritaire,
l'émergence d'une
création
cinématographique en
Corse**

Pascal Génot

L'émergence d'une création cinématographique en Corse

Filmer en minoritaire. L'émergence d'une création cinématographique en Corse

↳ Il y a des mots de passe sous les mots d'ordre. Des mots qui seraient comme de passage, des composantes de passage, tandis que les mots d'ordre marquent des arrêts, des compositions stratifiées, organisées. La même chose, le même mot, a sans doute cette double nature : il faut extraire l'une de l'autre - transformer les compositions d'ordre en composantes de passages. (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, tome 2 : *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 139)

Son titre donne à cet article [1] sa portée principale : « filmer en minoritaire », c'est filmer ou, plus largement, « faire un film », non pas pour exprimer un moi, mais suivant un processus de subjectivation engagé dans un rapport de forces asymétrique. Pareil sujet ne peut s'envisager sans l'apport de plusieurs champs des humanités et des sciences sociales ; cependant, s'il fallait en indiquer un, ce serait celui des « études culturelles » qui sont, pour le principal, des études du fait minoritaire.

Le sous-titre indique, lui, la situation singulière à partir de laquelle nous établirons cette entreprise : au début des années 1970, une création cinématographique émerge en Corse, principalement au sein d'un espace militant. Elle évoluera comme jeune cinéma d'auteur dans les années 1980 et, à partir du milieu des années 1990, dans une interpénétration croissante des dispositifs cinématographique et télévisuel. C'est le moment d'un tel essor que nous évoquerons, la comprenant à partir d'une proposition typologique, celle d'un « cinéma des minorités ». Il s'agira, principalement, de poser les bases d'une analyse des contraintes sociosémiotiques rencontrées par la création cinématographique relative aux groupes minoritaires.

Successivement, nous aborderons : 1) une brève mise en perspective lexicale de la « création cinématographique en Corse » ; 2) une typologie, le « cinéma des minorités » ; 3) l'émergence, dans les années 1970, d'un « cinéma corse ». En conclusion, j'indiquerai l'importance d'un deuxième moment théorique, celui du « cinéma minoritaire ».

On comprendra que ces questions ne trouveront ici qu'un embryon de réponse. Il faudrait un développement plus conséquent pour les étayer que celui que je suis en mesure d'apporter ici. De plus, le souci de concision donne aux propos un ton souvent assertif qui peut parfois déranger. Par avance, je prie le lecteur de rétablir, là où il le juge nécessaire, le conditionnel et l'hypothétique.

La création cinématographique en Corse : perspective lexicale

Comment aborder la création cinématographique en Corse afin de discerner ce qui la caractérise ? Il est utile, me semble-t-il, de s'autoriser d'abord une certaine naïveté, de se détacher, autant que possible, des idées que l'on pourrait avoir.

Quoi que l'on puisse penser, le point de départ est : « nous ne savons pas ». Non seulement nous ne savons pas ce qu'est la « création cinématographique en Corse », mais nous ne savons pas ce qu'est la création, ce qu'est le cinématographe, ce qu'est la Corse ; il y a simplement trois termes, qu'il faut considérer littéralement. La création ? Une action. Le cinématographe ? Un appareil. La Corse ? Une île. L'action de cet appareil en cette île, voilà ce qui nous préoccupe.

Ceci appelle deux remarques : 1) s'il y a une action, cela suppose une intention ou une impulsion ; 2) s'il y a un appareil, cela suppose un agencement et une fonction. Ce sont alors les intentions ou les impulsions, les agencements et les fonctions, qui nous intéressent.

Là aussi, ceci appelle une précision : nos termes sont trois substantifs, deux noms communs et un nom propre ; le premier est une dérivation, le second est une composition, le troisième, une traduction. Les intentions ou les impulsions dérivent (au gré de forces), les agencements et les fonctions composent (dans des formes), et l'ensemble traduit (au lieu et au moment d'un seuil).

Qu'est-ce que cet ensemble traduit ? Un propre, celui d'un nom. Quel est ce propre ? Nous n'en savons rien, si ce n'est qu'il est relatif à une île, donc à une étendue terrestre. Quel est, alors, celui d'une étendue terrestre ? D'être limitée, circonscrite. Comment ? Suivant une tectonique, dans l'orogénèse d'où émerge la montagne. Mais également par le parcours des tribus, qui forme les étendues en territoire. Qu'est-ce qu'un territoire ? Le cadre de vie, physique et mental, d'un individu ou d'un groupe. Un cadre de vie ? Un plan d'existence.

