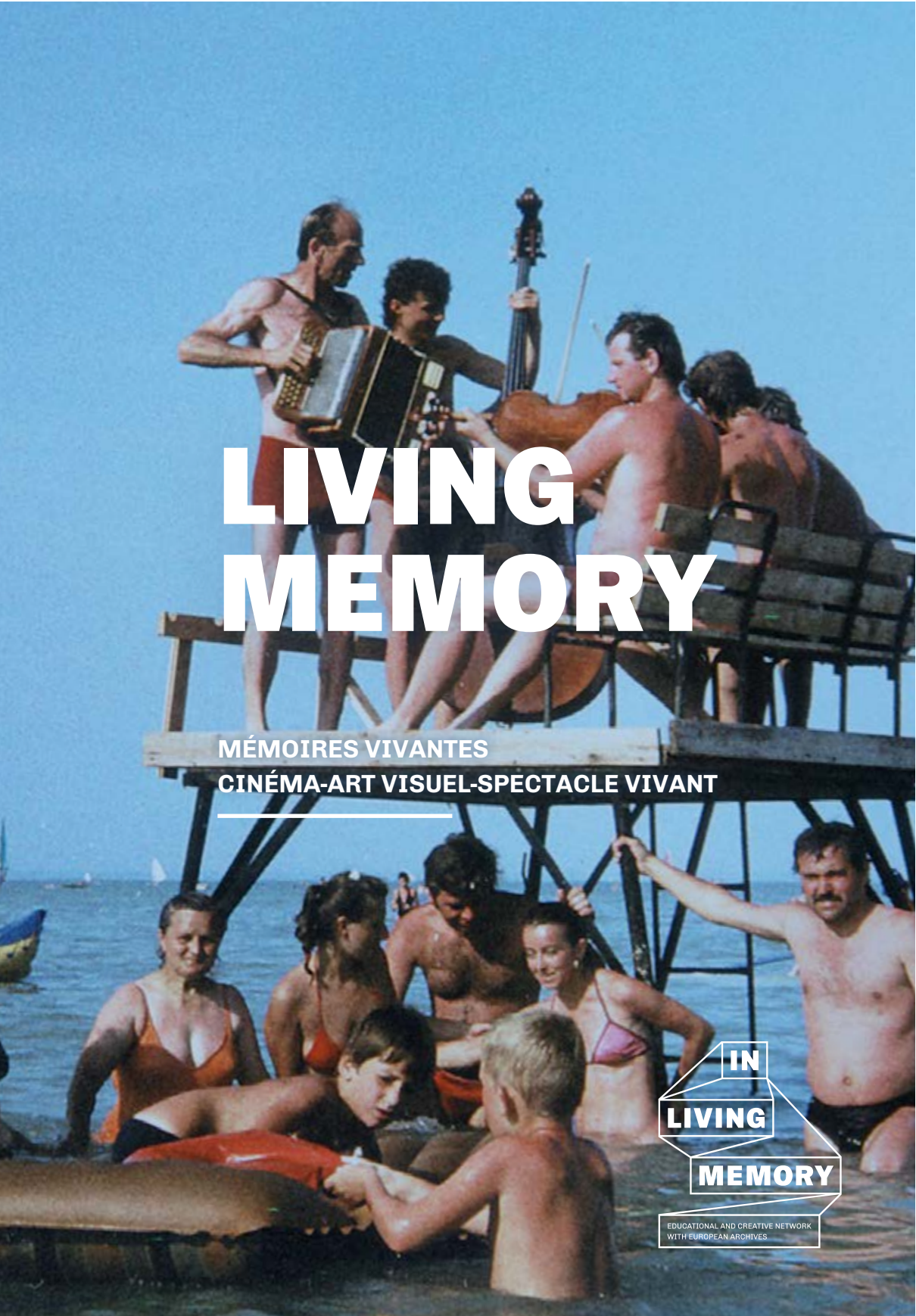




LIVING MEMORY

MÉMOIRES VIVANTES

CINÉMA-ART VISUEL-SPECTACLE VIVANT



LIVING MEMORY

MÉMOIRES VIVANTES
CINÉMA-ART VISUEL-SPECTACLE VIVANT



INDEX

6 Présentation du projet européen "In Living Memory"

- 7 In Living Memory
— Sophie Dominique

8 Historique

- 9 Comme une partie d'échecs
— Morten Thomte

18 Fonds d'archives partenaires

- 19 Les archives Cinématographiques. Notes historiques et nouvelles perspectives
— Roberto Della Torre, Marcello Seregni
- 24 Sauvons les archives pour l'art
— Anna Figueras
- 27 Collections d'archive: PhotoART Centrum
— Pavel Smejkal
- 29 Dissémination et conservation des images d'archives
— Luisa Comencini
- 32 Regardez, c'est moi qui vous parle...
— Mireille Maurice, Sandrine Lardeux

38 Ateliers

- 39 Méthodologie de la création à base d'archives dans un dialogue entre arts, prison et société
— Pascal Cesaro
- 44 Des films courts collaboratifs réalisés par des personnes détenues et des étudiants
— Caroline Caccavale
- 48 Images d'archives et jeunesse: Workshops à Oslo, Kosice, Marseille et Reus
— Morten Thomte
Pluridisciplinarité, mixité des publics
— Pavel Smejkal
- 57 Images et corps : la contamination réciproque des langages
— Michelina Capato
- 63 Création collective, images d'archives et arts de la scène
— Thomas Louvat
- 67 Des images clés. Paroles libres depuis les ateliers. Workshops «cinéma/ archives»
— Aurora Vernazzani

70 Créations collaboratives

- 71 Création partagée depuis la prison vers d'autres lieux de la société civile
— Michelina Capato
- 77 «Anima », création collaborative dedans/dehors
La transversalité des écritures, la mixité des publics, dans une dynamique collaborative.
— Caroline Caccavale, Joseph Cesarin
- Protocoles performatifs
— Emmanuelle Raynaut
- Ecoute ! ça tourne
— Lucien Bertolina
- Faits et gestes
— Thierry Thieû Niang
- 92 La Travessia: une réflexion sur les déplacements
— Thomas Louvat
- 100 «Way We Were» Création collaborative
— Pavel Smejkal

104 Enjeux individuels et sociétaux

- 105 Frontières au dépassement: une expérience partagée de transformations
— Leïla Delannoy
- 109 Théâtre post-dramatique à la prison de Bollate: une proposition en faveur de la méthode interdisciplinaire
— Valentina Garavaglia
- 116 Comment mettre en valeur l'impact qu'une certaine action produit sur la vie?
— María Esperanza González

120 Conclusion

- 121 Pour une écologie de l'image "recyclée"
— Elena Mosconi

125 Credits

- 126 Bibliographie
- 129 Liste de participants et partners du coin
- 130 Biographie auteurs
- 133 Présentation partners européens

A vertical rocket launch is centered in the background, with a bright plume of fire and smoke at its base. A vibrant rainbow arches across the sky behind the rocket. The overall scene is captured in a slightly blurred, cinematic style.

PRÉSENTATION

DU PROJET

EUROPÉEN

"IN

LIVING

MEMORY"

IN LIVING MEMORY

Le projet *In Living Memory* (ILM) ⁰¹ a été initié par Lieux Fictifs en 2014, avec le soutien du programme Erasmus+ de l'Union européenne, et rassemble 4 opérateurs artistiques menant des projets d'éducation non formelle (Lieux Fictifs, France; transFORMAS, Espagne; cooperativa sociale e.s.t.i.a, Italie; PhotoART Centrum, Slovaquie), une Université (Westerdals, Norvège), ainsi que d'autres universités associées (Aix-Marseille Université, et l'Université Internationale des Langues et Média de Milan) et trois structures détentrices d'archives (Institut National de l'Audiovisuel, France; Fondazione Cineteca Italiana, Italie; Institut Municipal de Museus de Reus, Catalogne). Ce projet s'inscrit dans le prolongement d'échanges développés depuis plusieurs années entre les partenaires.

Il vise à mettre en œuvre un processus créatif et innovant, basé sur la création d'œuvres artistiques collaboratives associant des participants détenus et libres (Jeunes, adultes, seniors et étudiants) et utilisant des images d'archives de différents pays et de différentes nature (archives télévisuelles, cinématographique et amateur) qui favorisera le développement d'un dialogue interculturel entre ces participants. Ce projet explore les possibilités d'appropriation individuelle et collective de l'image d'archive à travers sa transformation. Il a aussi pour objectif, à partir de l'expérimentation de méthodologies lors de sessions de travail communes entre artistes et participants, de créer des outils méthodologiques pour permettre leur dissémination. Des chercheurs sont associés à ce processus, pour rapprocher des visions théoriques et pratiques dans ces outils, et créer des passerelles entre les acteurs de l'éducation non formelle et formelle.

A l'échelle locale, plusieurs processus de création artistique ont été menés dans les pays partenaires avec des jeunes, adultes, seniors détenus et libres, ainsi que des étudiants, autour de la création d'œuvres pluridisciplinaires utilisant l'archive. Des temps de travail commun entre participants détenus et libres ont eu lieu dans les prisons. Des sessions d'ateliers européens entre artistes, archivistes et formateurs se sont tenues permettant l'expérimentation de méthodologies créatives autour de l'archive avec les participants européens, ainsi qu'un échange de pratiques.

Ce livre rassemble les différentes méthodologies et réflexions développées par les artistes, archivistes et chercheurs qui ont participé à cette expérimentation autour de pratiques artistiques collaboratives utilisant l'archive comme nouvelle source de matériel créatif, et examinant l'impact de ce matériel sur les participants. Au côté des œuvres pluridisciplinaires créées, ce livre a pour objectif de mettre en lumière le formidable pouvoir de vivacité de l'image d'archive, ainsi que sa dimension de vecteur de dialogue social et interculturel, permettant de rassembler au sein d'un même projet de création des personnes du dedans, et du dehors, afin de partager une *mémoire vivante* (*living memory*). ●

A vintage film still showing a busy city street. In the foreground, a man in a dark jacket and hat walks away from the camera, carrying a woman in a dark dress. To the right, a man in a suit and tie walks towards the camera, carrying a briefcase. In the background, other pedestrians are visible, and the architecture of the city is seen. A white text box with a black border and a triangular pointer is overlaid on the image, containing the word 'HISTORIQUE' in bold, white, sans-serif capital letters.

HISTORIQUE

COMME UNE PARTIE D'ÉCHECS

Ce que vous allez découvrir est le fruit de plusieurs années de workshops (plus de 80 en fait dans 6 pays et à partir de 2004) et de recherches dans l'univers film/théâtre/archives/prison menées par un groupe de passionnés. Il ne s'agit pas ici d'un exercice théorique, mais le résultat d'un ensemble de choix pratiques et artistiques. Vous y découvrirez le monde carcéral européen, la dynamique de groupe dans des contextes incertains et les images d'archives, de la simple vidéo de famille aux actualités filmées, en passant par le cinéma italien muet et bien plus encore.

Pourquoi, vous demandez-vous? En quoi cela m'apportera t-il quelque chose?

Tout dépend, bien sûr, de ce qui vous a incité en premier lieu à prendre ce livre en main. Si vous êtes éducateur, vous vous intéresserez sans doute au chapitre sur le dynamisme de groupe; si vous travaillez en milieu carcéral (avec le film ou le théâtre) vous serez peut-être attiré par les éléments consacrés au travail avec les détenus; producteur de cinéma ou metteur en scène de théâtre, vous vous plongerez dans les aspects dédiés à "l'expérience artistique" et si vous êtes archiviste/historien, vous serez peut-être étonné par la multitude de façons de raconter et re-raconter "l'histoire" à partir d'images d'archives. Et si vous êtes étudiant, vous serez peut-être tout simplement surpris.

Mais commençons par ceci: faire un film, une pièce de théâtre ou tout autre création – dans notre contexte –, nécessite un ensemble de compétences, pas seulement esthétiques ou artistiques mais aussi au niveau conceptuel, psychologique, sociologique et relationnel. Sans compter la connaissance de ce qui constitue notre histoire collective, puisque les archives sont la base de travail. Il y a aussi le métier pur, bien sûr: la fabrication physique d'une œuvre théâtrale ou cinématographique. Ainsi, demande t-on souvent aux étudiants d'avoir quelques compétences techniques et la capacité de s'exprimer avec aisance. Ce qui se traduit par une aptitude à manier une caméra et à monter un film sur ordinateur, savoir contrôler son corps, communiquer avec d'autres acteurs et être capable de construire une histoire.

Même si "l'exercice" ou la "pièce" en elle-même ne dure que 3 minutes par exemple, à un moment ou un autre, toutes ces compétences seront mobilisées.

Par conséquent, il est question de posséder une "compétence". Mais il s'agit aussi de l'interaction entre participants. Ils peuvent être étrangers ou détenus ou il peut y avoir des barrières de langue, des différences culturelles ou d'autres obstacles à surmonter.

Et puis, il y a les rapports entre professeurs et étudiants et, une fois de plus, les différentes cultures et stratégies pédagogiques et le résultat ressemble à une partie d'échecs: les options sont pratiquement infinies. Selon le grand maître d'échecs norvégien Rune Djurhuus⁰¹, le joueur "blanc" peut choisir parmi 20 coups d'ouverture. Le joueur "noir" dispose ensuite de 20 possibilités de contrecoup. Le joueur "blanc" alors est présenté avec 400 options de coup. Après 4 coups, il y a 197 281 positions potentielles, et après 10 coups, 713. C'est un peu comme ça. Il existe un nombre considérable de variables et nous ne pouvons les anticiper ni les prévoir. Sauf peut-être quelques-unes; avec un peu de chance, les bonnes.

Nous reconnaissons également être redevables à une théorie étudiée en psychologie, la *perspective socio-culturelle*, définie par le théoricien russe Lev Vygotsky⁰² entre les deux guerres et suivie par beaucoup d'autres. L'idée principale, comme le décrit le professeur et psychopédagogue suédois Roger Säljö dans son livre 'La pratique de «l'apprentissage»'⁰³: *"Une thèse fondamentale consiste à dire que la façon dont nous acquérons la connaissance dépend du type de conditions culturelles dans lesquelles nous vivons."* ⁰⁴ Il définit la 'culture' ainsi: *"Par 'culture', je veux dire l'ensemble d'idées, d'attitudes et autre ressources que nous acquérons à travers l'interaction avec d'autres humains."* Il poursuit: *"Une perspective socio-culturelle sur l'apprentissage et la pensée et l'action humaines conduira à un intérêt pour la manière dont les personnes et groupes s'intègrent et utilisent les ressources physiques et cognitives. Et la collaboration entre le collectif et l'individu est au centre d'une telle perspective."* ⁰⁵ Enfin: *"Dans la perspective socio-culturelle, il a longtemps été présumé que les clivages marqués entre le concret et l'abstrait, la théorie et la pratique et entre le langage et l'action, admis dans nos traditions dualistes, en regardant de plus près, tout simplement n'existent pas. Les actions humaines sont généralement une combinaison d'activités intellectuelle et manuelle."* ⁰⁶

Je pense qu'à plusieurs égards, la complexité de notre entreprise est à la fois la reconnaissance de cette théorie et un exemple de sa mise en œuvre pratique.

Mais parlons de l'historique:

Le projet «In Living Memory» couvre une période de deux ans (2014-16), même si d'autres (depuis 2004) ont ouvert la voie, le chemin. Tous ces projets ont vu le jour dans le cadre d'un autre dispositif, appelé Grundtvig, élément du programme européen global Lifelong Learning Program. Ce partenariat a donné lieu à plusieurs étapes/projets :

01 Chess Algorithms: Theory and Practice. Complexity of a Chess Game. Rune Djurhuus, Chess Grandmaster: runed@ifi.uio.no / runedj@microsoft.com October 3, 2012

02 Lev Semyonovich Vygotsky, 1896 –1934, psychologue soviétique et fondateur de la théorie du développement culturel et bio-social humain communément appelée théorie historico-culturelle du psychisme et leader du Cercle Vygotski.

03 Roger Säljö: Læring i praksis – et sosiokulturelt perspektiv. Cappelen Damm 2001

04 Ibid, 14

05 Ibid, 78

06 Ibid, 108

1. La mise en place d'une formation européenne intitulée "Teatro dentro, Non formal education for adult prisoners" pour détenus et travailleurs sociaux dans le cadre du programme European Lifelong Learning, Grundtvig I.

L'idée initiale était de créer un dialogue entre le milieu carcéral et la société extérieure.

Michelina Capato Sartore (Italie), l'une des 'mères fondatrices' de ces projets, raconte⁰⁷ : *"Tout est parti d'un désir de partager des expériences pédagogiques et artistiques créées dans les institutions pénales de différentes villes européennes."*

Caroline Caccavale (France) est l'autre 'mère fondatrice' du projet, et déclare⁰⁸ : *"L'idée de rassembler, sur un même projet, détenus et personnes de l'extérieur est née de ce désir."*

Michelina Capato Sartore ajoute⁰⁹ : *"La première action a été menée par e.s.t.i.a.¹⁰ en association avec la Société humanitaire de Milan, institution pour la formation et l'inclusion des personnes défavorisées. Ce fut une première occasion de comparer les théories et expérimenter, ce qui a accompagné les trois premières années du projet "TEATRODENTRO" 2004-2007."*

2. Le développement d'un partenariat pédagogique constitué d'échanges de pratiques avec des acteurs européens œuvrant dans le milieu de l'éducation artistique et dans le cadre du programme européen Lifelong Learning Program, Grundtvig (avec des partenaires en Italie, Espagne, France, Allemagne et Norvège).

C'est à cette époque que la Westerdals School of Communication, en Norvège, nous a rejoint. Le département cinéma à Westerdals ne travaillait pas avec les détenus, mais selon Caroline Caccavale¹¹ : *"Le partenariat avec Westerdals a apporté une double dynamique: des étudiants issus d'un niveau socio-culturel très différent de celui des détenus, mais aussi de langue et culture complètement différentes."*

Ce nouveau partenariat a renforcé la diversité. Les partenaires originels (transFORMAS, e.s.t.i.a et Lieux Fictifs) intervenaient uniquement en tant qu'acteurs culturels auprès de détenus."

Michelina Capato Sartore ajoute¹² : *"Pendant la première phase des recherches, un groupement initial de partenaires a été formé par e.s.t.i.a (IT) Transformas (ES) et l'Institut UNESCO pour les droits des prisonniers (BE), auquel s'est greffé par la suite Lieux Fictifs (FR), pour établir un groupe d'études et échanger sur les différents modèles de formation. Dans les années qui ont suivi, et grâce aux projets Grundtvig 2 initiés et financés par les agences nationales de la Communauté européenne sur trois périodes de deux ans jusqu'à la période 2013-2015, le groupement a pu être élargi avec l'intégration d'Unter Wasser Fliegen (DE), de la Westerdals School of Communication (NO), PhotoART Centrum (SL) et le Künstlerischer Leiter Aufbruch (DE), le projet avançant alors sur deux*

07 Lettre à l'auteur 25 janvier 2016

08 Lettre à l'auteur 7 janvier 2016

09 Ibid

10 e.s.t.i.a. Società Cooperativa Sociale Onlus. Coopérative dans la prison de Bollate à Milan.

11 Ibid

12 Ibid

axes complémentaires: les techniques du théâtre physique et la formation vidéo et production de films."

Le projet "Vidéo lettres" était le premier à intégrer cette nouvelle ligne, comme l'explique Caroline Caccavale¹³: *"Avec Even Stormyhr et Nancy Tornello (les enseignants de l'époque à Westerdals) le projet a été monté pour installer une correspondance vidéo entre des personnes du dehors et des personnes incarcérées¹⁴. (...) D'un côté, Lieux Fictifs était le seul acteur culturel travaillant sur l'image, dans les prisons. De l'autre, il y avait e.s.t.i.a et Transformas qui, eux, travaillaient sur le théâtre et les arts. Dès le début, l'image était le vecteur de choix (les détenus ne pouvant se déplacer, les images qu'ils produiraient traverseraient les murs et les frontières).*

Donc, les premières lettres vidéo ont été envoyées par des détenus aux Baumettes (Marseille) à des étudiants de Westerdals School à Oslo, qui ont répondu par vidéo, le dispositif ayant été étendu par la suite à d'autres pays (Italie, Espagne)."