Ici, comme par mégarde, nous rencontrons des mots qui nous sont familiers : le cadre, le plan. Nous arrêtons ainsi ce petit jeu lexical, et considérons que la création cinématographique en Corse est égale au passage par un cadre d'un plan d'existence au gré de forces et dans des formes. C'est dans ces dernières, dans les formes, que nous discernons un propre, là où des forces lui font franchir un seuil, celui du sensible, du visible et de l'audible. Et puisque la création présuppose un créateur, disons, avec la légèreté requise, qu'il est une tectonique, le propre d'un *tektôn* : le créateur, c'est le charpentier.

Maintenant, nous pouvons nous souvenir de ce que nous savons.

Une typologie : le « cinéma des minorités »

Principalement établie d'après la dyade majeur/mineur [Deleuze : 1978], la notion de « cinéma des minorités » est au croisement de plusieurs approches.

Par « cinéma des minorités », nous entendons, sociologiquement, une institution cinématographique relative à un groupe minoritaire ; les rapports sociaux et culturels, rapports asymétriques de pouvoir et « conflit de définition » entre acteurs dominants et subalternes, s'y objectivent dans « l'économie symbolique » des films qui sont fabriqués, présentés et interprétés principalement pour et par des publics relevant du dit groupe [Macé : 2006, 10 ; Esquenazi : 2004, 04-08]. Sur un plan sémantique, le cinéma des minorités se caractérise par le passage d'un sujet d'énoncé en sujet d'énonciation ; suivant l'approche sémio-pragmatique, il se distingue par la prépondérance des modes de production de sens et d'affects « privé », « documentarisant » et « discursif » [Dessons : 2006, 131-150 ; Odin : 2000, 23-24]. Sur un plan générique, son modèle privilégié est le cinéma militant, mais il ne s'y limite pas ; historiquement, il est corrélé aux mouvements sociaux du XXe siècle, aux luttes de libération nationale dans les décennies du second après-guerre et à la croissance des mouvements culturels issus des minorités, notamment à partir du milieu des années 1960 [Wieviorka : 2005, 29-51]. Dans une terminologie empruntée à la géophilosophie deleuzienne et la théorie sociale bourdieusienne,

c'est une déterritorialisation relative par laquelle le cinéma quitte le champ de production qui lui est familier pour se reterritorialiser dans une zone de production connexe et autonome ; ce peut être une déterritorialisation absolue, dès lors que le cinéma des minorités reconduit sa fuite sans se fixer en « terre promise » (c'est là le problème tactique que doit régler un cinéma minoritaire, nous y viendrons en conclusion) [Deleuze : 1991, 82-108 et Zourabichvili : 2003, 27-31 ; Bourdieu : 1992, 297-303]. Enfin, suivant l'analyse foucauldienne, également complétée par la théorie bourdieusienne, c'est un processus de subjectivation où s'engage, dans les rapports de pouvoir et les relations de savoir, le « souci de soi » d'un « corps socialisé », corps contraint en résistance [Foucault : 1984 et Deleuze : 1986 ; Bourdieu : 1997, 161]. Pour résumer, le cinéma des minorités est une typologie : rendant compte d'un phénomène effectif, elle vise à en fournir une clé d'intelligibilité, autant dans ses dimensions historiques, sociales et culturelles, qu'esthétiques et éthiques.

Le cinéma des minorités se repère fréquemment par l'énoncé suivant : « un cinéma fait pour, par et parlant de » ; c'est un cinéma de la parole, celle d'un groupe minoritaire émergeant d'un en-dehors de l'historiographie et de la sociographie dominante, qui s'oppose à un cinéma du regard, celui porté sur le dit groupe par le cinéma « majeur », normatif. Il vient après et contre : conséquemment, le cinéma d'une minorité donnée n'est concevable qu'en relation diachronique et synchronique au système de représentation de cette minorité dans l'espace culturel qui la détermine. La création cinématographique en Corse ne pourra donc être abordée sans un bref rappel concernant la présence au cinéma, antérieurement aux années 1970, du thème « corse » ; l'évocation du système régulant cette représentation est également primordiale.