Par conséquent, les détenus en formation audiovisuelle aux Baumettes à Marseille ont pu "correspondre" par vidéo avec des étudiants en cinéma norvégiens qu'ils ne connaissaient pas. Au cours de leur travail, et en 7 films distincts de 3 à 4 minutes chacun, ils ont raconté leur histoire ou leur situation. Le groupe de détenus présentait une énorme diversité, les personnes étant issues de plusieurs pays européens (Ukraine, Russie, Hollande, France) et africains.

Les raisons de leur incarcération et leur peines n'ont jamais été évoquées car superflues dans le cadre du projet. Et puisque les intéressés avaient reçu le feu vert des autorités pénitentiaires, cela importait peu.

L'un d'eux a raconté son périple depuis sa cellule jusqu'à la zone de la prison désignée comme "studio de cinéma" avec ses propres mots en commentaire voix-off. N'étant autorisé à filmer ni l'intérieur de la prison ni les surveillants, caméra à la main, il a filmé sa cellule, les escaliers, ses pieds le long des coursives et les verrous qui s'ouvraient pour permettre son passage jusqu'à destination. Ce qui a pris un certain temps. Ensuite, il a filmé les installations du studio, les bancs de montage, les équipements etc. Aucun visage n'y apparaît. Il s'agissait purement de l'aspect mécanique de son parcours. Les étudiants norvégiens, n'ayant aucune expérience de l'intérieur d'une prison, étaient stupéfaits par ce "confinement filmé".

Un autre a écrit un poème sur l'incarcération. Ne parlant pas l'anglais, il s'est filmé dans sa cellule en train de réciter le poème en français. A défaut de sous-titrages, un détenu dans la cellule voisine a servi de traducteur, visible dans un miroir tenu à bout de bras par la fenêtre. Chaque vers lu en français était traduit consécutivement pas le voisin dans le miroir.

Ces deux cas sont des exemples très percutants de "l'expression filmique" de la "vie" ou de "situations vécues" avec peu de moyens, des expressions très profondes d'ailleurs.

¹³ Ibid

¹⁴ Ibid

Les étudiants norvégiens devaient répondre par retour de lettres vidéo et ne disposaient que d'une semaine pour cela (en raison de leur programme scolaire). Je remarquais que les détenus des Baumettes avaient amplement le temps pour réfléchir sur leurs vies (ils étaient incarcérés), alors que nos étudiants ne réfléchissaient pas à leur existence, ils se contentaient de les vivre. Et les réponses reflétaient ce constat. Leurs films n'avaient rien de "profond", mais quand-même ils racontaient à leur manière leurs vies et espoirs, genre "tu m'écris, je te réponds". L'un d'entre eux parlait de la liberté dont ils disposaient mais n'utilisaient pas. Ils énuméraient toutes les choses qu'ils pouvaient faire et les endroits où ils pouvaient aller à Oslo (leurs choix) mais ne faisaient pas ou n'allaient pas. Ils avaient la liberté mais ne l'utilisaient pas.

Bientôt, comme indiqué précédemment, se sont ajoutées à cette correspondance, des "lettres ou réflexions artistiques sous forme de vidéo" de détenus à Barcelone et à Milan. Mis ensemble, tous ces courts métrages ont produit un film d'une heure dont le montage a été confié à Lieux Fictifs. La matière, les films individuels ont été rassemblés et interprétés par un "seul esprit" pour devenir une réflexion émouvante sur l'espoir, les rêves et le sens de la liberté. Et, pour moi, ceci est un élément clé de ce projet: les différents composants doivent être "interprétés" par quelqu'un afin d'établir une cohésion artistique ou méthodologique.

Caroline Caccavale raconte¹⁵: *"A Marseille, les étudiants et les détenus se sont rencontrés aux Baumettes à la fin du projet. Ils ont pu échanger sur cette expérience commune et sur leurs préjugés et commencer à transformer leur regard au fil de ce processus. Les lettres vidéo ont été diffusées à la Westerdals School à Oslo lors de la fête de fin d'année. À Marseille, elles ont été visionnées par l'ensemble des détenus sur la chaîne vidéo interne de la prison. En Italie et en Espagne, des projections publiques ont été organisées pour promouvoir l'œuvre."*

Par conséquent, il y a eu un glissement dans le dessein. Petit à petit, le champ du projet s'est élargi. Il conservait son côté "pratique" et son aspect "apprentissage du métier", mais une autre dimension, une approche plus "philosophique" guidait désormais nos actions.

Micheline Capato Sartore l'exprime ainsi¹⁶: *"Peut-être en raison de la complémentarité des partenaires, certains orientés sur l'action théâtrale, d'autres plus vers la production vidéo, le projet a abandonné son analyse des différences méthodologiques pour une amélioration de la reconnaissance des principes de la concordance des œuvres et des objectifs. Ce nouveau regard sur les activités en réseau, et la complémentarité effective des bonnes pratiques dans leur exécution, a permis un changement d'axe dans la recherche et l'évaluation de l'expérience, jusqu'à engendrer des projets de contamination de langage entre disciplines artistiques et approches."*

Par ailleurs, l'approche initiale avait d'autres inconvénients: le nombre de façons, de possibilités de filmer, à l'intérieur, pour raconter une histoire sans que cela ne devienne répétitif était restreint. C'est pourquoi nous

15 Ibid.

16 Ibid.

cherchions un moyen pratique pour offrir à tous les participants à nos workshops les mêmes opportunités. Une ouverture vers le monde extérieur.

C'est ainsi que les archives sont devenues la clé de voûte de ce(s) projet(s): non seulement l'accès aux images d'archives ouvrait-il tout un monde de possibilités, il uniformisait les règles du jeu, et pour les détenus et pour les étudiants de l'extérieur, dans le sens où tout le monde devait alors travailler à partir des mêmes ressources. Des images qu'ils n'ont pas tournées eux-mêmes, mais qui font partie de l'Histoire commune. Et à partir desquelles ils pouvaient construire leurs propres histoires.

Mais –et c'est la question que sans doute vous vous posez- comment peut-on avoir accès aux archives? Ceux qui travaillent dans le cinéma ou la télévision (ou même le théâtre) savent qu'il est quasi impossible d'obtenir les droits de diffusion, même d'un minuscule extrait, sans payer des sommes astronomiques. Comment, alors, un "petit" projet comme le nôtre pourrait espérer y arriver? Et bien, pour commencer, l'INA Méditerranée (l'INA possédant l'un des plus vastes fonds d'archives télévisuelles au monde) a accepté de devenir partenaire et de nous fournir des images d'archive. Il y avait des conditions strictes concernant la diffusion (nous ne pouvons pas obtenir un extrait dans le cadre du projet et le publier sur YouTube ou sur le web), mais tout de même. Tout d'un coup, nous avions une quantité considérable d'images mises à notre disposition. Nous avions notre outil de travail.

Et bientôt, trois autres partenaires nous ont rejoint: un fond d'archives amateurs à Kosice en Slovaquie (des vidéos de famille tournées dans les années 70 et 80 lorsque c'était encore la Tchécoslovaquie et montrant la vie quotidienne), un autre fond à Reus en Espagne (des films tournés par des particuliers et datant du début du siècle précédent) et des documentaires et films de fiction de la Fondazione Cineteca de Milan (un immense fonds d'archives qui datent d'une centaine d'années), tous apportant des perspectives et possibilités multiples.

Une des premières idées à faire surface, et avant que ces trois archives ne soient impliquées, était celle de la lune. Cela provient sans doute du fait que la lune, et l'espace en tant qu'endroit également, est en dehors de l'expérience de tous, à l'exception de quelques personnes. Par conséquent, la plupart d'entre nous, et certainement tous les participants à ce projet, n'ont une expérience de l'espace, et de la lune plus spécifiquement, qu'à travers les images et sons que nous apportent le cinéma et la télévision. Nous avons l'impression que ces images font 'partie de nous', une quasi entité physique, mais nous n'avons aucune expérience de ce qu'elles montrent. Nous ne pouvons qu'imaginer une telle solitude et l'apesanteur¹⁷. Mais, même si l'on pouvait penser dans ce contexte l'image primerait sur le son, il est intéressant de remarquer que la phrase de Neil Armstrong ("C'est un petit pas pour un homme, un pas de géant pour l'humanité") est connue par tous. Et elle est devenue une référence, une icône sonore associée à l'accomplissement de tâches gigantesques, le dépassement des frontières, la réalisation de l'impossible.¹⁸

17 Je dois avouer, cependant, que je dirigeais en 1991 un opéra pour la télévision NRK-Norway appelé «Gagarin - A Space Opera» à propos du la premier voyage spatial habité et je réalisais donc des recherches sur la question.

18 Pour voir une transcription intégrale et commentée de la bande audio du premier alunissage: <http://history.nasa.gov/alsj/a11/a11.step.html>

Dans notre contexte précisément, cette dualité est une force, car les participants devaient utiliser soit le son (profond et signifiant également), soit les images, en ajoutant une bande sonore de leur création, soit les deux.

Ceci soulève certains thèmes au niveau de la métaphore et de l'interprétation:

- Le "dépassement des frontières".
- La quête de l'espace – la science-fiction.
- Le fait d'être le n°2 (Buzz Aldrin).
- Le déni de l'alunissage, la théorie du canular.
- L'homme et la technologie.

Il en existe sans doute des dizaines d'autres, mais je me contente ici de quelques exemples. Et chacun peut être interprété de façon différente: poésie, essai, documentaire, film subjectif traitant de sa propre relation avec le mythe ou fait, une pièce drôle et comique, etc. On en revient encore une fois au lien avec le coup d'ouverture aux échecs.

Par conséquent, plusieurs de ces réflexions sur la lune ont été partagées entre les organisations participantes et les groupes d'étudiants.

Un autre thème soulevé, et qui se prête à une illustration par images d'archive, est celui des "frontières – dedans, dehors", psychologiques ou physiques. Ce qui a provoqué d'autres échanges de vidéos et débouché sur de nouveaux workshops basés sur les images d'archive. Par exemple, pour le côté physique, le Mur de Berlin ou un poussin essayant de s'extraire de sa coquille et pour le côté psychologique, des images ou séquences très métaphoriques accompagnées de textes personnels sur la liberté ou évoquant le désempolement. Tous ont fait partie des pièces créées par les étudiants.

L'idée généralement reçue veut que "l'image ne ment jamais", un principe auquel les documentaristes du monde entier adhèrent, pour ce que ça vaut.

"Ce sont des images d'archive, elles sont forcément vraies ou factuelles" se disent également les spectateurs. Lorsque vous regardez un documentaire à la télévision, à moins d'être paranoïaque ou en face d'un "documenteur", vous n'avez aucune raison de penser que le réalisateur essaie de vous berner ou que les images sont truquées. Après tout, qui réaliserait un film sans honnête intention? L'idée que ce serait le cas vient apparemment du monde du documentaire "factuel". Les images d'archive servent de "témoin"; une personne était sur place avec une caméra au moment des faits et l'utilisation de ces images lors du traitement rétrospectif d'un incident peut appuyer les arguments développés dans le documentaire quant à l'ordre exact des événements conduisant à l'incident, ordre ignoré ou jamais révélé auparavant.

Cette notion est particulièrement vraie dans le cas d'images provenant de films d'actualité ou bulletins d'informations. "Les actualités en... ont rapporté que...". Elles auraient très bien pu être basées sur des informations au départ erronées, mais dès qu'une information est captée par les circuits officiels, elle devient quasiment indélébile.

Pour leur part, les étudiants ont tendance à être plus respectueux des sources d'actualité et estiment que trafiquer ces images équivaut à trafiquer l'Histoire ou la vérité, alors qu'ils se donnent plus de liberté d'interprétation avec les images de sources privées. Ce phénomène a été remarqué par Pascal Césaro, maître de Conférences rattaché au laboratoire LESA (Aix-Marseille Université) pendant son travail sur les images avec les étudiants de son université, lors d'un de nos workshops, et par moi-même avec mes étudiants lors d'un workshop à Oslo. Cette distinction intéressante apporte des connaissances précieuses sur la nature des films réalisés.

Tout au long du parcours, les différents partenaires ont longuement discuté de l'inclusion dans les films d'images autres que les images purement d'archive. Ajouter des sons ou de la musique, oui, mais l'inclusion d'images extérieures aux archives serait source de contestations entre les différents partenaires. Ces discussions bien sûr tournaient autour de la question du nombre de "règles du jeu" qu'il devrait y avoir et les restrictions imposées. Une approche très stricte se traduit-elle par plus de liberté au final? Je soutiens, et cela peut paraître paradoxal, que sans limites, un travail créatif est très difficile. Si tout est permis tout le temps, cela peut fonctionner au niveau individuel, mais c'est très difficile avec un groupe. Il faut imposer un cap pour que tout le monde sache "où on va". Ceci est particulièrement vrai lorsqu'il s'agit de personnes qui ne se connaissent pas, qui n'ont jamais travaillé ensemble ou, tout simplement, n'ont pas d'expérience préalable du groupe.¹⁹

Donc, au fil des années, l'axe et le cadre du projet se sont trouvés changés. Mais en quoi cela a-t-il influé sur la méthodologie?

Caroline Caccavale²⁰ remarque : *"Cette première expérience d'ouverture et d'espace de travail partagé créés dans un dialogue entre dedans et dehors a constitué le fondement d'une nouvelle dynamique d'ouverture qui s'est retrouvée par la suite dans les œuvres de Transformas, e.s.t.i.a et Lieux Fictifs. Ceci a été matérialisé par de nouveaux projets de collaboration avec un public de plus en plus diversifié mélangeant détenus et gens de la société civile, en particulier des étudiants de différentes universités en France, Espagne et Italie.*

Cette ouverture continue dans l'intersection des écritures théâtrales et cinématographiques. Chaque acteur a initié de nouvelles pratiques au sein des actions culturelles qu'il animait dans les différentes prisons.

Ce partenariat a conduit à la réalisation des projets "Images en mémoire, images en miroir" et In living Memory.

Michelina Capato Sartore ajoute²¹: *"L'élément déterminant qui a favorisé la transformation et l'évolution du réseau, notamment dans sa capacité à accueillir de nouveaux partenaires, sur le long-terme ou de manière plus ponctuelle, en gérant leurs différences, c'est l'humilité et le respect envers le travail accompli, à la fois par de nombreux artistes dans les prisons européennes mais aussi par des enseignants-chercheurs qui*

¹⁹ Pour plus d'informations, voir le chapitre sur les workshops.

²⁰ Ibid

²¹ Ibid

se sont impliqués. Nous pensons également que le processus dans lequel nous avançons apporte, outre le message artistique, une vision politique claire, possible à réaliser au sein d'un modèle collaboratif et concret. Loin des stéréotypes de la centralisation ou des influences qui pourraient altérer ou manipuler notre œuvre commune, il s'agit de rester toujours conscients de notre diversité en tant qu'individus, en sachant que reconnaître la dignité de la personne est le premier acte de partage entre nous et avec les détenus, étudiants, institutions avec qui nous bâtissons ce que nous pouvons aujourd'hui et ce qui constitue la voie vers une petite partie de notre avenir."

Pour les étudiants, ce projet s'est révélé être un voyage très utile car, non seulement ils ont partagé leur créations avec d'autres participants dans plusieurs pays, ils ont également pu les rencontrer et travailler avec eux pendant les workshops. Comme "plus-value", aucun d'entre eux (jusqu'à présent, et parmi les étudiants norvégiens au moins) n'avait jamais pénétré à l'intérieur d'une prison. Ils avaient une idée générale de ce qu'est une prison ou un détenu (issue pour la plupart des films américains), mais leurs préconceptions se sont dissipées rapidement et ils ont commencé à traiter les participants du "dedans" comme des collaborateurs. Un élément considérable et un enrichissement d'une valeur inestimable sur le plan humain.

Au retour d'un workshop au sein d'une prison, l'une de mes étudiantes s'est approchée et m'a confié: "Je comprends un peu mieux ce qu'est être humain". Ce qui, à mon sens, résume assez bien ce que nous avons essayé d'accomplir avec ce projet. ●



FONDS

D'ARCHIVES

PARTENAIRES

INTRODUCTION:

LES ARCHIVES CINÉMATOGRAPHIQUES. NOTES HISTORIQUES ET NOUVELLES PERSPECTIVES

L'image traduite

*Présentant une succession de gestes, d'attitudes, de figurations, comme la vie, transportant le tableau de l'espace où il s'étalait immobile et durable, dans le temps où il se montre et se transforme, le cinématographe nous force à songer à ce qu'il pourrait devenir si une idée directrice vraiment supérieure retenait, dans une ligne idéale et profondément significative, une idée centrale et esthétique des tableaux qu'il déroule.*⁰²

Il semble qu'un temps infini se soit écoulé depuis que Ricciotto Canudo a écrit sur la naissance d'un nouvel art⁰³ capable de représenter la vie dans sa totalité. Un art qui non seulement a assimilé d'autres arts (parmi lesquels la peinture, la littérature, le théâtre) mais qui est devenu lui-même capable de les influencer, en se légitimant et en se caractérisant à travers ses propres spécificités.

Certes depuis longtemps le cinématographe a représenté, et par certains côtés représente encore, le spectacle "tout court", le divertissement, la distraction d'une soirée. Mais à côté de cela, s'est développée une prise de conscience de ce que le film devait et pouvait être, ce que définit si bien Blasetti quand il parle de film capable d'élever "la conscience sociale et le niveau moral et intellectuel"⁰⁴ des publics. Et on en est naturellement venu à penser un lieu qui serait prédisposé à accueillir les films, certes sans en juger d'avance la valeur future, mais au contraire en faisant en sorte que l'histoire et son cours, alliés à une dose de bonne volonté, restituent la lumière à ce que l'on n'est pas toujours capable d'interpréter de la manière la plus correcte.

01 Marcello Seregini a écrit le paragraphe "L'immagine tradotta" (*L'image traduite*), Roberto Della Torre le paragraphe "L'immagine rubata" (*L'image volée*).

02 Ricciotto Canudo, *La Naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe*, in *Entretiens idéalistes*, n. 61, 25 octobre 1911, p. 169, cité dans Ricciotto Canudo, *L'Usine aux images*, Séguier Éditions, Paris, 1995.

03 C'est à Canudo que l'on doit la définition de "septième art" ou plutôt de sixième art comme indiqué dans son article. Pour approfondir la question, voir Anna Paola Mossetto, *Formes et structures du film chez Ricciotto Canudo première manière*, in *Cinema Nuovo*, sept.-oct. 1973, p. 358.

04 Alessandro Blasetti, *Le cinéma qui a vécu*, par Franco Prono, Edizioni Dedalo, Bari, 1982, p. 276.

L'idée d'un ouvrier des ateliers Lumière, **Bolesław Matuszewski**, devait certainement sembler prophétique en 1898 alors qu'il distinguait, parmi les *documents figurés* – imprimés, dessins... – la nécessité de créer un *Musée* ou *Dépôt cinématographique*⁰⁵, une collection variée capable de devenir très vite du matériel d'étude et d'enseignement lui conférant "*la même autorité, la même existence officielle, le même accès qu'aux autres archives déjà connues*"⁰⁶. Conception de la collection qui se vérifiera et ne prendra forme qu'au début du vingtième siècle, pour se concrétiser en 1933 avec la fondation du premier répertoire de films dédié à la conservation des images, le *Svenska Filmsamfundet*, dont le siège est à Stockholm. Mais au cours de ces mêmes années, l'effervescence sur le thème de la sauvegarde des films a contribué à la naissance de collections et d'associations, tant privées que publiques, qui naquirent en même temps en divers points du monde: le *Reichsfilmarchiv* de Berlin, le *MoMa* de New York, la *National Film Library* de Londres, la *Cineteca Italiana* de Milan. Et c'est certainement l'impulsion de personnages charismatiques comme Henri Langlois, Iris Barry et John Abbott, qui a contribué à la naissance de la Fédération Internationale des archives du film (F.I.A.F.), s'il est vrai que "dans ce monde fermé, le pouvoir appartient à des cinéphiles et leur rôle est déterminant"⁰⁷. Le 17 juin 1938 est la date à laquelle a été signé un document intitulé "Agreement for the International Fédération of Film Archives" [Convention pour la Fédération Internationale des Archives de Film]. Les intentions sont claires :

"L'objectif premier de ces organismes doit être la conservation des films, la compilation publique et privée d'archives cinématographiques et, si nécessaire, la projection de films dans un but non lucratif, soit historique, pédagogique ou artistique".⁰⁸

Cette déclaration révèle déjà ce que seront certaines des principales activités qui se consacreront aux archives: l'acquisition, ou les actions en vue du choix de ce qu'il faut garder; la conservation et la préservation, qui consistent à maintenir les films en bon état mais également en interventions directes sur les matériaux qui introduisent donc des modifications; l'accessibilité au savoir, garantie à travers la programmation de films et d'expositions. Ce n'est qu'ensuite que l'on définira le concept de restauration cinématographique⁰⁹, évidemment emprunté en partie aux études de restauration des œuvres d'art¹⁰, et qui aujourd'hui encore reste non réglementé par des conventions et définitions bien précises, mais qui se développe grâce à des pratiques plus ou moins consolidées. La nécessité de protéger le patrimoine contre des pertes irrécupérables¹¹ et de donner une vie et une visibilité nouvelles aux films qui, sinon, ne pourraient pas parvenir au grand public, créent le besoin de la restauration.

05 Bolesław Matuszewski, *Une nouvelle source de l'Histoire*, p. 6.

06 Ibid., p. 10.

07 Raymond Borde, *Les Cinémathèques*, Editions L'Age d'Homme, Lausanne, 1983, p. 76.

08 Extrait de la Convention "Agreement for the International Federation of Film Archives". Disponible à partir du lien <http://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/History/FIAF-History/Digitized-documents/Constitutional-papers/Original%20FIAF%20Agreement.pdf>

09 Pour une vision plus complète signalons, parmi les autres, G.L. Farinelli, N. Mazzanti, *Il cinema ritrovato (le cinéma retrouvé)*. Teoria e metodologia del restauro cinematografico *Théorie et méthode de restauration cinématographique*, Grafis, Bologna, 1994; M. Meyer, P. Read, *Restoration of Motion Picture Film (Restauration du film cinématographique)*, Butterworth Heinemann, Oxford, 2000; L. Comencini, M. Pavesi, *Restauro, conservazione e distruzione del film (Restauration, conservation et destruction des films)*, Il Castoro, Milano, 2001; S. Venturini (sous la direction de), *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi (La restauration cinématographique. Principes, théorie, méthodes)*, Campanotto, 2006; R. Catanese, *Lacune binaria. Il restauro del film e le tecnologie digitali (Lacunes binaires. La restauration des films et les technologies numériques)*, Bulzoni, Roma, 2013; S. Dagna, *Perché restaurare i film? (Pourquoi restaurer les films?)*, ETS, Pisa, 2015.

10 Voir Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, (*Théorie de la restauration*) Einaudi, Torino, 1963.

11 "De tous les films produits depuis le début des années 1930s, lors de l'introduction du film parlant, on estime que 70 à 80% ont été perdus". Paul Read, Mark-Paul Meyer, *Restoration of Motion Picture Film*, (Restauration du film cinématographique) Butterworth-Heinemann, 2000, p. 2.

Dans ce contexte multiforme, qui s'est perpétué tout au long du vingtième siècle et qui perdure encore aujourd'hui, se développent en marge différentes méthodes dédiées à l'utilisation des images d'archives, dont la plus répandue est le "*found footage*" (littéralement: métrage récupéré). On est arrivé à ce fameux '*processo al documento*' (traitement au document) dont parlait Foucault, soit le changement de rapport intervenu entre l'histoire et le document, qui conserve certaines analogies avec les méthodes du film d'archive : constitution d'un fond de documents, principe de sélection, définition de niveaux d'analyse. Changement qui, dans le processus historique, a donné lieu à des discontinuités, des ruptures permettant de détacher le document de son contexte pour le révéler sous une forme nouvelle et rénovée. C'est un parcours qui s'ouvre en profondeur en ajoutant de multiples niveaux d'analyse, en travaillant de l'intérieur pour recréer les documents. Et c'est dans cette perspective que se forment les méthodes contemporaines d'utilisation des images d'archives. Une sorte de *traduction* du film conçue comme moyen de maintenir l'image comme structure vivante et ouverte, capable d'être révélée sous des formes nouvelles.

L'image volée

Je vais essayer de mettre en évidence certains problèmes qui concernent le rapport entre une cinémathèque et la ré-utilisation des images filmiques. La Cineteca Italiana a fourni pour le projet "*In Living Memory*" certains films des origines et divers documentaires et actualités sur la Première Guerre Mondiale, réalisés entre 1914 et 1918. Les archivistes de la Cineteca ont réalisé sur ces matériaux un long travail de reconnaissance, de reconstruction philologique et de restauration. Si, à l'instar de la majeure partie des archives filmiques, la Cineteca poursuit le rêve d'une reconstitution fidèle à l'original, de quelque point de vue qu'il s'agisse, notamment de celui des conditions de réussite, à l'inverse le projet "*in living memory*" a demandé la possibilité de manipuler librement ces films au nom de l'esthétisme, de la créativité et de la liberté d'expression.

Nonobstant qu'il soit probablement impossible de restaurer la copie originale sous tous ses aspects en raison des limites techniques, des médiations technologiques et de la transformation du spectateur et des conditions de réussite, les archivistes et les historiens du cinéma poursuivent cet objectif avec une grande obstination.

Dans son *Histoires du cinéma* Jean-Luc Godard affirme que "tout le cinéma est manipulable; toute l'histoire du cinéma est un réservoir dans lequel il faut puiser pour inventer de nouveaux systèmes de sens. Par la force des choses, les matériaux originaux sont dirigés vers de nouvelles fonctions expressives et sémantiques". Les paroles de Godard contestent donc l'orthodoxie philologique et définissent les images filmiques en tant qu'objets de libre interprétation, déliées de leur contexte et prêtes à être sémantisées de nouveau. Ce nouveau processus sémantique peut se présenter sous des modes différents (décomposition de la séquence, mise en œuvre d'une nouvelle bande son, nouveau montage; colorisation, relocalisation et d'autres encore) et avec des objectifs différents (artistiques, didactiques, fonctionnels visant à exprimer de nouveaux sens et ainsi de suite). L'utilisation de fragments de film non modifiés mais insérés à

l'intérieur de textes différents peut changer profondément le sens de l'original.

Mais sommes-nous certains que l'objectif de rétablir un film dans son état primordial et philologiquement correct soit vraiment réalisable? Dans les processus de restauration, les cinémathèques, institutions nées dans le but de préserver l'histoire et la culture du cinéma, se trouvent en général à la croisée des chemins : soit procéder à une récupération et une promotion du cinéma dans sa forme la plus fidèle à l'original, ou se prêter à des processus de modernisation nécessaires pour toucher un public plus large. Les choix de sonorisation, les coupures et les colorations artificielles en sont des exemples. La réalité des cinémathèques a changé au cours des années, l'avènement du numérique en particulier a déplacé l'axe des problèmes. Si dix ans plus tôt, la restauration numérique était refusée au profit de la méthode traditionnelle qui pouvait beaucoup de choses, mais pas tout (les marques profondes ne pouvaient pas être réparées) aujourd'hui au contraire, on choisit le numérique qui permet de cacher même les plus petites marques d'usure de la pellicule. La notion de ce que doit être le résultat d'un processus de restauration a donc profondément changé. Si la numérisation 4k a atteint la définition photographique de l'image sur la pellicule, elle fait parfois émerger un flou de la pellicule de manière excessive.

Les cinémathèques cherchent également à rétablir les conditions d'origine du succès: projection rigoureusement sur pellicule, vitesse correcte de projection, respect du format original, musique "live" sur les partitions de l'époque. Mais malgré ces efforts, ce projet reste voué à l'échec. Le public a des attentes et des habitudes dont il faut tenir compte: la vision d'un film muet n'est pas simple et doit être soutenue et rendue agréable même au prix de trahir le film. Les politiques culturelles de diffusion du patrimoine cinématographique ne peuvent pas feindre que ce problème n'existe pas et qu'il n'est pas nécessaire de s'adapter au contexte changeant du succès. En ce sens, le numérique a révolutionné la possibilité de réutiliser du patrimoine filmique non seulement en le rendant plus disponible, mais également en facilitant la refonte grâce aux systèmes d'édition de vidéo. Le cinéma d'autrefois et le cinéma contemporain peuvent être continuellement refondus sous des formes nouvelles et originales (du doublage à la bande sonore, dont il existe un festival en Italie, de l'intervention numérique au remontage, et vice versa), soit pour l'actualiser (surtout dans le cas du cinéma muet), soit pour obtenir des produits nouveaux et différents. Du point de vue du résultat, le spectateur (non cinématographique) dispose de nouveaux moyens qui permettent de voir le cinéma de façon différente et nouvelle. Déjà le VHS antérieurement et aujourd'hui le DVD ont offert la possibilité d'arrêt sur image, d'avance rapide, de retour multiple sur la même séquence, de ralenti ou, avec les fichiers numériques, d'agrandissement de l'image, d'incrustation des sous-titres, etc.

Face à ces arguments, comment pouvons-nous espérer ramener le film à ses conditions premières? Et si cela reste une vaine tentative est-il correct de critiquer ceux qui réfutent la philologie au profit de leur propre recherche artistique? Une petite parenthèse: l'œil de l'archiviste et de l'historien du cinéma s'intéresse également à un autre texte écrit sur la pellicule qui se mélange avec l'imaginaire du film. C'est le texte qui

raconte l'histoire de la pellicule de façon volontaire et explicite (le nom et le type de pellicule gravés sur le bord au delà des perforations ou le type de colorisation qui peut aider à comprendre dans quel établissement le film a été imprimé par exemple) ou involontaire (les lignes et les pointillés qui indiquent le passage d'un film dans un projecteur – les raccords qui témoignent des lacunes ou des interventions de censure – selon la volonté locale ou celle du gérant de la salle de quartier – les signes qui montrent le passage d'une bobine à l'autre.). Tout cela disparaît dans le processus de numérisation et de restauration : soit le support physique, soit la trace du temps. Dans ce processus de perte d'un côté et de gain d'un autre, l'œuvre est en quelques sortes déjà perdue, réécrite, réutilisée et recyclée en fonction de nouvelles exigences et nécessités.

La nouvelle sémantisation des images passe non seulement par l'intervention créative, artistique, mais se forme déjà involontairement à travers les processus de restauration et d'exploitation. Le restaurateur se heurte à des limites philologiques - lacunes du film, absence des partitions originales – et techniques – possibilité de retrouver les couleurs d'origine, émergence de nouveaux problèmes inhérents à la haute définition, comme le floutage excessif de l'image, qui empêchent de redonner vie à l'œuvre d'origine. Les dispositifs d'exploitation tels que l'écran, les téléviseurs, les appareils de reproduction électronique ou les projecteurs modernes numériques de la salle de cinéma, qui permettent d'intervenir sur les couleurs et sur la lumière, restitueront toujours en tout état de cause une image *différente*.

Ces deux tensions opposées (philologie/créativité; restitution/sémantisation) constituent le cœur d'un débat plus vif que jamais au sein des institutions dédiées à la conservation et à la diffusion du cinéma et de son histoire. ●

Anna FIGUERAS — Directrice du CIMIR, Centre pour l'image de Reus, Espagne.

SAUVONS LES ARCHIVES POUR L'ART

L'Institut Municipal des Musées de Reus (IMMR) est un service de la Municipalité de Reus chargé de la recherche, conservation et diffusion du patrimoine de la ville et de sa région. L'IMMR gère en tout cinq entités culturelles, dont le Centre des Arts et le Centre de l'Image Mas Iglesias de Reus (CIMIR).

Le CIMIR veille sur l'héritage audiovisuel de la ville, y compris l'héritage documentaire et artistique. Installé dans une vieille demeure du 19^e siècle, le CIMIR offre un espace d'exposition, des salles de formation et des laboratoires photo.

Le Centre est le couronnement de vingt années de conservation, recherche et diffusion du patrimoine photographique de la ville par la Municipalité de Reus en partenariat avec le Groupe Photographique de Reus. L'ouverture du Centre en 2006, avec sa bibliothèque photographique et sa cinémathèque fut un grand pas en avant.

Le Centre possède environ 300 000 photos et 7 000 films, dont la plupart sont issus de collections locales, soit des œuvres de photographes reconnus installés à Reus, soit des dons de simples citoyens.

Nous intervenons dans le traitement de ces archives, utilisant des moyens traditionnels et modernes, surtout dans le domaine de la photographie. Dans un contexte local, mais restant ouvert sur le monde, la diffusion et nos activités pédagogiques bénéficient de la situation géographique de Reus au sud de la Catalogne, dans un bassin important de près d'un demi-million d'habitants et à proximité de la grande ville de Barcelone.

Les archives du CIMIR sont des dons des habitants de Reus, soit des legs soit ils sont issus de donations des familles pour le bien public. Parfois, ce qui encourage la cession de ces documents est en fait la barrière technologique: les vieux films étant tournés en Super8, peu de gens ont le matériel adéquat pour les visionner. Dans ce cas, le Centre échange une version numérisée contre l'original.

Une autre raison qui explique le fait de vouloir confier ses films au CIMIR: la conservation. Sans un entretien spécial, les vieux films se dégradent et peuvent devenir inflammables et présenter un risque.

Les fonds d'archives contiennent des films très divers. Pour la plupart, il s'agit de films sur des sujets du quotidien tels que les anniversaires, dîners de famille, les *Festes Mayors* (fêtes populaires), cérémonies religieuses telles que les baptêmes, mariages... et quelques reportages sur le trekking et les montagnes.

Il y a également un nombre important de films tournés par des cinéastes amateurs dans le cadre de concours organisés par la Mairie dans les

années soixante. Ce sont de courts documentaires sur des sujets d'intérêt local qui font la lumière sur des histoires curieuses.

Cet ensemble constitue une mémoire des histoires d'antan et un outil pour la conservation de notre héritage local.

Les fonds d'archives ne cessent de s'agrandir. Les films apportés au CIMIR par les donateurs subissent un premier inventaire avant d'être numérisés et catalogués. Les originaux sont envoyés à la Filmothèque de Catalogne, qui possède l'infrastructure nécessaire pour garantir la bonne conservation du patrimoine audiovisuel.

Une fois catalogués et archivés, les films sont mis à la disposition du public, les consultations se faisant sur place ou en ligne. Les principaux clients sont des producteurs de film ou de télévision, mais également des étudiants en communication audiovisuelle ou des simples citoyens.

Chaque année, pour promouvoir nos archives et notre travail, le CIMIR organise un festival, le Festival del Memorigage, au cours duquel nous projetons des documentaires que nous sélectionnons, une partie des archives et éditons des DVD. Une large campagne de communication est mise en place via les réseaux sociaux.

En ce concerne le versant pédagogique, nous organisons des workshops sur la création de documentaires et le travail sur les images d'archives utilisant des techniques traditionnelles et numériques. En partenariat avec l'université locale, nous travaillons sur une étude autour du langage

Extrait du fonds d'archive
du CIMIR, Reus.
— CIMIR



symbolique utilisé dans les anciens films tournés par les amateurs et autodidactes, en le comparant avec le langage utilisé de nos jours.

Cette collaboration avec l'Universitat Rovira i Virgili, et leur département des études en communication en particulier, est extrêmement étroite.

La partie la plus 'artistique' proprement dite résulte des workshops organisés avec l'École des arts de Tarragone (Escola Taller d'Art), dans lesquels le travail sur les archives et leur traitement reflètent un parti pris beaucoup plus audacieux. Dans les mains de ces étudiants, les archives cessent d'être une matière graphique et se transforment en œuvre d'art créative et sensible.

Cette dynamique artistique est bien entendu centrale dans le projet "In Living Memory". Nous y avons contribué avec une partie de nos archives se rapportant à la mémoire et l'Histoire ainsi qu'à la vie quotidienne dans notre région: tableaux de famille, anniversaires, enfants à la récréation, ainsi que des traditions uniques telles que la Festa Major (fête populaire), les gegants (des sculptures géantes articulées) et même des policiers au milieu de la circulation.

Pour nous, voir la façon dont toute cette matière a été la ressource d'une telle expression artistique, apportant une dynamique d'apprentissage et de savoir dans des territoires et cultures si différents a été une expérience très forte. ●

Extrait du fonds d'archive
du CIMIR, Reus.
— CIMIR



Pavel SMEJKAL — Directeur de PhotoArt Centrum (Slovaquie)

ARCHIVES FAMILIALES SLOVAQUES : PROJETS ARTISTIQUES ET SENSIBILISATION À LA VALEUR DE CETTE MÉMOIRE

COLLECTIONS D'ARCHIVE: PHOTOART CENTRUM

PhotoART Centrum travaille sur son projet d'archive depuis 2009, dont le thème principal est «Les archives de famille en Slovaquie de 1948 à 1989». Nous disposons surtout d'archives photographiques, mais nous nous intéressons également aux films (les films amateurs en 8mm des années soixante jusqu'au début des années 1980), pour la plupart en noir et blanc, mais également, à une moindre échelle, en couleurs (souvent ORWO, société de la RDA). Les archives photographiques sont principalement basées sur des tirages papier, mais aussi sur des négatifs en noir et blanc. Dans la plupart des cas, les photos sont développées en tirage papier dans les familles de classe moyenne et l'on trouve quelques négatifs dans les familles d'amateurs passionnés. Les supports sont surtout en noir et blanc, basés sur des épreuves sur papier argentique, procédé plébiscité par les amateurs et, jusqu'aux années soixante, également dans la sphère professionnelle. Il faut dire qu'il existait un système très élaboré de clubs amateurs de photographie et de cinéma dans la Tchécoslovaquie socialiste et le coût du matériel (papiers, révélateur, fixateur et autres équipements et produits chimiques) était abordable.

Notre fonds continue de s'étoffer. Nous y travaillons plus ou moins continuellement, selon les possibilités qui se présentent (nouveaux donateurs, marchés aux puces, etc.). La majeure partie de nos supports provient de familles et il s'agit très souvent d'archives encore conservées et utilisées dans les familles, encore vivantes pour elles, ce qui veut dire que les gens veulent **recupérer leurs photos par la suite. Nous ne faisons que scanner les images et conservons des fichiers numériques. Bien entendu, nous comptons également dans nos archives des originaux sur tirages papier. Il en est de même pour les archives de films: certaines personnes souhaitent les récupérer. Ils nous autorisent juste à numériser les films. Certains nous font cadeau de tous leurs supports (ou nous les acquérons auprès d'antiquaires). A l'exception de la période principale (1948 – 1989, marquée par le régime communiste dans l'ex-Tchécoslovaquie), nous nous intéressons également aux époques plus anciennes (notamment au début des années 1990). Concernant le projet «In Living Memory», nous utilisons uniquement les supports de l'époque communiste.**

Nos archives viennent également de l'étranger. Nous avons des photos et des films de France, de Slovaquie, d'Espagne, d'Autriche, de Hongrie (et de République tchèque, bien entendu). Ces archives nous intéressent en raison de leur diversité (de thèmes, de supports et également une diversité d'approche des auteurs). Quant à la quantité, nous disposons d'archives émanant d'environ soixante-dix familles, de milliers de photos et jusqu'à dix heures de film.

Concernant notre processus de recueil, nous suivons principalement deux axes: les archives de famille proviennent majoritairement de contacts personnels (amis, parents, amis d'amis, etc.) et en partie du marché (marché aux puces, antiquaire) ou de ce qui aura été mis au rebut. Il en est de même pour les supports de films. Il est également important de noter que nos archives ne sont pas basées uniquement sur des tirages, mais aussi sur des albums de famille bien réels. Les albums étaient de simples livres reliés, dont le nombre de pages variait d'un album à l'autre. Ils étaient vendus vides et complétés par les gens avec leurs propres images. Nous nous intéressons également à ces albums, à leur conception, aux notes manuscrites, aux dessins, etc. Chaque album est une forme d'œuvre d'art à sa manière et certains d'entre eux peuvent désormais sans conteste être considérés comme telles.