Une précision : pour l'entreprise proposée, il n'est pas indispensable de préciser en quoi et comment les Corses forment une minorité. L'invalidation par le Conseil constitutionnel, en 1991, de la mention du « peuple corse comme composante du peuple français » suffit, me semble-t-il, pour attester à la fois du statut de minorité des Corses dans la République française et d'un système d'opposition où le terme majeur exclu par principe le terme mineur.

>>>

L'émergence d'un « cinéma corse »

En l'état actuel des connaissances [Mattei : 1996], le premier film représentant la Corse est britannique : *The Corsican Brothers*. Réalisé en 1898 par Georges Albert Smith, le « Méliès anglais », ce film s'inspire d'une pièce de théâtre elle-même adaptée de l'œuvre d'Alexandre Dumas père, *Les Frères corses* (1844). Dans ce récit, les deux personnages principaux, l'un resté dans l'île et l'autre installé à Paris, entretiennent des liens « télépathiques » : cette empathie surnaturelle, déjà l'un des ressorts de la nouvelle, sert apparemment de « prétexte » à la mise en pratique de la double exposition, procédé technique que Smith venait de découvrir. S'il est intéressant d'apprendre que la Corse vint au cinéma comme une image sur le fond d'une autre image, il est surtout important de relever que la Corse est au tournant des XIXe et XXe siècles une thématique suffisamment fréquente pour qu'on la considère comme générique : lorsque l'on lui présente une « histoire corse », le public « sait » de quoi il s'agit. Les écrits successifs, des témoignages d'officiers français lors des campagnes de « pacification » de la seconde moitié du XVIIIe siècle, aux fictions romantiques plus ou moins inspirées de la réalité du XIXe siècle, ont élaboré une représentation de la Corse et des Corses où l'on décèle, plus qu'une imagerie méridionale, l'influence de l'orientalisme et la fascination

10. Filmer en minoritaire, l'émergence d'une création cinématographique en Corse

de l'époque pour l'antique [Jeoffroy-Faggianelli : 1979 ; Saïd : 1980]. Dans les premiers temps du cinéma, cette représentation trouve donc rapidement sa transposition à l'écran : en France, dès 1905, Ferdinand Zecca réalise un *Vendetta* ! L'année suivante, Alice Guy tourne L'Honneur du Corse. En 1909, Eclipse produit un documentaire, *La Corse pittoresque* : les vues sont filmées dans l'île, les premières dont nous ayons trace. Par la suite, en paysages, en actes, en légendes ou en « types », fictions, documentaires et actualités montrent et disent la Corse en cinéma. Aisément reconnaissable, nettement circonscrite, la Corse est construite dans le discours et par ses figures suivant un plan d'organisation où les prérogatives d'une « volonté de vérité » [Foucault : 1971, 19-23] recoupe la mélancolie nationale : « l'identité corse » s'installe durablement comme l'un des seuils où « l'identité française » jauge et juge ses propres attributs. Si le Soi est bien ce rapport du sujet à lui-même dans le regard de l'autre [Touraine : 2005, 230], il est là plié par une double contrainte, la conformité à soi du Corse n'étant que l'égale de sa déviance [Meistersheim : 2003, 177]. Un système de représentation s'est organisé, dont l'essentiel subsiste aujourd'hui.

Il n'est pas envisageable d'étudier ici en détails l'organisation d'un tel système. Cependant, s'il nous retient, c'est qu'il joue inéluctablement un rôle majeur pour la création cinématographique en Corse.