Nos archives ont été utilisées dans un grand nombre de projets pendant les années de 2009 à aujourd'hui. Les supports ont été utilisés pour des activités artistiques personnelles, pour le projet culturel *We were like this* (Nous étions ainsi), qui a été publié dans d'autres expositions en Slovaquie et en République tchèque. Nous avons également publié un ouvrage «*Takí sme boli*» (*We were like this*), en 2014. Nous essayons de susciter l'intérêt du public pour ce type de support, qui n'est absolument pas conservé et tend à se retrouver à la poubelle et à disparaître. Un autre axe de notre utilisation concerne le projet *In Living Memory*, destiné à la collaboration artistique collective entre étudiants, détenus et personnes libres. Nos archives ont été aussi théoriquement analysées par l'un de nos membres, Anton Baša, qui a choisi ce sujet pour son mémoire de maîtrise. ●

Fond d'archive PhotoART
Centrum, Slovaquie,
début des années 1980
— PhotoART Centrum,
Pavel Kalmar



DISSÉMINATION ET CONSERVATION DES IMAGES D'ARCHIVES

Fondée en tant qu'association privée en 1947, la Cineteca Italiana rejoint l'association internationale FIAF en 1948. Depuis, nous nous consacrons à la conservation, restauration et dissémination de notre patrimoine audiovisuel, la plupart sur film acétate, nitrate et polyester 35mm.

Nous sommes soutenus, et ce depuis le début, par le Ministère du patrimoine culturel, qui nous octroie des subventions qui, ajoutées aux fonds alloués par la Région et les sponsors privés, assurent notre survie.

Depuis notre transformation en fondation à but non lucratif en 1996, l'une de nos priorités est la conservation du patrimoine et la dissémination de la culture cinématographique parmi les jeunes, poursuivant ainsi l'idée originelle des fondateurs.

Au fil du temps, nos équipes ont changé et évolué en permanence, notre effectif aujourd'hui étant composé en majorité de jeunes personnes très motivées avec une passion pour le cinéma et une solide expérience professionnelle, ce qui nous apporte un dynamisme et un esprit d'ouverture et facilite les échanges avec nos différents partenaires.

Ces dernières années, nous avons fourni un énorme effort pour rester au contact des dernières technologies, avec l'introduction de la numérisation des films, l'interactivité dans notre Musée du film, l'achat de matériel, comme des scanners de dernière génération, l'ouverture d'un laboratoire de post-production pour la restauration numérique, l'utilisation des réseaux sociaux, les plateformes web pour faire connaître nos activités, etc.

Aujourd'hui, grâce à une politique d'acquisitions diverses (donations, prêts, achats, échanges, etc.), nous pouvons dire que la Cineteca regroupe le plus vaste stock d'images d'archive de toute la région de Lombardie.

Depuis le noyau originel de films épargnés de la destruction dans les années 30 (quelques 300 titres, dont plusieurs titres d'importance historique) à la collection actuelle comportant plusieurs milliers de titres, la Cineteca a fait face au défi numérique et aux profondes transformations que la technologie a imposé dans tous les secteurs de la filière cinéma, de la production à la distribution et l'exploitation.

Bien que ne bénéficiant pas de la disposition 'dépôt légal', contrairement à d'autres comme la Cineteca Nazionale à Rome, notre politique d'accords séparés avec les distributeurs, producteurs, donateurs et réalisateurs

nous a permis d'acquérir des collections de grande valeur. Parmi celles-ci, un fonds exceptionnel et unique de films d'animation des plus grands artistes italiens des années 60 - 80.

Notre participation à des projets européens date de l'an 2000. Depuis cette date, nous collaborons à diverses initiatives rassemblant non seulement les institutions du cinéma mais également d'autres entités traitant de questions culturelles ayant de plus en plus une dimension sociale.

Le projet **'In Living Memory' - Erasmus+**, auquel nous avons été invités à participer à partir de 2014, a été l'occasion d'ouvrir notre fond d'archives à une communauté extérieure élargie, rejoignant l'axe que nous avons essayé de suivre au fil des années en donnant à la dissémination et la conservation une même importance.

Plus spécifiquement, nous avons fourni aux workshops, mis en place dans le cadre du projet dans différentes villes européennes (Oslo, Marseille, Milan...), du contenu vidéo de haute qualité (près de 180') avec un objectif très ambitieux: apporter aux détenus adultes et à d'autres membres de la société, tels que des étudiants universitaires, des compétences dans le domaine de l'expression artistique et pédagogique, par l'utilisation et le montage d'une matière audiovisuelle.

Ainsi, grâce à l'expertise et l'expérience professionnelle des archivistes de la Cineteca, les participants ont reçu une formation sur des sujets tels que la recherche et la numérisation, conservation et restauration des films.

Le premier résultat concret de ce projet: la création de vidéos, projetés lors des workshops et, parfois, lors de projections ouvertes au public, comme celle organisée à Milan en octobre 2015 par les deux partenaires italiens, la Cineteca et e.s.t.i.a.

La coopération de toutes ces personnes autour d'un objectif commun, impliquant des échanges très profonds sur le plan humain, est la meilleure démonstration que les images d'archive, voire les images tout court, peuvent, sous la direction d'experts, être mises à la disposition de personnes de situations sociales très différentes pour réaliser des œuvres très créatives, personnelles et, souvent, étonnamment sensibles.

Sur le plan théorique, la publication d'un livre indiquant les compétences techniques (mais pas seulement) et expertises des personnes participant au projet vise à disséminer aussi largement que possible les résultats du projet et à prouver, une fois de plus, que les images d'archive peuvent constituer un outil essentiel dans le cadre d'expériences pédagogiques et créatives destinées à des publics hétérogènes. ●

Set du film The Mill sur le
Pô. Alberto Lattuada, 1949
— Archivio Fotografico
Fondazione Cineteca
Italiana

Garçons à Rome
Photos de Luigi
Comencini, vers 1950
— Luigi Comencini /
Archivio Fotografico
Fondazione Cineteca
Italiana



Mireille MAURICE — Directrice INA Méditerranée

Sandrine LARDEUX — Juriste INA

REGARDEZ, C'EST MOI QUI VOUS PARLE...

Les archives de l'INA dans le projet In Living Memory:

Présentation de l'INA et de ses fonds. L'exploitation des archives: outils de recherche documentaire et critères de sélection des archives

Riche de 2 millions d'heures d'archives audiovisuelles et sonores numérisées, le fonds professionnel de l'INA est le plus riche des structures télévisuelles et radiophoniques européennes tant en volume qu'en facilité d'accès.

Créé en janvier 1975, l'INA – Institut National de l'Audiovisuel- hérite à sa fondation des archives des programmes produits et diffusés par les organismes publics de la radio et de télévision française: **RDF** depuis 1939 en radio, **RTF** depuis 1949 puis **ORTF** en télévision.

On doit y ajouter deux fonds, d'une importance considérable pour la valeur historique qu'il représente:

- Le fonds des actualités cinématographiques, plus connues sous le terme générique d' **"Actualités Françaises"**, diffusées entre 1939 et 1969 dans les salles de cinéma qui représentent environ 400 heures d'images animées.
- **La Coopérative générale du cinéma français**, créée en 1944 par un collectif de cinéastes résistants, dont René Clément, Louis Dacquin, Jean-Paul Le Chanois, Roger Verdier et Édouard Molinaro: l'INA est propriétaire de 18 films dont 6 longs métrages, documentaires et fictions, issus de la Coopérative dont l'activité s'étendit de 1944 à 1963. Le plus illustre d'entre eux, *La bataille du rail* de René Clément, fut primé au premier festival de Cannes de l'après-guerre en 1946.

En 1975, quand naissent TF1, A2 et FR3, l'INA reçoit les programmes audiovisuels que ces sociétés nationales de programme sont tenues de lui verser. En contrepartie, l'INA doit assurer la préservation physique des documents et leur traitement documentaire afin d'en faciliter l'accès.

La loi du 29 juillet 1982 sur la communication audiovisuelle renforce la mission patrimoniale de l'INA en introduisant une modification majeure en matière d'archives: dorénavant s'opère, au profit de l'Institut, un transfert de propriété des œuvres audiovisuelles produites par les chaînes publiques.

La dernière **loi du 1er août 2000** instaure que le champ de la collecte s'élargit à l'ensemble des chaînes du service public et intègre désormais France 5 ; depuis 1997 l'INA dispose d'un droit exclusif **d'exploitation**

sous forme d'extraits, qui s'exerce un an après la première diffusion du programme.

Depuis 2004, l'INA signe des protocoles d'accords ou des **mandats commerciaux** lui permettant d'enrichir ses fonds en conservant et commercialisant les archives de ses partenaires: les fonds nouvellement acquis couvrent des sujets aussi vastes que le sport (ACO, le CIO, la Fédération française de basket, la Fédération française de football, le Tour de France...), l'actualité (AFP, CAPA Presse), la géographie (les rushes de *Home*, de Yann Arthus-Bertrand, *Le monde vu du ciel* produit par Media9) ou encore le divertissement (Collaro, Ardisson).

En 1999, l'INA a initié, dans un contrat d'objectifs et de moyens avec l'Etat, un vaste plan de sauvegarde et de numérisation (**PSN**) qui se poursuit jusqu'à l'heure actuelle pour préserver de façon pérenne l'intégralité de ses collections dont l'enregistrement sur différents types de supports (films 35 et 16 mm, bandes magnétiques diverses, disques...) était menacé par les dégradations physico-chimiques.

Cette sauvegarde numérique des fonds a permis la mise en place d'une **nouvelle stratégie pour l'offre des archives** : dès 2004, l'INA est en capacité de proposer aux professionnels de l'audiovisuel un accès en ligne à 220 000 heures d'archives audiovisuelles ; en 2015, cette plateforme **Inamediapro** (www.inamediapro.com) permet de consulter à distance 1 000 000 d'heures de TV et radio, d'y faire des recherches et de commander en ligne des extraits audiovisuels et sonores.

En 2006, c'est l'offre au grand public qui se structure avec l'ouverture du site **ina.fr** (www.ina.fr) : une mémoire audiovisuelle nationale, sauvegardée et numérisée, est offerte à chaque internaute qui peut créer sa propre play-list d'archives.

L'association **"Lieux Fictifs"**, qui a introduit au milieu des années 1990 au centre pénitentiaire des Baumettes à Marseille des ateliers de formation et de création audiovisuelle, s'est rapprochée de la délégation INA Méditerranée dès 2007 pour mener plusieurs expériences de nouvelles créations visuelles en partant de séquences d'archives et en travaillant sur les réminiscences produites par ces images originelles.

Les thèmes de la mémoire, de la frontière, de la révolte, du corps ont été ainsi successivement interrogés.

Le système de recherche documentaire du site Inamediapro permet à partir de ces termes d'accéder à un lot résultat de notices souvent impressionnant ; des critères –développés à partir du moteur exalead –ont été privilégiés pour affiner la sélection de la manière la plus pertinente:

- les genres audiovisuels a priori **sans problématique juridique** (JT, reportage, magazine) ;
- **les extraits segmentés et documentés** ;
- la possibilité d'affiner par les **lieux** et/ou **thématique**
- et enfin par les **descripteurs**, voire les **années de diffusion** .

Dans le cadre du projet In Living Memory, 46 extraits ont été ainsi fournis pour le programme **Anima** de Lieux Fictifs et 18 pour le programme **desPLAÇAt** de transFORMAS .

La Place de l'archive de télévision dans le dispositif de création

Existe-t-il une spécificité de l'archive de télévision?

Le partenariat avec Lieux Fictifs pour le projet In Living Memory, a permis à l'INA d'ouvrir un nouveau champ d'utilisation de son fonds d'archives: fréquemment utilisées comme matériau historique, les archives de l'INA ont moins souvent l'occasion de l'être comme matériau sensible, support à la création artistique. Cet usage nouveau interroge la nature de l'archive de télévision, sa spécificité, et déplace le cadre formel régissant les modes d'exploitation habituellement rencontrés. Il permet à l'INA de réfléchir à son évolution pour l'adapter à des pratiques innovantes.

Images du flux télévisuel, les archives audiovisuelles sélectionnées pour le projet sont majoritairement des images d'actualités: ces images «préexistantes» proposées semblent être «à la bonne distance», un «matériau juste». Traces d'une mémoire collective, accessible à tous et partageable, elles apportent en prison les images du monde: des images ordinaires en quelque sorte, qui agissent comme un langage commun, et mettent instantanément les participants au même niveau, qu'ils soient du «dedans» ou «du dehors» (personnes sous- main de justice, étudiants, intervenants, publics défavorisés).

À la différence de l'œuvre de fiction, l'archive télévisuelle utilisée apparaît facilitatrice dans le processus de création artistique proposé, elle offre la possibilité d'être réinterprétée sans risquer une atteinte à «l'œuvre», elle apparaît suffisamment familière pour permettre une expression personnelle qui ne vient pas dénaturer l'œuvre initiale mais la recréer, l'utiliser comme un matériau sensible pour transmettre quelque chose à l'autre de sa propre histoire au monde...

Au-delà des possibles de l'archive audiovisuelle, ce projet s'appuie sur une pratique éprouvée de Lieux Fictifs et notamment sur la pertinence du dispositif mis en œuvre à cette occasion.

Le corpus d'archives est d'abord visionné sans le son, ce qui contribue à l'égalité de l'accès proposé à l'archive et évite la barrière de la langue (français pour les archives INA). Il provoque presque immédiatement un déplacement du regard en plaçant le participant en position de «visionnage sensible». Ce dispositif est sans nul doute propice à la création artistique, dans la mesure où il s'adresse prioritairement à la sphère émotionnelle et à l'imagination des participants.

Dès lors, le processus d'appropriation est possible: il est proposé aux participants de travailler en binôme pour la phase d'élaboration d'un sujet court, réalisé à partir d'un choix d'extraits des archives visionnées. L'organisation du travail en binôme fait partie de la méthodologie utilisée: l'exercice est collaboratif et impose, dans un univers particulier, la prise en compte d'un «autre» pour construire ensemble un très court métrage destiné à être montré à l'ensemble des participants, du «dedans» comme du «dehors».

Cette phase est accompagnée par des intervenants, et organisée avec l'aide d'outils de production souples et faciles d'utilisation (banc de



Installations de l'Institut
National de l'audiovisuel,
France.
— INA

montage numérique, illustrations sonores, dispositif d'enregistrement du commentaire rédigé ou expression spontanée...).

Ce travail collaboratif (binômes détenus ou mixtes étudiant/détenu, accompagnateurs artistiques et techniques) est en soi particulièrement productif et riche d'enseignements: mené en immersion sur plusieurs jours consécutifs, il permet d'observer le changement de posture des participants (distance, pudeur, émotion, respect de la parole de l'autre...), d'agir sur l'environnement immédiat en éveillant la curiosité des gardiens au sein de la prison, de multiplier les échanges et prises de paroles entre participants et intervenants, pour aboutir à un déplacement collectif où seule compte la concentration sur l'objectif de création et de restitution à un public.

En effet, le dispositif inclut une séance de visionnage collectif, voire pour certains, une présentation des résultats au grand public, sous la forme de projections ou d'éditions off line ou on line.

Si pour l'INA, Il s'agit également de favoriser une pratique citoyenne des médias et d'accompagner les politiques d'éducation à l'image privilégiant le «faire avec», cet aspect du dispositif, essentiel dans le processus collaboratif a imposé à l'INA un «déplacement» de ses pratiques et usages dans le champ juridique notamment.

Renouvellement des usages et sensibilisation au cadre juridique, recommandations, encadrement des pratiques de diffusion

Le projet *In Living Memory* prévoit la mise à disposition d'images d'archives issues de fonds européens, tel que celui de l'INA, que chaque opérateur culturel pourra mettre en travail dans son pays, auprès de ses publics, personnes libres et personnes détenues, en vue de développer les projets artistiques sur les différents thèmes qu'il a choisis (ex: corps mémoire/mouvement migratoire...)

Il s'agit d'utiliser des images d'archives pour réaliser des créations transformatives. Ces créations s'apparentent à des créations de types mashup (réunir des œuvres sans les modifier), remixes (modifier une œuvre originale pour en créer une nouvelle), etc.

Or, le fonds d'archives de l'INA est composé très majoritairement d'œuvres intégrant les contributions de plusieurs centaines de milliers d'ayants droit. Par ayants droit, il faut en l'espèce entendre les personnes ayant contribué à l'élaboration d'un programme audiovisuel ou sonore et qui disposent, dans une large mesure, tant que leurs droits ne sont pas échus:

- du droit d'autoriser ou non la réutilisation de leurs contributions,
- d'un droit à versement de compléments de rémunération, au titre de cette réutilisation.

Sur une œuvre audiovisuelle relevant du fonds INA vont ainsi converger toute une série de droits: sont ainsi susceptibles de coexister les auteurs, les titulaires de droits voisins (producteur de vidéogrammes et artistes-interprètes), les titulaires de droits de la personnalité.

De sorte que l'INA fut très rapidement confronté à la problématique de la faisabilité juridique de ce type d'utilisation de ses archives.

Le régime juridique ou l'absence de régime juridique «des créations transformatives»

Le projet *In Living Memory* a bouleversé les droits d'usage des images et des sons du fonds INA.

- Une œuvre transformative est une œuvre nouvelle créée à partir d'une œuvre préexistante ou plusieurs œuvres préexistantes (œuvres dérivées).
- Une œuvre transformative implique une adaptation, une transformation de cette ou ces œuvre(s) préexistante(s).
- Une œuvre transformative doit être élaborée dans le respect des droits détenus par les titulaires de droits d'auteur et de droits voisins dictés par la loi.

Ces droits sont prévus dans le CPI (articles L.113-2 et L. 112-3 du CPI en PJ) issus de règles communautaires.

Sur son fonds d'archives, l'INA est:

- titulaire des droits voisins de producteur, sur les œuvres et «non œuvres» audiovisuelles de moins de 50 ans et sur les œuvres et «non-œuvres» radiophoniques de moins de 70 ans
- cessionnaire des droits d'auteur détenus par les auteurs membres des sociétés d'auteurs françaises (droits de reproduction et de représentation, à l'exclusion des droits d'adaptation), sur les œuvres audiovisuelles et radiophoniques, pour la durée légale de protection des droits d'auteurs en application d'un accord général conclu avec les sociétés d'auteurs lequel exclut expressément la gestion du droit d'adaptation et des droits moraux :

«... les actes d'arrangement, traduction et adaptation d'œuvres originales, qui ne pourront être réalisés qu'avec l'autorisation préalable des auteurs et compositeurs desdites œuvres ou de leurs ayants droit, aux conditions fixées par eux».
- autorisé à exploiter les prestations de tous les artistes-interprètes de son fonds en application de l'article 49 de la loi du 30 septembre 1986 ; mais là aussi, sous réserve de leurs droits moraux.

Le droit français a prévu des exceptions au monopole du droit d'autoriser ou d'interdire (droits patrimoniaux) détenu par les titulaires de droits d'auteurs et de droits voisins.

Mais ces exceptions, dont la liste est déjà longue, ne prévoit pas d'exception en matière de création transformatrice.

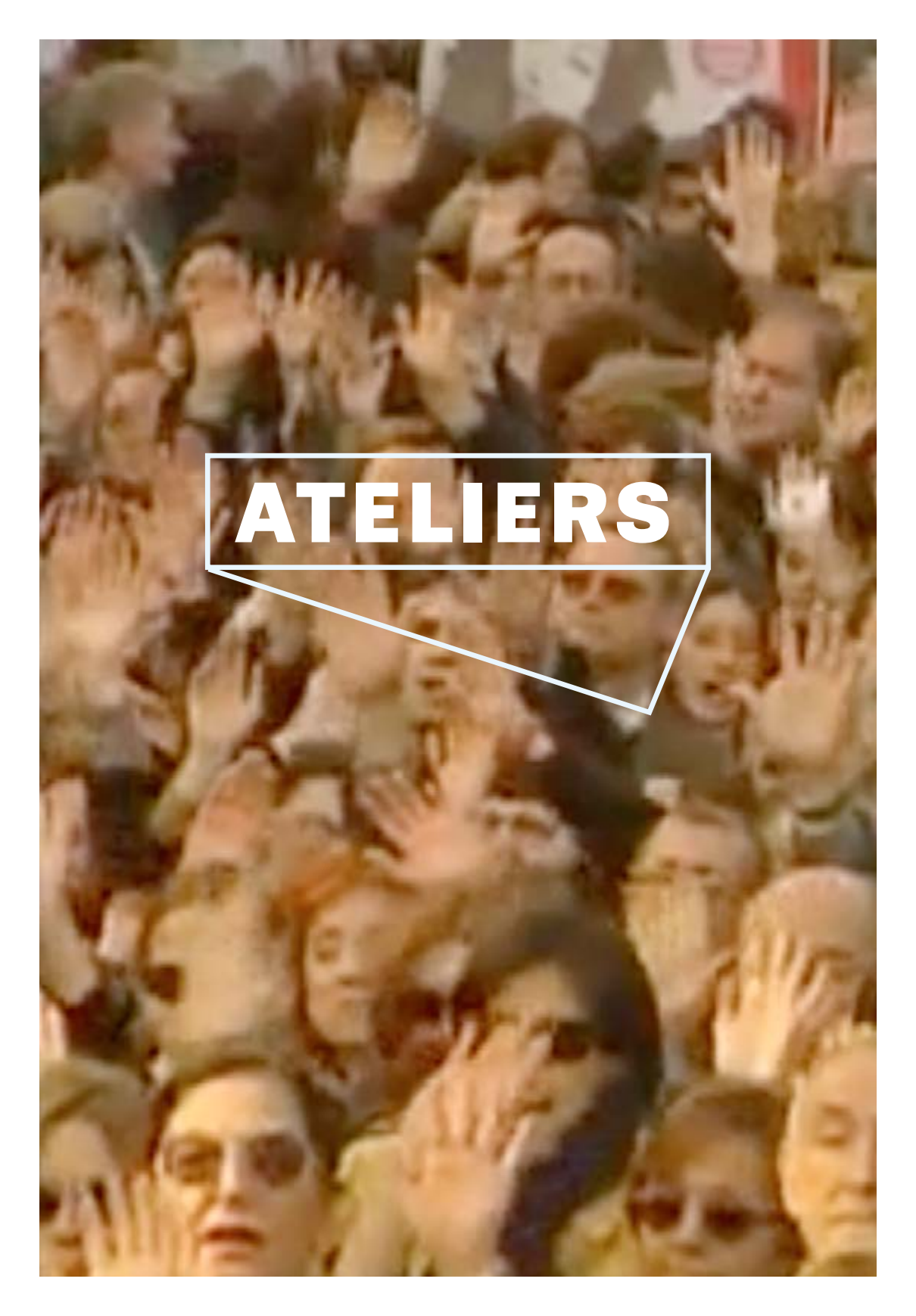
Le Ministère de la Culture et de la Communication français s'est saisie de la question et a confié au Conseil Supérieur de la Propriété Littéraire et Artistique (CSPLA) la mission de lancer une étude sur le régime juridique des "œuvres transformatrices" qui empruntent des œuvres existantes protégées par les droits d'auteur pour aboutir à de nouvelles créations. Une étude relative au statut juridique des œuvres dites transformatrices, afin de mieux accompagner le développement de nouvelles pratiques artistiques à l'ère du numérique" a été remise en décembre 2014 au CSPLA. Ce rapport propose différentes pistes, et formule certaines préconisations, lesquelles n'ont pour l'heure abouti à aucune réforme.

Un usage encadré contractuellement

Afin de limiter le risque et sécuriser l'utilisation faite par les partenaires culturels, l'Ina a choisi la voie contractuelle pour encadrer l'usage de ses archives.

- **Par un choix d'archives limitées.** L'INA a favorisé la sélection d'un corpus d'archives constitué :
 - i. de documents — non protégeables par le droit d'auteur – dits «non œuvres» et sur lesquels les droits voisins de l'Ina sont échus,
 - ii. de documents — non œuvres - dont les droits voisins de l'Ina ne sont pas échus.
- **Par un usage encadré et limité au projet.** Les créations ne peuvent être diffusées séparément de la présentation de l'ensemble du projet dans son contexte expérimental et éducatif.

Les conditions et modalités d'utilisation des archives et des créations qui en sont issues sont fixées par convention spécifique conclues par l'Ina avec le(s) partenaire(s) culturel(s). ●



ATELIERS

Pascal CESARO — Maître de conférences, Université Aix-Marseille - Département des Arts du spectacle (France)

MÉTHODOLOGIE DE LA CRÉATION À BASE D'ARCHIVES DANS UN DIALOGUE ENTRE ARTS, PRISON ET SOCIÉTÉ

Dans In Living Memory, les pratiques artistiques proposées visent à explorer, à partir du territoire de la prison, la notion de frontière entre le dedans et le dehors au travers de la réalisation d'œuvres collaboratives qui associent des personnes détenues à des personnes libres. Ce programme vise à faire de la pratique artistique telle qu'elle est vécue par les acteurs du projet, un moment de questionnement et de transformation de la société. Il associe à la création de l'œuvre une dimension de recherche pour mener une réflexion commune aux artistes et aux chercheurs sur les conditions et sur les processus de fabrication des œuvres, sur les outils et sur les méthodes employés et, enfin, sur les effets et sur les impacts observés.

Dans le cadre de cette recherche-crédation-action, j'ai entrepris une double démarche, pédagogique et scientifique, la première devant alimenter la seconde. D'abord une démarche pédagogique dans laquelle j'interviens, au même titre que les artistes, dans une logique d'accompagnement des conduites artistiques en amenant avec moi un groupe du dehors composé d'étudiants du master cinéma de l'université d'Aix-Marseille. Puis une démarche empirique d'observation et d'analyse des situations artistiques de l'intérieur, avec les acteurs, à partir de ma participation au processus de création. L'analyse des œuvres issues des workshops (les ateliers de pratiques artistiques) qui ont été réalisés par les artistes, par les détenus, par les étudiants et par des personnes de la société civile entre 2013 et 2015, que ce soit dans les lieux de détentions (la prison des Baumettes en France, la prison de Bollate en Italie), dans les centres d'arts (Transformas en Espagne, Photo Art Centrum en Slovaquie) et à l'Université des Arts de la Communication et des Technologies (Norvège), permet de dégager 3 principes communs que je vais présenter séparément mais qui, en réalité, fonctionnent ensemble dans une interaction constante tout au long du processus de fabrication des œuvres :

- L'archive comme moteur de la pratique artistique
- La relation dedans/dehors
- La création collaborative

Ces 3 principes d'actions sont à l'origine du sens produit par les œuvres. Ils président à leurs dimensions transformatives qui provoquent un cheminement individuel qui va de la sensation d'être soi face à l'autre, de la découverte puis de l'affirmation d'une sensibilité, à la construction d'un point de vue personnel sur le monde. Ce qui engendre ensuite des répercussions sociales dans et au-delà des milieux investis par l'action artistique.

Pour comprendre ce déplacement, ses mécanismes et ses effets, il faut analyser dans un premier temps quels sont les processus de représentation et d'appropriation qui ont été mis en jeu dans le travail artistique à partir des images d'archives puis dans un deuxième temps, identifier les transformations qui sont à l'œuvre dans la relation entre le dedans et le dehors et, enfin, montrer comment le processus artistique (et éducatif) collaboratif engendre un décloisonnement entre les participants.

L'usage de l'archive comme matériau de base des projets artistiques et des workshop

Les archives filmiques mises à disposition par les fonds européens (INA, CINETECA,...) ont été au centre du dispositif de création, constituant à la fois le support matériel du travail artistique et le moyen de la rencontre entre le dedans et le dehors. En tant que support, les archives sont une matière complexe car elles sont à la fois une représentation de l'histoire collective mais aussi d'un récit personnel pour chaque participant. Elles nous réinscrivent individuellement dans une mémoire du monde.

Dans ce projet, leur réemploi est envisagé comme un principe moteur dans l'invention d'un récit. Chaque corpus apporte avec lui sa singularité. Certaines archives ont été exploitées non pas à partir de ceux qu'elles disaient du passé ou de ceux qui les ont fabriquées, mais plutôt pour ce qu'elles interrogent du présent, toujours avec la même volonté de raconter un récit personnel et subjectif suggéré par la rencontre avec l'autre.

Les différents corpus d'archives ont été choisis par les artistes pour leur valeur historique mais aussi pour leur potentiel esthétique. Par exemple, dans les workshops du projet ANIMA où les participants devaient réaliser des courts-métrages à base d'archives, la création s'expérimentait de différentes façons selon que l'on travaillait avec les archives de la télévision française ou avec les images amateurs des années 60-70 du fond Slovaque. Dans le premier cas, la reconstruction d'un récit historique individuel était prégnante car les détenus comme les étudiants s'inscrivaient de cette façon dans la grande histoire. Dans le second cas, c'est la dynamique du film de famille qui a induit une logique d'appropriation intime des images, les participants s'engageant quasi instinctivement dans une démarche de personnification des récits. Enfin, lors du dernier workshop nous avons travaillé à partir des archives cinématographiques de la Cineteca sur la première guerre mondiale. Ces images de la grande guerre ont provoqué encore un autre déplacement des participants dans le processus de création, cette fois dirigé par la volonté des artistes de nous conduire

vers un nouveau modèle d'écriture plus proche de l'abstraction afin de leur permettre d'expérimenter d'autres formes narratives.

Quel que soit le mode d'écriture choisi, le travail de création est conduit à partir de l'archive qui s'impose comme un langage commun sur lequel s'appuie les participants pour échanger leur point de vue et à partir duquel s'établit un équilibre dans la rencontre entre le dedans et le dehors. L'archive permet de libérer l'imaginaire pour le détenu comme pour l'étudiant, car il y a une liberté des regards qui s'affirme devant les images. Chacun expliquant ce qu'il voit dans l'image, affirmant son histoire et sa subjectivité pour ensuite les questionner avec l'autre. Ainsi, toutes ces archives, même si elles sont fortement marquées par le fait d'être regardées à partir de la prison, provoquent un déplacement des individus, entre le présent et le passé, l'ici et l'ailleurs, le détenu et l'étudiant. Elles transportent les participants dans un mouvement mémoriel, chacun devant mettre en œuvre un travail subjectif d'appropriation, pour en faire le début d'une histoire personnelle. C'est ce jeu de déplacement qui associe à la fois un mouvement personnel interne et une traversée collective des images qui est à l'origine du désir de créer une œuvre à plusieurs. Ce sont ces négociations face aux images d'archives et à partir de la confrontation des regards qui ont enclenché un processus d'échange entre les participants. La confrontation des différents points de vue amènent chacun à se mettre à la place de l'autre pour comprendre d'où il regarde, ce qu'il ressent et ce qu'il voit, créant cet espace de construction d'un nouveau récit, articulé sur ces deux façons d'envisager les images et le monde. Chacun se ré-envisageant ensemble dans un monde transformé par leur créativité réciproque.

La relation dedans /dehors à partir d'un processus de création partagée

L'enjeu de cette relation, entre le dedans et le dehors, à partir de la prison, est de permettre aux participants de dépasser leurs idées préconçues, qui à la façon des murs de la prison, cloisonnent leurs façons de regarder et de penser. C'est ce travail de décroisement des individus qui va, le temps de la rencontre, permettre d'élaborer une création partagée. Franchir le mur de la prison pour une collaboration artistique, oblige l'étudiant à réfléchir à ce qui le sépare et à ce qui le réunit à cet univers. C'est ainsi que la question de l'enfermement qui se pose évidemment à partir de la privation de liberté individuelle des détenus, se retrouve aussi dans le travail de création à partir des choix artistiques qui doivent être menés pour que la rencontre puisse se produire au-delà des cadres sociaux et culturels qui nous constituent. Pour schématiser la relation dedans/dehors qui s'établit en prison, il y a d'un côté, une majorité d'étudiants qui choisit de participer à un projet artistique en détention pour approcher et saisir la réalité de la prison. Leur volonté étant de mesurer les conditions de vie des détenus et d'y intervenir en menant une action d'entraide. C'est ce sentiment de devoir aider le détenu qui les conduit ensuite la plupart du temps à se mettre au service de celui-ci dans la fabrication de l'œuvre qui finalement contiendra essentiellement la personnalité du prisonnier. D'un autre côté, des détenus participent à un travail artistique pour sortir de leur isolement et retrouver un lien avec l'extérieur. Mais au cours

de ces workshops, ils sont amenés à partager des sentiments et des fragilités qui ne peuvent pas s'exprimer en prison, étant susceptibles de contrevenir au souci de se protéger contre l'extrême violence du milieu carcéral. Et pourtant, le temps de l'atelier, ils doivent déconstruire leur carapace protectrice pour pouvoir développer une relation avec les participants venant de l'extérieur. Ainsi, la relation artistique qui s'établit entre le détenu et l'étudiant engendre un nouvel environnement carcéral, qui favorise les échanges de sensations, d'impressions et de sentiments. C'est ce retour vers les émotions et la sensibilité au monde qui va les ouvrir à un processus d'écriture original et de création d'un récit partagé. La difficulté de partager et de travailler avec l'autre, à l'intérieur de ces fragilités, pour traverser la narration puis pour l'inscrire dans le projet de récit à venir, est une des dimensions sensibles particulièrement difficile à accompagner dans les différents projets artistiques. Des conflits et des luttes apparaissent à ce moment du travail dans le processus de création chacun essayant d'exprimer et d'affirmer ses idées sur le sens de l'œuvre en cours de fabrication. Ils sont nécessaires pour que le dialogue entre le dedans et le dehors ne reste pas figé à la fois dans des préconçus et des attendus supposés. Mais ils exigent de l'artiste accompagnateur, une attention particulière, car il s'agit de gérer ces conflits, en mettant en avant, l'exigence artistique du projet et en veillant à ce que la création reste au centre du projet de rencontre entre le dedans et le dehors. L'objectif étant de faire une œuvre qui résulte d'un processus de mise en commun et du déplacement de l'un vers l'autre. La relation dedans/dehors provoque alors un déplacement de l'individu et une transformation des regards, elle lui permet de s'engager, le temps de la création, dans une réflexion sur le regard qu'il porte sur l'autre et sur celui qui est porté sur lui. Et c'est à partir de cet échange des regards qu'un espace de création devient possible et qu'un collectif émerge avec la volonté commune de faire une création partagée.

La création collaborative

La collaboration artistique s'engage chez les participants par une réflexion sur qui est l'auteur ? Qu'est-ce qu'il partage ? Qu'est-ce qu'il prend et qu'est-ce qu'il donne à l'autre ?

Le principe de la création partagée favorise un travail d'échange des intentions entre les participants et provoque parfois un renversement de la façon de concevoir l'autre. Le processus dit de co-création est alors considéré comme un levier qui permet à chaque participant de déplacer son regard et de se ré-envisager face au modèle de l'autre.

Dans les différents projets artistiques, la constitution d'un commun entre le dedans et le dehors, s'est fait à partir des images d'archives, mais le travail de mise en commun s'est développé à partir de ce processus de co-création, qui nous renvoie, à ce que nous pouvons faire, pour développer, ce commun, et renforcer sa dimension émancipatrice. La création collaborative est un protocole qui permet de faire surgir une parole réflexive sur la situation dont elle découle et c'est la volonté d'affirmer cette parole dans l'acte de création qui peut provoquer ce mouvement de décroisement et permettre aux participants de changer leur façon d'imaginer l'autre, de regarder les images et de construire un récit collectif.

C'est un déplacement à faire par chacun des protagonistes, afin de passer du singulier au collectif. Cette expérience d'un partage artistique permet aux participants de mesurer la difficulté de s'approcher de l'autre, de le comprendre et de s'associer à lui pour créer un point de vue partagé. Mais c'est aussi un déplacement à partir du travail sur les matériaux (par exemple en questionnant les différentes échelles de plan ou encore la taille des images, la différence des points de vue sur les images...).

Au cours des bilans menés après les workshops auprès des participants j'ai eu la confirmation que ces échanges artistiques leur ont permis de dénouer certaines façons de penser et que c'est le processus de création partagé qui permet de s'envisager différemment l'un face à l'autre, en faisant évoluer les regards de l'un sur l'autre, notamment lorsqu'ils parviennent à voir au travers des yeux de l'autre produisant de ce fait un sens critique qui les pousse à construire un point de vue personnel et politique sur le monde.

Conclusion

En comparant avec les artistes les méthodes employées sur les différents projets de création (cinéma, théâtre, installation-performance), nous nous sommes aperçus qu'au centre de toutes ces pratiques créatives collaboratives à base d'archives, il y avait une volonté de décroïsonnement des individus, qu'ils soient artistes, détenus ou étudiants. Le projet «In living memory» a consisté à mener les participants dans un mouvement de réinvention personnel afin de provoquer un déplacement du connu vers l'inconnu et c'est ce déplacement symbolisé par la relation dedans/dehors qui c'est effectué pour chaque binôme et qui a produit une transformation du commun. L'engagement du sens de la responsabilité de chacun des participants favorisant l'expression d'une créativité singulière, amenant chacun à s'appropriier la conscience de soi nécessaire à l'intégration sociale et faisant émerger de nouveaux acteurs et sujets politiques capables de produire des formes d'émancipation nouvelles. C'est donc un véritable dialogue entre arts, prison et société qui c'est développé dans le programme «In Living Memory» et qui a contribué à une double transformation à la fois sociale et individuelle. ●

Caroline CACCAVALE — Réalisatrice-productrice, Lieux Fictifs (France)

WORKSHOPS «CINÉMA/ARCHIVES».
FRANCE, ITALIE, NORVÈGE.

DES FILMS COURTS COLLABORATIFS RÉALISÉS PAR DES PERSONNES DÉTENUES ET DES ÉTUDIANTS

Dans le cadre du projet de coopération européenne sur la création avec les images d'archives, Lieux Fictifs a souhaité poursuivre deux dimensions de travail déjà engagées depuis plusieurs années au sein des Ateliers de Formation et Création Visuelle et Sonore au Centre Pénitentiaire de Marseille. Celle liée à la réalisation de films courts, fabriqués collaborativement par des personnes détenues et des étudiants d'université de cinéma et celle de l'utilisation spécifique de trois fonds d'archives (télévisuel, amateur, cinématographique). Nous nous attacherons donc à analyser les méthodologies et les enjeux spécifiques liés à la fois à la pratique collaborative et à l'utilisation de ces matériaux images. La thématique générale du corpus image qui a constitué la base de ce travail de réalisation était celle du «corps»: le corps dans l'espace collectif, le corps en lutte, en guerre, corps physique, intériorité du corps, corps et nature. Ces thématiques se sont déployées à travers trois fonds d'archives. (INA-Photo ART centrum, Cineteca).

Les archives de la télévision Française, ont agit de façon singulière sur la relation qui s'est établie dans les binômes (étudiants/détenus). En effet nous constatons que ce type d'archives a agit comme un révélateur pour la personne détenue, lui donnant la possibilité de se situer face au monde. Dans ces duos, l'étudiant s'est positionné immédiatement dans un mode accompagnement de ce processus de révélation, plus que dans une affirmation de son propre point de vue. L'étudiant a cédé consciemment ou pas, sa place à l'autre, pour laisser de l'espace à un mouvement exprimé comme nécessaire par la personne détenue. Les images d'archives télévisuelles ont ouvert, la possibilité d'une projection sur l'extérieur, depuis la prison.

Une série de questionnements, de ressentis, de souvenirs sont apparus comme autant de fragments de la vie au dehors. Comment ré imaginer son propre corps dans la ville, dans un monde où tout va trop vite ou on

se sent décalé? – Comment retrouver le corps des autres, celui d'une femme perdue, imaginée ? - Comment sortir de son trou, de ce sentiment d'enfouissement, comment transcender cette émotion ? -Comment retrouver des gestes de travail, de sport, des sensations physiques gardées en mémoire ? Comment retrouver et reconstruire une identité entre quelque chose de très archaïque, d'originel et quelque chose qui a plus attrait à notre civilisation ; sont autant de questionnement qui ont surgit face à ces images pour les personnes détenues.

A partir de ces questionnements et de ces projections personnelles, les étudiants ont du se déplacer pour trouver une place dans le binôme. Ils ont accompagné et soutenue le travail de formulation et d'identification que chaque personne détenue souhaitait engager. Certains ont donné de leur voix pour faire écho à celle des personnes détenues, ou pour remplacer l'absence de la personne imaginée, d'autres ont partagés les mêmes questionnements, pour construire des résonances, des dialogues, pour tenter se projeter avec l'autre (la personne détenue).

Les archives amateurs de la Slovaquie ont aussi agit directement sur la relation qui s'est établie dans les binômes. Nous avons observé que la dimension privée et familiale portée par ce corpus, a obligé chacun des participants à travailler sur sa propre intimité. Pour imaginer un espace à partager entre eux et les images, chacun des binômes a du dans un premier temps s'y projeter individuellement, tenter de s'y reconnaître personnellement. Certains des participants on exprimé une résistance face aux images dès les premiers visionnages.