On se doute bien que les contraintes proprement matérielles et financières sont une préoccupation pour quiconque aurait l'intention de « faire un film », notamment dans une région où l'industrie cinématographique n'est pas implantée ; pour la création, elles sont pourtant peu de choses, comparées aux contraintes sociosémiotiques que pose un système de représentation, machine abstraite et complexe dont les effets n'en sont pas moins concrets et immédiats : certaines entrées y sont admises, pas d'autres ; à la sortie, les données disponibles sont disposées suivant des circuits internes où les formes sont striées de façon à rester reconnaissables, générales, identiques. La psychologie sociale, avec la modélisation des représentations et la notion de dissonance cognitive, rend assez justement le fonctionnement d'un tel système : par un emprunt à la physique atomique, heureuse homologie, la représentation sociale est modélisée comme un noyau central contenant les attributs essentiels d'un objet, autour duquel diffusent des schèmes normaux, conformes aux caractéristiques centrales, et des schèmes étranges, plus ou moins déviants, qui modifient peu à peu la représentation jusqu'à atteindre éventuellement le noyau [Abric : 2003] ; au niveau individuel, lorsqu'une information s'oppose à l'agencement de la cognition préalable d'un objet, largement fonction de la représentation opérante au niveau collectif, elle provoque une dissonance, état émotif désagréable dont l'issue doit être rapide [Poitou : 1974] : pour cela, le rejet de l'information déviante est le biais le plus efficace, comportement non-conscient qui indique la faible probabilité des schèmes étranges à se former et à perdurer. Toute nouvelle forme émerge ainsi sur le fond d'une improbabilité ; elle est d'abord une fuite de l'ordre social et cognitif.

Dès lors qu'il prend la Corse et les Corses pour thème, chaque film est une petite machine particulière qui se connecte en subordination à la machine générale que constitue le système de représentation concerné. Cette connexion, me semble-t-il, vaut pour l'ensemble de l'économie symbolique du film, autant lors de la fabrication et de la présentation du film, que lors de son interprétation. L'enjeu de la création cinématographique en Corse est alors de fabriquer et de présenter des films comme autant de petites machines locales où le flux émis globalement est coupé par des circuits agencés différemment de ceux de la machine générale.

Pareille assertion pourrait laisser entendre que nulle nouveauté n'est possible ailleurs que localement : il n'en est évidemment rien ; c'est en revanche là qu'elle est la plus probable. Car pour qu'apparaisse l'idée même d'une création corse en cinéma, il a bien fallu que certains considèrent qu'il manquait, jusque-là, quelque chose au cinéma, et que ce quelque chose « les regardait ». C'est

10. Filmer en minoritaire, l'émergence d'une création cinématographique en Corse

d'abord par l'impulsion d'un corps contraint, impulsion favorisée par un changement dans les rapports de pouvoir et les relations de savoir, que la création devient probable.

Aux tournants des années 1960 et 1970, un glissement brusque, comme l'histoire en connaît et de plus violents encore, a bouleversé la perception que les Corses avaient de la Corse. Politiquement et culturellement, l'histoire est connue : de manifestations en meetings, de poèmes en chansons, la forme d'une Corse qui s'annonce d'elle-même s'est généralisée, passant peu à peu les seuils du visible et de l'audible. Mais pour saisir les lignes qui ont façonné différemment les territoires physiques et mentaux de l'île, il est plus sensible de percevoir les multiples petites touches qui, durant les deux décennies de l'après-guerre, brossèrent un tableau moderne de la Corse. Quelques exemples : un paysan, un matin, voit un tracteur rutilant labourer le champ voisin, ramenant à la surface une terre pauvre que les siècles n'avait que peu enfouie ; un propriétaire foncier, au café, voit un rival s'enorgueillir d'avoir vendu au prix fort une parcelle côtière « traditionnellement » sans valeur ; un militaire, de retour d'Algérie, voit soudainement les massifs de son enfance telles les montagnes ensoleillées de Kabylie ; un étudiant, revenu du « continent », imagine de glorieuses barricades au beau milieu de sa ville natale endormie. Des flux entrant et sortant, tourbillonnant à l'intérieur, s'échappant et se retournant à l'extérieur, des flux de personnes, d'objets, de capitaux, d'énoncés et de signes sont coupées par des machines, régulées dans des systèmes, composant de nouvelles formes dans la matière des anciennes.

En 1972, à Corte, est présenté le premier film que l'on peut considérer comme « corse », *Corsica*. Signé par Jean-Jacques Albertini, un des militants culturels de ce que l'histoire corse retient comme la période du *riacquistu*, le réacquis, ce film témoigne de la condition socio-historique de l'île, dénonce les clichés dont elle fait l'objet. A sa suite, pamphlets militants, documentaires ethnographiques et courts-métrages de fiction vont se multiplier : en ruine, en révolte, en histoire, en « traditions », la Corse est parlée et fabulée.