«Comment je peux m'identifier à ces enfants qui jouent, ils sont tous blancs et blonds alors que moi je suis noir».

«Les repas de famille ont l'air triste, personne ne rit, chez moi on crie, on chante, il y a de la vie».

Ces paroles révèlent la difficulté d'identification qu'ont dû traverser les participants. Ces images du quotidien étaient porteuses d'une double dimension conflictuelle; une proximité avec les situations filmées, à travers des moments familiaux, ordinaires et une distance liée à leur contexte culturel et à celui de leur fabrication. Si les images de la télévision ouvraient un espace possible de projection de soi dans le monde, un espace d'identification individuel et collectif, les images amateurs laissaient chacun des participants à distance. Les étudiants comme les détenus ressentait en tant que spectateurs que ces images ne leur étaient pas adressées, que leur place n'avait jamais été envisagé par celui qui avait filmé ces images. C'est après un temps de travail introspectif que les participants ont pu regarder ces archives au-delà de leurs propres existences temporelles, familiales et contextuelles. Chacun des participants (détenus et étudiants) s'est retrouvé dans la même difficulté d'appropriation. Le fait d'avoir partagé cette expérience, a favorisé une relation plus forte d'altérité dans les binômes. L'image s'est placé dans un espace intermédiaire entre les participants, l'espace de la relation, dans lequel ils ont pu travailler sur leurs différences et sur leurs similitudes. Chacun d'eux a livré à l'autre des sentiments intimes liés à leurs histoires familiales, à leur enfance, à leurs souvenirs. Les films qui en résultent sont des réflexions partagées sur la vie, la solitude, l'enfance. Certains binômes ont choisi exclusivement des paysages, des images sans personnages pour mieux se projeter individuellement, d'autres ont introduit des archives sonores personnelles.



Les archives cinématographiques correspondaient à une période des débuts du cinéma située entre 1910 et 1920, de fiction ou documentaire elles étaient toutes empreintes de la période historique de la guerre de 14-18. Ce corpus portait une dimension universelle et temporelle dans la matière même de l'image (altération de la pellicule, séquences mises en scène). Nous avons proposé aux participants deux nouvelles règles de travail: la constitution de groupes (étudiants français, norvégiens et détenus) et un travail non narratif à travers une relation plus plastique avec l'image et le son.

Notre volonté était de leur proposer une expérience nouvelle qui amène le groupe à une déstabilisation commune. Nous avions conscience que les étudiants en école de cinéma documentaire ou en école de communication, ou les personnes détenues étaient pour la plus part d'entre eux, dans un imaginaire vis-à-vis des images et des sons, construit en référence au récit. Ce sont les formes classiques du cinéma qui constituent en grande partie, notre relation aux images et aux sons. Cette approche plus artistique de la matière, permettait à chacun de se projeter dans un nouvel espace de représentation qui leur était plus ou moins étranger. Nous avons eu l'intuition que ces images cinématographiques déjà très inscrites dans un montage au sein d'une narration, devaient être réinvesties de façon radicalement opposée, au risque de résister définitivement à toute possibilité d'appropriation.

Cette nouvelle proposition a modifié profondément le niveau de collaboration qui s'est installé dans le groupe. Les images sont devenues un support de travail collectif où chacun a expérimenté diverses approches plastiques, sensibles. Les images des corps dans la guerre ou dans la période de guerre ont été appropriées par les participants sur un plan d'égalité à travers la matière elle-même, révélant des dimensions, plus universelles, jusque là invisibles. Des mouvements, des regards, des répétitions, des peurs, des disparitions, des résistances. A travers cette nouvelle approche de travail avec l'archive cinématographique, nous avons dépassé la projection de soi dans les images, l'image comme espace de rencontre intime, pour aller vers une image devenu matière vivante, matériaux d'exploration, d'expérimentation, de transformation collective.

Ce qui est commun dans ces trois approches, c'est la place de l'archive au centre d'une rencontre entre des personnes du dedans et du dehors. Quelques soit les fonds utilisés, l'image d'archive s'est inscrite dans une temporalité «ici et maintenant». Le travail engagé dans ces workshops, s'est situé au-delà de toutes perspectives historiques, de discours sur l'histoire. Les films court métrage qui en sont issue restitue une archive qui arrive à se décontextualiser et à transgresser le matériau archivistique. Au travers des écritures fictionnelles, ces «images préexistantes» réapparaissent sous de nouvelles formes et nous propose une autre vision du monde. ●

Workshop « Cinéma
Archives INA » étudiants
Aix -Marseille université
et personnes détenues du
Centre Pénitentiaire de
Marseille
— Joseph Cesarini, Lieux
Fictifs

Workshop « Cinéma
Archive INA » étudiants
IULM de Milan et
personnes détenues de
la prison de Bollate
— Joseph Cesarini, Lieux
Fictifs

Morten THOMTE — Enseignant de cinéma Westerdals School of Art, Communication and technology (Norvège)

IMAGES D'ARCHIVES ET JEUNESSE: WORKSHOPS À OSLO, KOSICE, MARSEILLE ET REUS

Cette réflexion sur les workshops et les méthodologies est basée sur des notes rédigées à l'époque. Ces notes révèlent des aspects du travail mené dans les sessions d'atelier du projet In Living Memory, ces derniers présentant à la fois des différences et des similarités.

Dans le cadre du workshop d'Oslo, en septembre, 2014 (travaillant avec les archives amateurs slovaques et les archives cinématographiques italiennes), les participants étaient tous des étudiants norvégiens. Tous se connaissaient déjà. Par conséquent, il n'y avait aucune différence culturelle et l'interprétation du contenu était plutôt semblable. Néanmoins, la dimension personnelle à cette interprétation a été encouragée, y compris par le biais de l'inclusion de vidéos de famille. Sans l'obligation de faire connaissance les uns avec les autres, il était facile d'arriver rapidement à des idées exploitables et de finir le film en quelques jours. La seule contrainte était la durée des films: pas plus de 3 à 4 minutes. Nous les avons incités à visionner les archives avec un esprit ouvert et à voir quels genres d'histoire s'en dégageraient. Certaines étaient drôles, d'autres imagées, plus personnelles et certaines remettaient en cause l'utilisation même d'archives dans les films – ou, plutôt, notre tendance à accepter leur fiabilité.

La situation à Kosice en février, 2015, était plus complexe. Les étudiants slovaques n'étaient pas étudiants en cinéma mais graphistes, artistes visuels et mêmes personnes de l'extérieur qui s'intéressaient à "l'idée d'archives". La consigne aux étudiants a résidé dans le fait qu'ils pouvaient faire des films, mais que ce n'était pas obligatoire. Pavel Smejkal remarque⁰¹: *"Nous voulions incorporer dans le travail collaboratif les compétences, expériences et personnalités de chaque étudiant pour éviter que cela devienne un "exercice d'école". Avant de commencer, nous souhaitons qu'ils parlent de leurs idées, souvenirs et sentiments, mais également de leurs expertises techniques et leurs visions artistiques. Nous voulions*

01 Rapport de workshop

qu'ils créent des réflexions personnelles à partir "d'images de l'Histoire". Au final, cela a donné un film combinant images d'archive et interviews au présent maquillés en images anciennes, un projet autour du poster et une BD.. La diversité de parcours des étudiants/membres du groupe a généré de nouvelles idées quant à l'utilisation des images d'archive. Pour arriver à un projet fonctionnel, les participants devaient passer par plusieurs étapes: que représentent les images d'archive pour chacun? Pour les étudiants norvégiens, les archives amateurs slovaques étaient à la fois familières (familles, fêtes, enfants, moments de joie ...) et différentes. Pour les Slovaques, c'était comme s'ils feuilletaient des albums d'images de leurs propres parents ou grands-parents.

Les références à la culture populaire occidentale se sont révélés être un point commun pour les étudiants. Ils avaient tous vus les mêmes films, écoutés la même musique populaire etc., donc l'amorçage s'est fait sans problème. Il y avait la barrière de la langue, certes, mais les univers et objectifs communs ont été rapidement mis en place.

Comme dans tout processus créatif, le travail ne consiste pas à trouver des solutions à la hâte, mais de prendre le temps d'explorer différentes voies et concepts. Pour moi, les étudiants ont fait preuve de patience, vu les délais impartis. Nous ne leur avons pas demandé d'inclure un côté "personnel", comme à Oslo. Au lieu de cela, ils ont commencé à décrire l'époque des images d'archive, l'aspect individuel confronté à une dimension sociétale, les problématiques des citoyens vivant sous le

— Pavel Smejkal





— Pavel Smejkal.

régime en question. Cela a intrigué Norvégiens et Slovaques de la même manière et a créé des ouvertures pour tous les projets.

Puis, en mars, 2015, nous avons ouvert un workshop à Marseille avec des étudiants en cinéma, 3 norvégiens et 3 français, et 8 détenus de la prison des Baumettes. Non seulement les Norvégiens devaient nouer des relations avec les étudiants français d'Aix-en-Provence, mais aussi avec les détenus. Et inversement. Ils devaient travailler en groupes de quatre avec des inconnus. Une situation complètement différente que de travailler entre pairs à Oslo.

La première étape était de trouver un point de rassemblement, ici des images de la Première guerre mondiale (documentaires d'archives et œuvres de fiction des archives de la Cineteca di Milano). Des films muets.

Mais il restait des obstacles avant de pouvoir s'accorder sur une véritable direction à suivre. Une grande partie de ce "travailler en groupe avec des inconnus" repose sur la confiance en l'autre et ses motivations et la compréhension de ses idées. Après tout, les idées sont abstraites et insaisissables et difficilement exprimées verbalement. Ce qui n'est pas évident lorsqu'on travaille tous dans une même langue l'est encore moins quand il faut tout traduire. La directive donnée aux étudiants était:

"Le corps humain représenté dans les actualités de la guerre et également dans les films de fiction, dans des situations tragiques ou passionnels ou dans des actes héroïques."

Pour les participants, les règles du jeu étaient:

"Travailler sur des plans ou séquences de ces films dans une approche plus visuelle et plastique, se concentrant sur le mouvement et le geste, à l'aide du ralenti, de l'accélééré et l'agrandissement afin de retravailler et repenser ces corps filmés."

Un projet, donc, très axé sur une écriture non narrative plus plastique.

Un élément supplémentaire a été la participation d'un compositeur, Lucien Bertolina, qui les a aidés à trouver des sons pour créer des "univers sonores". Une expérience inédite pour l'ensemble des étudiants et qui a fortement contribué à "l'expressivité" de l'œuvre finale.

Pour le workshop de Reus, en décembre, 2015, nous avons demandé aux étudiants d'imaginer l'espace comme une place (la Plaça de la Llibertat à Reus) dans le passé, présent et futur, à l'aide d'images d'archive fournies par le CIMIR.

Il y avait 3 étudiants en cinéma norvégiens, 2 étudiants en communication et un étudiant en photographie, tous trois de Tarragone. Ils étaient répartis en 3 groupes et devaient utiliser des images d'archive seules ou les combiner avec des séquences qu'ils avaient eux-mêmes filmés, notamment des entretiens. Les ressources sonores étaient libres: interviews, voix-off, sons samplers, etc. Ils pouvaient choisir d'y ajouter une narration, mais l'approche était plus ouverte que lors du précédent workshop à Marseille. Par contre, ils ne pouvaient pas utiliser de musique en dehors de celle qu'ils créeraient eux-mêmes.⁰²

Une fois de plus, le mélange, la diversité culturelle et le fait qu'ils ne se connaissaient pas ont fait que le processus créatif au départ devait prendre un certain temps. Mais les règles imposées leur donnaient à la fois une liberté et un cadre, ce qui semblait leur convenir. Le facteur clé, comme toujours, reste le *temps*. Ont-ils (ou doivent-ils prendre) le temps de laisser fleurir leurs idées, ou doivent-ils partir dans la première voie qui se présente?

La combinaison entre images d'archive et séquences tournées par les étudiants a révélé une piste intéressante pour étudier les frontières entre la mémoire et le présent/la nostalgie, le réalisme/le fantastique et le fait réel. Des aspects que les étudiants ont commencé à explorer pour finalement produire des films très divers qui redonnaient vie aux images d'origine en les sortant de leurs caractéristiques initiales d'archives, afin de les offrir au regard de tous. ●

⁰² Cette règle a été appliquée car il est très facile de télécharger son morceau préféré sur 'Spotify' ou autre source et l'ajouter à la bande son sans se préoccuper des droits d'auteur. Mais, même dans le meilleur des cas, vous créez ainsi un clip et non un film.

Pavel SMEJKAL — Directeur de PhotoART Centrum (Slovaquie)

PLURIDISCIPLINARITÉ, MIXITÉ DES PUBLICS

Workshop ILM à Košice, Slovaquie, archives slovaque (PhotoART Centrum)

Ce workshop a été organisé à Košice, avec les archives amateurs de PhotoART Centrum. Les participants étaient issus de Westerdals Oslo School of Arts, communication and Technology, Norvège ; Faculté des arts Université technique de Košice ; Maison d'arrêt de Prešov étudiants de Norvège et de Slovaquie, prisonniers, personnes libres

Compte tenu des disciplines enseignées à la Faculté des Arts, nous avons opté pour une approche pluridisciplinaire dans notre travail avec les archives cinématographiques slovaques. Les étudiants étaient issus des filières d'arts graphiques, de la photographie, des nouveaux médias, de la peinture, avec des connaissances limitées du travail cinématographique et de la vidéo. Les archives slovaques sont des «vidéos amateurs» des années soixante-dix et quatre-vingt de l'ex-Tchécoslovaquie socialiste. Il s'agit de séquences amateurs tournées par des personnes en caméras 8mm pendant leurs vacances, jouant avec leurs enfants, célébrant des anniversaires, pendant leurs loisirs, travaillant sur la construction de leur maison, etc.

Des éléments de présentation initiale sur le projet, le sujet et la procédure ont été rédigés. Dix étudiants slovaques ont rencontré trois étudiants norvégiens pour la première fois. Certains parmi les étudiants slovaques ont montré leurs travaux. Nous avons diffusé également des courts métrages norvégiens du workshop d'Oslo et des exemples extraits des archives, ainsi que le livre issu du projet publié à la fin de 2014. Un exemplaire numérique des supports a été remis à chacun d'entre eux et ils se sont mis en travail. Divisés en trois groupes (deux ou trois Slovaques par étudiant norvégien), selon leurs souhaits, quelques explications portant sur les idées et les compétences techniques leur ont été transmises. D'une façon générale, ces trois groupes ont décidé de travailler sur des entretiens de personnes âgées se remémorant le passé socialiste, afin de les associer à des archives de films, de relier les archives photographiques à des reportages vidéos sur la pénurie de papier toilettes, sur le marché avec des bandes dessinées comme revue papier et de travailler sur le récit fictif concernant le cinéaste slovaque, autodidacte, dont la carrière avait débuté dans un club de bodybuilding et s'était achevée à Hollywood. Les étudiants ont travaillé sur la réalisation des films pendant les 3-4 jours suivants sous la direction des tuteurs internationaux et leurs projets ont été visionnés le cinquième jour vers midi.

Le temps fort du workshop a été la visite de la prison, partenaire, située à Prešov, avec laquelle PhotoART Centrum avait auparavant établi



Atelier à Košice, avec les étudiants norvégiens, Faculté d'Art, Košice — PhotoART Centrum, Lena Jakubčáková.

une collaboration. Tous les étudiants et les intervenants ont visité le Département ouvert («Open department») de l'établissement pénitentiaire. Ils y ont rencontré l'équipe pédagogique et le responsable du département ainsi qu'une équipe du projet constituée de personnes détenues. Nous avons exposé les faits marquants, les résultats précédents des workshops ILM. Les étudiants et les intervenants ont ensuite discuté avec les personnes détenues, de leur vie, de leurs attentes et de leurs projections dans le cadre de ces projets.

Nous voulions mobiliser les compétences singulières des étudiants, leurs expériences et leur personnalité dans ce travail collaboratif afin d'éviter un «exercice scolaire». Nous voulions qu'ils parlent ensemble de leurs idées, de leurs souvenirs, de leurs sentiments, mais également de leurs compétences techniques et de leurs visions artistiques avant de se mettre en travail. Nous voulions qu'ils fassent part de leurs réflexions personnelles sur les «images de l'histoire». Nous leur avons également expliqué qu'ils pouvaient inclure leurs propres supports («vidéos amateurs» de leur propre enfance/éducation). La véritable spécificité de ce workshop a résidé dans la collaboration entre des personnes issues de différents horizons artistiques (voire même n'appartenant pas au monde artistique, tels que des historiens) et issues d'autres universités (norvégienne, slovaque et tchèque) avec une approche différente des études, dans l'idée d'apporter une dimension plus créative au travail final. Un groupe a remis en question les images en examinant avec un esprit critique notre manière de les restituer dans la nouvelle association de mots (ils

ont rendu visite à d'autres personnes âgées, des parents d'étudiants ou se sont rendus dans des hôpitaux et leur ont posé des questions sur leur vie pendant l'époque socialiste) et de photos d'archives provenant de différentes familles.

Nous avons estimé possible, en une semaine, d'émettre des idées intéressantes, de préparer les récits, de rassembler de nouveaux supports et d'aller le plus loin possible dans le travail. Les étudiants ont relevé le défi. Le fait de se pencher sur des archives les a aidés à comprendre de manière plus approfondie l'histoire, la portée des images et d'autres médias. Nous avons encouragé les étudiants à associer différentes techniques, approches, médias, en un seul et même travail et ils y sont parvenus: le résultat a été finalement l'association d'entretiens, d'enregistrements vocaux, de dessins, de collages, de récits, d'installations, de vidéos et d'objets divers et variés de l'histoire. Tous les étudiants nous ont confié que la visite de la prison de Prešov avait constitué une part importante de l'expérience du workshop et un grand nombre d'entre eux a décidé de poursuivre le projet lié à la prison à l'avenir, en Slovaquie ou en Norvège.

Workshop ILM à Košice, Slovaquie, archives espagnoles (CIMIR)

Ce workshop a été organisé à Košice, avec les archives espagnoles (CIMIR) et l'équipe espagnole de transFORMAS. Les étudiants étaient issus des départements des nouveaux médias et de la photographie, et tous les autres participants avaient des connaissances ou une expérience limitées dans l'art du mouvement, le corps, la danse ou le spectacle.

Nous avons commencé par une visite des espaces dédiés à notre workshop. Puis nous nous sommes rendus au Département Ouvert («Open Department») de la prison et y avons rencontré les participants du groupe de détenus afin de leur présenter les idées centrales du workshop et son objectif. Dans la soirée, nous avons commencé à travailler sur la préparation technique de la scène dans la galerie DIG (espace industriel, ancienne usine). Le lendemain, nous avons travaillé à l'installation technique et à la préparation de la scène. Nous avons discuté avec les participants parmi les étudiants, les citoyens de Košice et les danseurs de Heeb. She, des idées, des plans, des images, de la méthodologie et des aspects techniques ainsi que de l'installation de la structure de la scène. Par la suite, tous les groupes sont retournés à Prešov, au Département Ouvert pour la réunion sur le workshop avec les détenus. Nous avons assisté à la projection des archives espagnoles, sous la forme de neuf courts métrages. Nous avons travaillé tous ensemble à la préparation de deux courts spectacles de danse, sélectionné des films pour la prochaine étape et constitué deux groupes hétérogènes composés de détenus, d'étudiants, de danseurs et de citoyens chargés de créer deux spectacles à l'aide d'archives cinématographiques préalablement sélectionnées. Ces spectacles ont servi de point de départ à des activités du workshop le lendemain à Košice.

Le lendemain a été consacré au travail intensif de l'ensemble de l'équipe responsable de la préparation finale de la salle de l'atelier pour le spectacle de la soirée. L'après-midi, nous nous sommes immédiatement tournés vers

la finalisation de notre spectacle. Deux groupes ont eu des échanges sur la scène, les techniciens espagnols, les artistes ont préparé le son et les bandes musicales ainsi que la projection visuelle à partir des archives sélectionnées. Outre huit détenus, quatre personnes de l'administration de la prison étaient également présentes, ainsi que d'autres étudiants, des danseurs, des citoyens, un vaste public invité au spectacle. Nous avons commencé par la présentation du projet *In Living Memory*, l'histoire des workshops, les activités actuelles du workshop et les objectifs. Le premier groupe a commencé le spectacle, suivi d'une pause, après quoi le deuxième groupe a pris le relais. Nous avons passé le dernier jour du workshop à démonter le dispositif technique dans la galerie, à nettoyer la salle, à accorder des interviews (à la radio de Košice et avec les participants), et à mener un temps d'évaluation des workshops lors de la rencontre entre les Slovaques et les Espagnols.

Pour ce workshop, nous avons adopté une démarche radicalement différente de l'approche norvégienne. Etant donné l'expérience de l'équipe espagnole, nous avons souhaité nous concentrer sur le travail corporel, par le théâtre et la danse, et dans la dynamique d'une création de spectacle. Nous avons trouvé des participants très intéressants au sein du groupe de danse Heeb.She, ce qui a largement contribué au spectacle. Le groupe de participants était très hétérogène: composé d'étudiants de diverses universités, de citoyens intéressés par ce genre d'activités et en collaboration avec des prisonniers, des danseurs et des détenus. Le groupe était très diversifié quant à l'expérience de la vie, l'âge, l'éducation/

Atelier à Košice, avec l'équipe espagnole, préparation de la performance à la Galerie DOG, Košice
— PhotoART Centrum, Juraj Gemický.



la formation, les compétences artistiques, l'expérience de la danse/du théâtre et la relation à la liberté. Nous voulions que les participants échangent non seulement leurs idées, leurs souvenirs, leurs impressions mais également leurs compétences et leurs visions artistiques avant et pendant le travail. Nous voulions qu'ils fassent part de leurs réflexions personnelles sur les images d'archives, qui étaient différentes tout en étant également semblables d'une certaine façon.

La particularité de ce workshop a résidé dans le fait d'associer des personnes issues d'univers artistiques différents (voire même hors du monde artistique), et d'autres universités (slovaque et tchèque) avec une approche différente des études, pour insuffler des idées plus créatives dans le travail final. Ce qui a été aussi très spécial, c'était l'objectif de travailler avec notre corps et de le relier aux archives cinématographiques, à la musique, au son et à une chorégraphie. Nous avons constitué deux groupes réunis de façon aléatoire et incluant l'ensemble des participants. Nous les avons laissés choisir un petit ensemble d'images parmi des archives de familles que nous avons présélectionnées à partir du fonds du CIMIR. Curieusement, les deux groupes ont choisi des motifs très similaires mais les ont finalement utilisés de manière différente. Nous avons encouragé les participants à associer différentes techniques, approches, à se libérer de leur timidité et de leur manque de confiance en eux, en particulier dans le travail sur les mouvements du corps, la danse ou le spectacle face au public. Les détenus comme les personnes libres ont été très intensément impliqués, donnant lieu à la réalisation d'une œuvre en un temps relativement court. Les résultats ont été présentés à l'issue du workshop.

Nous nous sommes rendus compte qu'il était possible, en une semaine, de préparer le spectacle, la scène, d'organiser tout ce qui se passe autour, de proposer des idées intéressantes, de préparer les récits, de s'entraîner à la chorégraphie et de terminer le spectacle. Les participants ont relevé ce défi. Ils ont été capables de réaliser un ensemble d'œuvres très intéressant dans ce délai court, portés par la force de cette approche collaborative et transdisciplinaire. Le travail avec les archives les a aidés à approfondir leur compréhension de l'histoire et du langage des images et d'autres médias. L'activité corporelle les a conduit à dépasser la situation dans laquelle ils se trouvent actuellement dans leur vie et les a encouragé à poursuivre une approche qui articule théâtre et travail sur l'archive. Le spectacle a suscité un grand intérêt et a été longuement applaudi. L'ambiance était très chaleureuse et agréable. A l'issue de l'événement, les artistes et les publics ont longuement échangé et certains médias étaient également présents à la soirée. ●

IMAGES ET CORPS : LA CONTAMINATION RÉCIPROQUE DES LANGAGES

L'expérimentation artistique théâtrale avec les images d'archives s'est développée principalement selon un processus qui a recomposé en plusieurs phases la démarche créative.

Il procède avant tout par déplacements progressifs ainsi que par des dynamiques de synthèse, qui s'appuient sur la force d'action émotionnelle puis cognitive des images

Dans les pages qui suivent nous allons replonger dans les premières expériences, et dans leurs incertitudes expérimentales.

Les images choisies pour l'expérience proviennent d'un corpus d'images d'archives mises à disposition par nos partenaires l'INA, la Fondazione Cineteca Italiana, PhotoArt Centrum, le CIMIR, et partagées entre tous les opérateurs artistiques du projet.

Ces images d'archive de sources très diverses amènent des langages très différents: des images de documentaires télévisuels aux films amateurs en passant par la fiction.

Privée de leurs dimensions sonores (puisque le choix au départ est de proposer à tous les participants de faire un premier visionnage de ces images sans le son), la valeur principale de ces archives devient leur force évocatrice singulière.

On a donc procédé avec le groupe d'acteurs et de vidéastes d' e.s.t.i.a (personnes détenues à la prison de Bollate et étudiants) à un visionnage des matériaux d'archives avec comme unique consigne de recevoir le sens de ces images de la manière la plus "naïve" possible. A partir de ce visionnage nous leur avons proposé de sélectionner une séquence et d'exprimer leurs premières sensations.

Chaque participant (plus de 15 personnes détenues et étudiants) a donc effectué des choix individuels et les a présentés à l'ensemble du groupe.

Nous avons tout de suite identifié les difficultés auxquelles nous pouvions nous attendre pour partager collectivement le sens de ces images choisies.

Les participants qui avaient sélectionné des images différentes, ou des images identiques, restituaient au groupe des sens très éloignés les uns des autres.



Une scène de la pièce
«You broke the Caosi»
— Beatrice Zecchinelli

La perception subjective, intime et personnelle que chaque participant avait sur ces images ne permettait pas un authentique partage émotionnel et laissait émerger des thématiques sensibles non synergiques.

Nous avons donc proposé de formuler les évocations émotionnelles et personnelles de chacun des participants selon un vaste "thème" de signifiants et cela a permis de réorganiser le contenu des images par thématiques favorisant ainsi le partage, malgré la diversité des séquences retenues.

Ainsi nous avons vu comment l'expérience proposée, avait besoin de commencer par s'appuyer sur un processus d'appropriation individuelle, laissant pour une phase ultérieure la dimension collective.

Ce premier "déplacement" s'est tout de suite révélé clairement efficace pour permettre aux participants d'approfondir individuellement leurs premières propositions.

Les premiers pas que nous avons engagés dans une expérience physique avec ces images d'archives sélectionnées, nous ont conduit à une approche initiale plutôt frontale.

Ces dernières étaient projetées sur un très grand écran et les "acteurs" interagissaient avec les images en créant des liens de sens encore très génériques dans l'expression d'un langage. Il s'agissait d'enclencher une forme de contamination réciproque entre le langage du corps et celui de



Moments
d'expérimentation.
— Beatrice Zecchinelli

l'image. Mais pour commencer, il fallait partir d'un mode très archaïque en termes de dimension formelle et scénique.

En même temps, cette première interaction a permis d'incorporer encore plus profondément une première conscientisation des motifs de l'émotion initiale ou une première compréhension d'une dynamique conflictuelle dont les images, dans leurs capacités d'évocation étaient porteuses.

Ce premier niveau de conflit avec la valeur cachée de l'image, favorisait par conséquent une nouvelle mise en forme de l'expérience, qui amenait alors de nouveaux éléments de langage, en réponse à certaines demandes de départ:

- Quelle action concrète réalise le corps de l'acteur par rapport à l'image ?
- Est-ce que la présence de l'image sert encore ? D'autres servent-elles ?
- Où se place l'image sur l'écran ? Quelle est sa taille ?
- Quelle dynamique physique devient nécessaire ?

Une des propositions les plus courantes à ce stade de l'expérience était de changer la dimension de l'image projetée ou de déplacer la centralité de l'image en la positionnant sur une partie de l'écran. Ces modifications de taille ou de place permettaient alors aux acteurs d'interagir avec l'image, sans y entrer physiquement.

L'image d'archive ainsi isolée dans l'écran de projection devenait comme une fenêtre dans un décor de théâtre.



Moments
d'expérimentation.
— Beatrice Zecchinelli

Dans d'autres cas, le participant choisissait seulement certains détails dans les séquences d'archives, en demandant qu'elles soient projetées, avec un montage construit dans un rythme déterminé.

Ces différentes approches, qui se révélaient dans cette recherche de relation physique avec les images étaient très différentes de celle que les participants avaient eu initialement au premier moment de visionnage et de découverte de celles-ci.

Apparaissait dans cette nouvelle expérience physique avec les images, deux procédés très différents:

D'une part, une dynamique de "déplacement" dans une action physique décentrée par rapport à l'image à travers une réduction et un placement de l'image dans une partie de l'écran, d'autre part l'agrandissement de l'image pour permettre de restituer dans un même niveau d'échelle, le corps de l'acteur en action et l'image projetée, proposant une dynamique de fusion entre les deux situations.

Dans le cas de l'agrandissement de l'image d'archive dans des proportions identiques à celles du corps de l'acteur, pouvait se créer une succession de liens physiques donnant naissance à un rapport sensible, temporel qui permettait ainsi une expérience émotionnelle intense et légitime dans le vécu de l'acteur. Cette situation était par contre peu propice à être partagée collectivement de façon claire.

Malgré des opérations plus complexes dans le rapport avec les images, dans l'agrandissement de ces dernières et dans leur modification par le montage après une nouvelle projection, la dynamique de contamination entre le langage de l'image et le langage corporel ne pouvait encore élaborer son propre langage alphabétique, restant ainsi attachée à la seule dimension émotionnelle et imaginaire de l'acteur.

Et cette voie n'a pas permis de passer ensuite à un langage plus construit.

En revanche, avec l'autre proposition, on s'est aperçu que modifier et réajuster la relation spatiale des images sur la scène de théâtre permettait de multiples modes de déplacement dans la dynamique entre l'action physique de l'acteur et l'action dans l'image.

Nous avons donc décidé d'approfondir cette méthodologie en essayant de la pousser jusque dans ses limites dynamiques ultimes.

C'est ainsi que s'est créé un espace scénique où l'écran devenait une scénographie dotée d'un ou de plusieurs cadres, ou pouvaient se projeter à différents moments plusieurs «séquences images» (les images d'archives puis les images filmées de l'action physique de l'acteur dans l'image d'archive). Dans cette géographie scénique, l'acteur pouvait instaurer une relation avec «la séquence projetée», fondée avant tout sur une action théâtrale physique plus particulièrement adressée à l'image, en créant une relation significative, soit par analogie soit par contraste, entre l'action scénique et l'action filmique,

L'action que les acteurs proposaient, en relation aux séquences d'archives projetées sur l'écran, était en même temps filmée. Par la suite, cette action filmée était projetée sur l'écran et remise en jeu selon de nouvelles modalités d'improvisation.

A ce stade du processus nous avons senti la nécessité de ramener dans l'espace scénique la présence du son (musiques, compositions sonores ou textes lus).

On a donc proposé d'explorer plusieurs directions:

- Répétition de la scène de théâtre en incluant un texte récité sur scène par l'acteur.
- Projection d'une séquence filmée, composée de l'action de l'acteur en lien avec les images d'archives et enregistrement sonore des textes, lus en direct pendant la projection de la séquence.

Ces compositions sonores une fois élaborées, nous avons réalisé un montage image et son, composé des trois premiers éléments de langage filmé et enregistré:

- Des images d'archives sont projetées sur l'écran et l'acteur propose une action physique en relation avec ces images
- Cette première séquence qui a été filmée, est alors projetée sur l'écran et l'acteur propose une nouvelle action physique avec elle.
- Un texte ou une bande son est enregistré par l'acteur en direct au moment de la projection de cette dernière séquence.

En projetant sur l'écran ces premiers montages, dotés de ces trois premières lignes de narration, on s'est interrogé: comment avec ces matériaux pouvait-on créer un nouveau langage?

La double présence du corps physique de l'acteur, devant la projection de l'image de son propre corps en action dans une relation avec les images d'archives a créé comme une double temporalité entre l'action filmée et projetée sur l'écran et l'action rejouée sur la scène en direct.

Dans d'autre cas, on a demandé à un autre acteur d'entrer en scène et d'interagir avec la séquence projetée, suivant les indications données par l'acteur- auteur de la scène originale.

On a ainsi découvert que dans cette production langagière, on pouvait agir comme entre deux miroirs qui se renvoient leur propre vision de l'un à l'autre selon un jeu qui semble infini mais qui pour se structurer, a besoin de revoir chaque fois l'espace et ses proportions.

A partir de là, nous souhaitions comme nous l'avions fait dans un premier temps avec l'image d'archive que nous projetions à des échelles différentes (diminuée ou agrandie), choisir des échelles différentes pour la projection de cette nouvelle séquence avec le corps de l'acteur filmé.

Plusieurs possibilités sont apparues: pour certains des acteurs, il y avait la nécessité de garder les mêmes proportions entre le corps physique de l'acteur et l'image du corps filmé de l'acteur qui était projetée. D'autres ont choisi de réduire ou d'agrandir l'image de leur corps filmé pour créer un rapport d'échelle différent avec leur propre corps physique. Ces choix se faisaient dès lors que l'acteur voulait entrer et sortir de sa propre image pendant la scène de la dramaturgie

Ce "déplacement" physique des images (celle de l'archive ou celle des acteurs) a dévoilé l'essence du processus expérimental, soit un repositionnement constant d'un niveau de narration au niveau suivant. ●

CRÉATION COLLECTIVE, IMAGES D'ARCHIVES ET ARTS DE LA SCÈNE

La méthode se base sur l'idée d'une écriture partagée entendue comme une forme de dramaturgie qui se fonde sur une écoute multiple et complexe de l'idée de groupe et de ses métaphores. Il s'agit d'écrire dans un aller-retour entre les actions théâtrales produites dans le cadre de sessions d'improvisations. La dramaturgie relate des écritures croisées sans aucune angoisse à refléter des formes chaotiques et discontinues. Le travail s'oriente vers la mise en place de cadres, nommés **dispositifs scéniques**, qui imposent un certain nombre de règles et consignes de travail et laissent à l'acteur une liberté de création. Le rôle du formateur est ensuite d'extraire, d'analyser et de renvoyer aux participants des éléments afin de les retravailler avant de les intégrer dans une écriture dramatique qui reste ouverte et flexible et qui aboutira le dernier jour de la formation à la présentation d'une performance.

La place et le sens de l'image d'archive dans la formation théâtrale

«Si l'archive peut être en relation avec la mémoire collective sélectionnée, attrapée en elle-même, avec la génération d'identité d'un groupe (chaque fois plus globalisé), alors faire du théâtre depuis la métaphore de l'archive, c'est jouer avec les dynamiques sur l'identité, la mémoire, l'individuel et le collectif. De la même manière, jouer avec l'archive et avec les implications qu'elle comporte, c'est à dire par exemple, s'interroger sur le mot qu'elle fixe, en affirmant ou en niant le temps, c'est jouer avec la métaphore sur l'identité collective et les fissures que cette identité génère dans la communauté et pour l'individu: ce qui reste figé mais aussi exclu, ce qui est dit mais aussi ce que cela implique et ce qui est nié. L'archive, dans ce théâtre, est un acteur de plus, un langage et une métaphore sur une manière de faire en relation à l'identité, à la dimension collective et individuelle, sur le nucléique et la périphérie de ce qui se dit, de ce qui ne se dit pas et de ce qui ne peut pas se dire?⁰¹»

Le théâtre dont nous parlons ici ne se base pas sur des textes d'auteurs préexistants, mais au contraire sur un espace d'écriture théâtrale à partir des expérimentations réalisées. L'écriture se fonde tout autant sur les corps dans l'espace, que dans la relation physique de l'acteur à l'image d'archive.

01 GONZALEZ, Esperanza, *l'archive comme un support pour l'acteur*, transFORMAS, 2016



La méthode: arts de la scène et image d'archives

Atelier à Kosice, Slovaquie,
performance et images
d'archives, 2015.
— Karol Stollmann's.

Le workshop est proposé à un groupe de participants dont la **diversité** d'origine, d'âge, de formation, d'expérience de vie est fondamentale. Il s'agit de partager une expérience de groupe où chacun sera l'auteur et l'acteur d'une performance présentée au public le dernier jour de la formation. L'objectif est d'activer des processus de création partagée, à travers la métaphore et le conflit que suppose la diversité du groupe afin de contribuer à l'écriture d'une pensée collective. L'enjeu au-delà de la question artistique est de permettre de rompre les murs et les étiquettes qui séparent les participants en fonction de leur position sociale et de leurs caractéristiques physiques.

Les **images d'archives** utilisées peuvent provenir de différents fonds comme la télévision, le cinéma ou les archives domestiques.

Un **dispositif scénique** flexible est proposé. Il s'agit d'un assemblage de tiges de bois avec des nœuds de connexion et des écrans de différentes tailles que chaque groupe de participants peut assembler librement selon les nécessités de la dramaturgie.

Le workshop se caractérise par trois phases distinctes.

La première, est consacrée au fait de mettre en relation les participants avec les **outils artistiques** utilisés pour la création des performances: images



Laboratoire La Travessia,
décembre 2016, Fabra
i Coats
— transFORMAS.

d'archives sélectionnées en amont (environ 20 minutes), dispositif scénique (structure de bois, écrans de projection), mapping, mixing (transformation de l'image), dimension technique (son, lumière, scénographie) et le travail d'acteur (corps, voix, etc.).

La seconde phase s'appuie sur une **technique d'improvisation collective**.

Les participants sont divisés en groupes de quatre ou cinq. Une consigne leur est donnée qui peut être un thème, un mot, un extrait de texte, une image, une vidéo, une question. Les groupes disposent d'un temps de préparation. Tout d'abord, il s'agit de se positionner autour de la consigne. Ensuite il faut traduire ces échanges en action théâtrale et dispositif scénique qui intègrent le public. Enfin, il s'agit de répéter et présenter le travail aux autres. Les improvisations qui émergent sont le fruit d'un travail de confrontations d'idées. Les différents groupes passent de manière successive. Ensuite, les acteurs se positionnent au-devant de la scène et les autres participants doivent parler de ce qu'ils ont vécu en répondant à deux questions: Qu'est-ce que j'ai senti ? Qu'est-ce que j'ai observé ? Les observations formulées permettent au groupe de retravailler l'improvisation et de préparer une seconde version. Cette technique permet de mettre chaque acteur aussi dans la position de l'auteur. Il s'agit de confronter immédiatement une action théâtrale dans un contexte de représentation. La place du spectateur est fondamentale.

La troisième phase est dédiée aux choix et à **l'écriture dramaturgique** en vue de la présentation d'une performance. À partir des improvisations



réalisées, les participants définissent une trame, une situation qu'il traduise en langage scénique à partir des différents outils présentés durant la semaine. «Le but de l'improvisation et des exercices est toujours le même: c'est de rejeter les conventions usées du théâtre. Il ne s'agit pas seulement de nager complaisamment dans l'euphorie, comme on le croit souvent. Il s'agit de mettre l'acteur en présence de ses propres inhibitions, qui lui font substituer, sans qu'il s'en aperçoive, un mensonge à une vérité nouvelle. (...) Ce qu'un exercice doit révéler, tout en réduisant le champ de l'analyse, c'est l'instant où naît le mensonge. Si l'acteur est capable de trouver et de reconnaître cet instant, il peut être alors capable de s'ouvrir à une impulsion plus profonde et plus créatrice⁰²». Les formateurs se mettent à la disposition des groupes dans une position d'écoute, de critique et de questionnement afin de permettre aux participants d'atteindre au mieux leurs objectifs. Cette phase s'achève par la présentation au public des différentes performances créées durant la semaine. ●

Atelier par Thierry Thieû
Niang, Fabra i Coats,
Barcelone, novembre 2016
— Roger La Puente Duran

Aurora VERNAZZANI — Réalisatrice, Lieux Fictifs (France)

DES IMAGES CLÉS. PAROLES LIBRES DEPUIS LES ATELIERS. WORKSHOPS «CINÉMA/ ARCHIVES»

Lorsque nous avons commencé à réaliser des entretiens de bilan concernant le projet In Living Memory, nous avons exploré les trois axes principaux qui formaient le cœur de ce parcours de trois ans. Les thèmes abordés ont été la relation, via les écritures artistiques, entre l'espace du dedans et celui du dehors, l'approche personnelle à l'image d'archive de chaque participant et les enjeux créatifs et intersubjectifs de la création en collaboration. En analysant les entretiens effectués, nous nous sommes rendu compte que non seulement les participants ressentaient très fortement ces trois aspects du travail proposés, mais aussi ils les transformaient au prisme de leur expérience de création. Leur parole n'a pas besoin d'être interprétée pour montrer comment l'image agit et à quel niveau.