Comme cinéma des minorités, le cinéma corse s'oppose à la diction majoritaire. Suivant cette dernière, un regard oriente l'espace symbolique des films prenant pour thème la Corse, la parole veillant à ce que l'œil ne s'égaré ; dans le cinéma corse, une fable dit mener l'action : un nouveau regard s'est posé vers où allait le premier, y a vu les mêmes choses, mais ne l'a pas supporté. En 1968, un volet de la série *Chroniques de France* produite par Pathé, *Printemps Corse*, ponctue par un zoom vers l'horizon marin l'énoncé suivant : la Corse « a plus besoin d'aide que de prestige. (...) Si cette île entend préserver les richesses de son passé, elle se tourne résolument vers l'avenir ». En 1977, dans le premier court-métrage corse de fiction, *Corri Corri* de Dominique Tognotti, dramaturge et fondateur de la troupe Teatru Paesanu, un adolescent quitte, sans mots dire, mais à toute jambe, son quartier HLM d'Ajaccio, gagne la montagne et devient berger. Injonction raisonnable portée par une majorité dans un cas, illusion bucolique envahissant une minorité dans l'autre ? Ou bien partagé par deux segments, tout aussi « durs » [Deleuze : 1977, 151-152], de ce qui ne serait pas tolérable pour la première et de ce qui n'est plus supportable pour la seconde ? Les forces qui composent ces différentes formes et fondent leur tendance propre, assurément, ne sont pas équivalentes.

A l'aube des années 1970, « l'horizon d'attente » [Jauss : 1978, 21-80] s'est, en Corse, recomposé. Les modifications du contexte ont conduit au remaniement des contraintes sociosémiotiques, ouvrant des portes, en fermant d'autres. Ceci, me semble-t-il, permet de percevoir comment, alors qu'il avait toujours, ou presque, été possible de faire des films en Corse, la création cinématographique n'y est apparue qu'au début des années 1970. En effet, les moyens techniques employés dans les premiers temps ne diffèrent en rien de ceux déjà disponibles depuis deux décennies : les caméras de format sub-standard qui servaient jusque-là aux cinéastes familiaux et aux rares amateurs seront utilisés pour le cinéma militant des années 1970 et le cinéma d'auteur des années 1980.

10. Filmer en minoritaire, l'émergence d'une création cinématographique en Corse

>>>

Il manque au lecteur, j'en suis conscient, bien des éléments pour apprécier la teneur de ces propos ; il est difficile, en effet, de prendre appui sur une filmographie qui n'est, en Corse même, que peu connue.

Je terminerai en indiquant trois points qui me paraissent significatifs.

Tout d'abord, la création cinématographique en Corse témoigne du glissement des critères d'intelligibilité du monde contemporain d'un paradigme sociopolitique vers un ordre de grandeur socioculturel [Touraine : 2004]. L'histoire du « cinéma corse » est comprise dans le temps de ce glissement, il est un indice et un effet. Les cinémas des minorités devraient, conséquemment, s'étudier suivant cette perspective.

Ensuite, le « cinéma corse » est une formule « intempestive » : elle fait problème, plus encore aujourd'hui qu'à ses débuts. On a pu, notamment, considérer qu'elle ne s'appliquait qu'à la période allant de 1970 à 1981 : avec la détente suivant la victoire de la gauche, le cinéma corse est apparemment privé de son « moteur essentiel », la revendication culturelle et politique ; la création serait dès lors « l'affaire d'amateurs essayant de vivre du cinéma en Corse » [Tiberi : 1984, p. 3]. Si cela paraît juste, la théorie me paraît compléter ce que l'histoire nous enseigne. En effet, le cinéma des minorités se trouve, dès son émergence, confronté à un paradoxe : s'être construit dans l'opposition à un système de représentation général qui, par là, lui a fournie les éléments même de son élaboration. Il est alors pertinent de compléter l'analyse en prenant pour clé une deuxième typologie : le « cinéma minoritaire ». Dans le premier cas, la contrainte sociosémiotique est celle d'une première confrontation à un système de représentation : c'est le moment d'une parole qui répond à un regard ; dans le deuxième, la contrainte précédente perdure, mais il faut maintenant parler, encore après la réponse : c'est le problème d'un sujet d'énoncé devenant sujet d'énonciation dans ses capacités de distinction, et non plus d'opposition.

Enfin, les cinémas des minorités, comme tout acte de création, n'augmentent leur puissance que dans la dynamique d'une déterritorialisation absolue, dans une fuite intensive les préservant, tant que faire se peut, de construire à leur tour « leur propre silence » [Preciado : 2001, 202]. La création, écrivait André Malraux, est « la lutte d'une forme en puissance contre une forme imitée ». Le problème du « cinéma corse », sans doute le seul, non pas que l'on peut poser, mais qui se pose par l'accolade des « il y a » respectifs du cinéma et de la Corse, est le suivant : que faut-il pour qu'une forme corse se répète et qu'en même temps, elle diffère bonnement ? Problème esthétique et éthique, d'abord ; mais conjointement, distinct et mitoyen, historique et politique. Le cinéma corse, c'est la chose même « à l'état libre et sauvage » [Deleuze : 1968, p. 3]. Bref, c'est un concept et son problème, aussi dérisoire qu'estimable, est celui des conditions d'un éventuel « devenir corse du cinéma ».

Références bibliographiques

(Sauf indication contraire, le lieu de publication est Paris)

ABRIC, Jean-Claude : « L'étude expérimentale des représentations sociales », in D. Jodelet (dir.), *Les représentations sociales*, PUF, 2003, pp. 205-223.

BOURDIEU, Pierre : *Les règles de l'art*, Seuil, 1992 ; *Méditations pascaliennes*, Seuil, 1997.

10. Filmer en minoritaire, l'émergence d'une création cinématographique en Corse

- DELEUZE, Gilles : *Différence et répétition*, PUF, 1968 ; « Philosophie et minorité », in *Critique*, n° 369, Minuit, fév. 1978, pp. 154-155 ; *Dialogues*, Flammarion, 1977 (avec C. Parnet) ; *Foucault*, Minuit, 1986 ; *Qu'est-ce que la philosophie ?* Minuit, 1991 (avec F. Guattari).
- DESSONS, Gérard : *Benveniste, l'invention du discours*, In press, 2006.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre : *Godard et la société française des années 1960*, Armand Collin, 2004.
- FOUCAULT, Michel : *L'ordre du discours*, Gallimard, 1971 ; *Histoire de la sexualité. III. Le souci de soi*, Gallimard, 1984.
- JAUSS, Hans Robert : *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978.
- JEFFROY-FAGGIANELLI, Pierrette : *L'image de la Corse dans la littérature romantique française*, PUF, 1979
- MACE, Eric : *La société et son double. Une journée ordinaire de télévision*, Armand Colin/INA, 2006.
- MATTEI, Jean-Pierre, *La Corse et le cinéma. Première époque : 1897-1929, le muet*, Ajaccio, Alain Piazzola, 1996.
- MEISTERSHEIM, Anne : *La Corse, peut-être... ou Sisyphes heureux*, Ajaccio, DCL, 2003.
- ODIN, Roger : « La question du public. Approche sémio-pragmatique », in J.-P. Esquenazi et R. Odin (dir.), « Cinéma et réception », *Réseaux*, n°99, CNET/Hermès, 2000, pp. 03-50.
- POITOU, Jean-Pierre : *La dissonance cognitive*, Armand Collin, 1974.
- PRECIADO, Beatriz : « Le Queer Savoir », in M.H. Bourcier, *Queer Zones. Politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris, Balland, 2001, pp. 198-212.
- SAID, Edward : *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, 1980.
- TIBERI, Dominique : *Société corse et expression cinématographique*, mémoire de DEA ès Sciences de l'information et de la communication, Université de Nice, 1984.
- TOURAINÉ, Alain : *Un nouveau paradigme*, Fayard, 2005.
- WIEVIORKA, Michel : *La différence. Identités culturelles : enjeux, débats et politiques*, L'aube, 2005.
- ZOURABICHVILI, François : *Le vocabulaire de Deleuze*, Ellipses, 2003.

Notes

- [1] Cet article est issu d'une communication au 5ème congrès de l'AFECCA, « Penser la création », atelier « Global/Local », Vendredi 15 Septembre 2006.