Je vais m'appuyer sur les témoignages récoltés auprès des détenus et des étudiants qui, en Norvège, France, Italie, ont travaillé l'image d'archive via des écritures cinématographiques.

Avant de les écouter, rappelons brièvement le déroulement d'un de ces ateliers de création collaborative. La première étape est un visionnage collectif d'un corpus d'images d'archive privées de la bande sonore, donc sorties de leur contexte d'origine. Chaque participant est amené à s'exprimer par rapport à ce que l'image provoque en lui. En quoi a-t-il été touché, qu'est-ce qu'il a retrouvé de lui-même dans l'image ? Selon les premières réactions libres, des binômes de travail se forment suivant des affinités ou des contrastes possibles. A cette étape, chacun traduit sa pensée pour la rendre accessible à l'autre et accueille la pensée de l'autre toute en reconnaissant l'effort mis en œuvre pour se faire comprendre. Une fois les intentions définies, le travail de manipulation et d'appropriation de l'image et du son permet au binôme de raconter ensemble, de construire un récit commun. Dans ce processus de création partagée qui aboutit à un court-métrage d'environ quatre minutes, chacun fait l'expérience de la création artistique.

Les témoignages révèlent que l'image d'archive a le pouvoir d'agir à trois niveaux: comme lien entre les personnes qu'elle réunit, comme miroir du

récit de soi et comme objet final – un court métrage - qui cristallise une relation et un apprentissage.

L'image est d'emblée envisagée comme un prétexte matériel capable de délimiter un territoire partagé entre le dedans et le dehors. «Des fois ça a été des compromis pour que chacun cède sur son idée initiale, pour faire place à l'autre, des fois au delà des images c'était une vision commune ; en tout les cas, chacun est obligé d'engager quelque chose de lui.» (Christian, personne détenue à la prison de Bollate, Milan) La création est collaborative, «se fait dans le dialogue, sur le vécu des images. Le principe du choix est souvent de se revoir dans les images. Puis le travail commun commence, de cette manière: trouver comment les images individuelles font sens ensembles.» (Florence, étudiante française) Les participants unissent leur perspectives dans le travail: «on crée un truc unique en partant de deux images. Ce sont les images qui orientent le discours parce qu'elles se placent comme une porte adaptée à la rencontre. Sans les images en commun entre nous, comment on aurait pu parler ? L'image d'archive devient un prétexte matériel pour nous réunir, un moyen de construire quelque chose avec quelqu'un à un moment donné, et nous oblige à nous mettre d'accord sur ce qu'on voulait faire dire aux images.» (Florence) Ce qui est finalement mis en commun dans cette pratique est l'intention d'une nouvelle sémantisation de l'image préexistante.

Cette rencontre avec l'autre est importante, car elle implique, pour sa bonne réussite, «de savoir entendre, s'expliquer, être précis dans ce qu'on fait, être à l'écoute pour faire des choses ensemble: c'est un travail énorme qu'on fait sur soi, parce que tout ça on ne l'a pas quand on arrive ici. Pour construire le film à deux ou à plusieurs on pense d'abord au sens que l'on donne, individuellement, aux images choisies, après on cherche à unir les points de vue, les perspectives sur les choses, et on cherche les fondre, au début seulement avec les images, car le sens arrive après, une fois qu'on a trouvé une entente entre nous, qu'on accorde nos regards. Il faut se dépasser, dépasser la singularité de sa propre pensée, donner aux images une profondeur nouvelle. C'est comme si les images d'archives étaient à la fois un prétexte et un langage commun, une monnaie d'échange entre personnes qui n'ont pas forcément la même langue, métaphoriquement ou littéralement, quelque chose qu'on met au milieu entre nous et qu'on peut travailler sans forcément trop s'exposer, si on ne le souhaite pas. C'est aussi intéressant de ne pas trop expliciter le sens profond pour nous de sorte que ça reste un message pour tout le monde. Ce n'est pas une confrontation mais une ouverture, une disponibilité, et encore avant l'ouverture c'est une manière de se compléter, de se mélanger sans s'annuler.» (Eva, participante du dehors, à la prison de Bollate, Milan)

La projection de soi dans les images - se revoir - crée la possibilité d'une rencontre avec l'autre, car elle met les participants dans une position d'égalité face aux images: «Avec des images d'archives on peut tout faire car elles ne nous appartiennent pas. Elles donnent la possibilité de s'identifier. Il y a eu aussi des évidences par rapport au choix d'images, surtout lié à la dimension intime, ce qui nous permet de griller des étapes par rapport à celle qu'on respecte en générale dans une relation humaine, comme le temps par exemple, car il y a quelque chose de l'ordre de la confiance qui rentre en ligne de mire.» (Roxane, étudiante française). Vis-à-vis de l'image, une intuition se produit chez le binôme d'auteurs: «Il n'y a pas un

raisonnement véritable autour des images, on les conçoit en elles-mêmes parce qu'elles nous renvoient à quelque chose, on les réfléchit pas entre elles. On les regardant on essaie de comprendre ce qu'elles disent, et elles ne parlaient pas vraiment en soi, et c'est en insistant et en regardant plusieurs fois qu'on s'en approprie.» (Marco, personne détenue à la prison des Baumettes, Marseille). L'entrée dans les images, leur accessibilité, se fait dans une projection de soi-même: «On se voit dans les images, on reconnaît une émotion qui nous habitait déjà. Ce que l'image provoque en nous dévient l moteur de la création...le corpus est un univers entier, ce qui me marque est ce que j'ai saisi viscéralement. Probablement on cherche un miroir dans les images, comme on le cherche dans les autres personnes, un miroir de ce que tu es dans ce moment précis, ou un miroir de ton histoire, des images qui me racontent de choses de moi-même. Une émergence de soi plus qu'une projection.» (Alexandra, étudiante italienne).

L'image retravaillée devient un objet filmique partagé, commun, qui condense le processus traversé par ses auteurs et qui se place comme un miroir face à eux. «C'est une greffe. Ça fait naître quelque chose de nouveau tout en gardant, pour chacun, ses racines. Il y a l'émotion. Le temps peut passer, tu peux décontextualiser l'image, tu peux la manipuler, mais le fond est l'émotion, ce qui reste sous l'image est l'humanité. Dans le film, l'émotion retentit d'autant plus qu'il condense et symbolise la rencontre entre deux personnes qui ont créé ensemble.» (Christian, personne détenue à la prison de Bollate, Milan).

L'objet fini agit comme un condensateur des qualités de relation et écoute acquise pendant le processus: il nous renvoie ce dont on l'a chargé, il nous permet de nous regarder et en cela il nous regarde. L'objet filmique ainsi chargé du processus est observable, modifiable, maniable, existant. Il nous regarde par sa présence, implique un nouveau regard sur nous-mêmes, nous qui sommes devenus créateurs de quelque chose. Le regard. Le travail en milieu carcéral sur une matière d'image implique forcément une réflexion sur l'importance de porter un regard, d'accepter un regard porté sur soi. Dans un milieu qui cache les personnes tout en les regardant à des fins de contrôle, «le fait que les gens viennent du dehors produit un autre regard, c'est des gens qui n'ont pas l'habitude de la détention. C'est un autre regard qui, depuis le dehors, change notre regard sur nous. On veut montrer aux personnes de l'extérieur qu'on est au delà de la prison et que nous avons autre chose à prouver que d'être des détenus. C'est contradictoire, on sait qu'on est en prison, mais le fait de créer cette communauté provisoire...ça ouvre à l'extérieur.» (Jean-Pierre, personne détenue à la prison des Baumettes, Marseille).

L'expérience de la création artistique devient ainsi un facteur de médiation entre soi et le monde et entre soi et les autres. La projection de soi dans les images, l'extériorisation d'un imaginaire partagé dans un objet qui fasse récit, cela permet un mouvement en dehors de sa personne: un déplacement. ●



CREATIONS

COLLABORATIVES

Michelina CAPATO — Metteur en scène et Directrice de ESTIA (Italie)

CRÉATION PARTAGÉE DEPUIS LA PRISON VERS D'AUTRES LIEUX DE LA SOCIÉTÉ CIVILE

Nombreuses sont les considérations sur le caractère concret du contexte carcéral, la culture de chaque établissement pénitentiaire, la culture des détenus qui s'approchent d'activités d'ordre artistique, théâtral ou filmique. Et c'est justement à partir de ces limites objectives que la conception de projets artistiques et implicitement didactiques prend corps et se développe sur l'intense besoin d'expression propre au milieu carcéral.

On ne peut donc pas se dispenser d'évoquer le sens que cet endroit incarne dans notre lecture sociale; dans son inertie naturelle; le sens premier de la prison vise à rassurer la population et à renforcer son rôle institutionnel; on dit ainsi que celui qui a fauté doit payer, ce qui est évident, mais on ne nous dit pas quels sont les composants du prix et de sa mise en œuvre.

Après avoir purgé leur peine, ces personnes réintègrent la société civile mais dans quel rôle?

Il est indispensable d'observer que les statistiques européennes indiquent clairement que seul celui qui, pendant la détention, a appris un métier et s'est progressivement réinséré dans la société ne retournera pas en prison, ne récidivera pas. Les chiffres statistiques dont l'analyse porte sur ceux qui, parmi les détenus, ont pu participer à des processus artistiques, montrent des taux de réussite encore plus élevés.

S'il s'agit là de la donne de départ, comment ne pas s'interroger sur la valeur du processus artistique, sur ses actions et son sens le plus profond ?

Les propositions qui suggèrent, et proposent aux détenus de prendre part à des activités artistiques, insistent surtout sur l'invitation à partager les émotions, les pensées, les images qui se manifestent naturellement, sous l'impulsion d'images d'archives historiques ou de textes théâtraux.

Il s'agit alors d'exhorter chaque individu à s'appuyer sur sa propre intériorité, aussi simple soit elle, et par conséquent, cette proposition renvoie naturellement à un sens de la fragilité normalement dissimulée et forcée au silence pour ne pas compromettre sa propre image (son propre rôle) de détenu "dur à cuire".

C'est ainsi que nous identifions un des facteurs les plus importants du processus artistique: la capacité de rester avec sa propre incertitude, sa propre fragilité, son ignorance et par conséquent de chercher à



Lumières sur scène.
— Angelo Redaelli

laisser une question ouverte et faire en sorte que peu à peu "la question ouverte se travaille" plutôt que de proposer une réponse immédiate qui appartient à notre modèle de comportement défensif.

Ce maintien dans la fragilité est un acte intime mais non privé dans les processus de création, il signifie qu'on offre aux autres ce territoire fait d'images, de sensations, de rêves et un authentique partage de celui-ci.

Il implique de se fier au moins quelque peu à la fragilité des autres en plus de la sienne propre et d'essayer de donner à la création une forme qui porte la valeur de chaque personne et une synthèse collective dans laquelle chacun est en mesure de se reconnaître individuellement et de reconnaître l'identité du groupe auquel il sent qu'il appartient.

L'objet partagé est donc porteur d'un sens personnel et collectif en même temps.

En réalité la nature de ces processus ne se fonde pas sur l'aimable accueil de différents vécus et leur juxtaposition, il s'agit de quelque chose de plus profond et conflictuel.

Il n'existe pas de changement, il n'existe pas d'évolution qui fassent l'économie de phases de crises et de conflits, soit entre les personnes soit dans la dimension du groupe créatif.

Quand nous parlons de conflit, il ne s'agit pas de guerre et de violence, notre intention est de soutenir le rapport entre nos certitudes et un nouveau sens qui cherche à émerger et qui nous épouvante. Et cette "épouvante" est en réalité significative car elle nous redéfinit comme personne et comme groupe, elle nous permet de rester dans notre indéfinition, dans notre acte de devenir autres "ensemble".



Une scène de la pièce
«You broke the Coast»
— Angelo Redaelli

Cette considération éclaire des perspectives de réflexion sur notre appartenance civile et sur le concept même de démocratie ; notre temps historique montre un déficit de participation sociale et politique, un sens de résignation économique et de distance relationnelle : contexte peu différent du contexte carcéral ordinaire d'où partent nos propositions artistiques.

Mais alors que sommes nous en train de faire dans nos laboratoires et à quel point ces processus de création partagée pourraient-ils donner du sens à d'autres lieux de notre société civile?

Si on s'engage dans l'analyse des contextes de la détention, on voit clairement que, plus que d'autres, un thème domine la scène de notre acte créatif en détention: il s'agit de la dimension du "pouvoir" qui prétend établir une limite imaginaire, une frontière à l'intérieur de laquelle l'agir est admis ou interdit, naïf ou critique, asservi ou conflictuel.

Et c'est peut-être sur cette limite que se joue notre dynamique politique, notre sentiment d'appartenance, notre volonté de combattre pour soutenir des valeurs, des actions, des objectifs qui pour nous sont nécessaires et importants.

C'est à ce stade que prend forme un paradoxe: dans le cadre restreint d'une prison il nous est possible de réaliser un processus de partage et de création qui, à l'extérieur, reste quasi impossible. On constate que dans une prison on retrouve un autre sens de la liberté, une liberté pleinement responsable de ses propres actions, qu'elles soient créatives, didactiques ou de relations.

De quoi parlons nous? Nous sommes en train de parler d'un mode d'agir qui inclue et valorise la différence, qui tente un processus inclusif de tendances différentes, qui respecte les natures sans les juger, qui aspire

à la cohésion, qui tente le difficile mais honnête procédé du conflit, de la confrontation et d'une possible médiation collective.

Ce sont là certains des points fondamentaux qui demandent à être pris en considération à chaque phase du parcours artistique. Ce sont des objectifs vers lesquels il faut tendre et dans cette démarche, le moyen et la fin sont la même chose.

Nous parlons en réalité d'humain, de sensible, de profond et d'inconnu, nous sommes en train d'évoquer une qualité de vie et du vivre ensemble qui frise une utopie mais comment faire autrement pour tendre vers un monde meilleur?

Si nous pénétrons dans l'expérience du projet "In Living Memory", nous voyons comment les images d'archives, privées de la bande son, privées par conséquent en partie de leur dimension historique, deviennent un matériel visuel simple qui s'offre à notre regard seulement dans sa possibilité d'être un matériel évocateur.

On le regarde donc pour en recevoir une impression, un ressenti qui nous surprend, une envie d'affirmer quelque chose qui n'a pas encore la forme et qui, par sa nature même, tend à fuir notre tentative constante de la catégoriser pour l'exorciser. Ce faisant nous nous permettons le premier grand conflit interne.

Nous voudrions situer et décliner précipitamment ce qui nous touche l'âme mais celle-ci fuit cette prison de l'esprit, l'évocation est plus grande que notre pensée et nous incite à rester dans un état d'indétermination. Quelle délicate liberté nous est offerte, quel devoir de laisser le sens émerger petit à petit en nous étonnant de nous mêmes!

Une scène de la pièce
«You broke the Caos!»
— Angelo Redaelli



En fait c'est cet étonnement qui nous déplace, qui réalise un premier changement, une première disponibilité à suspendre notre jugement et donc à se situer dans le groupe, en offrant une naïveté confiante et réciproque. Voici un premier changement d'état, un premier déplacement collectif qui tend vers un nouveau don de sens possible, vers une participation réelle à un processus collectif.

C'est à partir de cet état d'incertitude collective et sensible que s'ouvre ainsi le conflit entre instances pressantes, dans leur nécessité individuelle, et nous acceptons donc le défi de procéder en direction d'un objet artistique créé collectivement.

Cette partie du processus est la plus intéressante car elle nous permet de saisir à quel point la compréhension des instances des autres co-auteurs devient aussi la notre dans l'acte même de comprendre, au sens de "prendre avec soi", intégrer, inclure, harmoniser.

Il s'agit d'un processus à la fois poétique et politique qui nous met face au besoin de faire partie d'une nécessité partagée, d'un dessin qui va au delà de nos seules exigences mais qui comprend les autres comme soi même.

Dans cette démarche d'agir pour comprendre, les images d'archives changent de nature originelle, de mémoire collective, pour devenir autre, une nouvelle interrogation sur le présent, et le narratif les décline selon une génération de sens novatrice et organique.

Ici encore, le concept qui resurgit est celui de déplacement, c'est à dire changer d'angle de vision, savoir attendre des exigences différentes de celles connues de façon singulière, pour se retrouver dans une création dans laquelle on se sent intégrés et dépassés par la valeur d'un acte créatif auquel beaucoup participent. Tel est le premier sens de la collectivité qui se découvre pendant le travail.

Nous avons noté à quel point chaque parcours des différents intervenants est porteur d'une poétique et d'une pratique très différentes de celles des autres. Dans un cas, le processus s'affirme prioritairement dans les actions de montage du film, dans un autre cas la contamination entre les images et le théâtre trouve une ample synthèse d'actions où les images défilent sur divers plans visuels, et encore une pratique qui incite les acteurs à se repositionner eux-mêmes selon un jeu de déplacement entre les images d'archive et leur propre présence scénique, reprise et projetée à nouveau sur le fond de projection pour devenir elle-même image.

Même si les méthodologies apparaissent très différentes entre elles, nous avons eu l'occasion de constater comment les principes et les objectifs des trois différentes méthodes sont en fait beaucoup plus semblables que ce que la seule analyse du processus permet de deviner.

La création participative de chaque groupe de travail porte en elle un sens d'humanité concrète apte à partager un parcours vers la création collective, vers le croisement de ses propres besoins et désirs, vers un sentiment d'appartenance au groupe qui aujourd'hui nous file entre les doigts.

La réflexion théorique qui a accompagné le projet saura mieux approfondir l'élément original de ces tracés créatifs capables de repenser l'expérience artistique de transformation sociale et en même temps d'évolution individuelle.



Nous découvrons ainsi que l'expérience proposée se meut dans une relation constante entre le particulier et l'universel, entre le public et le privé, entre l'inconscient et la connaissance, et tout ceci arrive parce que nous nous permettons de regarder aussi le monde à travers les yeux des autres.

C'est la fin l, e.s.t.i.a 2015.
— Angelo Redaelli

N'est-ce pas ainsi que nous voudrions voir assumée la responsabilité du monde?

Par conséquent nous ne pouvons pas éluder la délicate question du pouvoir, qu'il soit politique ou économique. L'actuel déclin dans la gestion de la "chose publique" nous enferme et nous limite dans la dimension d'un rôle "prédéterminé", nous obligeant à une fixité qui nous aliène de nous même et des autres.

Comment sortir de cette inertie, de ce manque de confiance et de partage, de cette absence d'avenir ?

Accrochons nous donc à l'utopie pour ne pas mourir à l'intérieur, pour tenter, parfois dans des contextes plus difficiles, une possibilité d'être et de partager notre humanité simple et fragile.

Pour cela, l'art est la grande maison qui nous accueille, qui nous nourrit et qui nous soutient vers un monde différent et dans laquelle nous voudrions habiter.

Et parfois nous retrouvons une once de futur en nous rencontrant et en nous reconnaissant sur les sites frontaliers des grands conflits économiques, politiques ou culturels. Cela veut peut-être suggérer d'où nous devons repartir pour créer une réalité qui nous permette de vivre et d'avoir goût à la vie, qui nous permette de ne pas nous sentir trop seuls en ce qui enfin nous offre le sens d'appartenir aux autres ●

«ANIMA », CRÉATION COLLABORATIVE DEDANS/DEHORS

Caroline CACCAVALE — Réalisatrice - Productrice

Joseph CESARINI — Réalisateur/ Chef opérateur. (France)

LA TRANSVERSALITÉ DES ÉCRITURES, LA MIXITÉ DES PUBLICS, DANS UNE DYNAMIQUE COLLABORATIVE.

Le projet ANIMA est une expérience collaborative multiple. Dans une approche pluridisciplinaire, croisant différents champs artistiques comme l'image, la composition sonore et le mouvement dansé, mais aussi à travers la participation de personnes amateurs issues de diverses cultures, âges et milieux sociaux. Nous souhaitons interroger dans cette diversité, la question des frontières qui séparent les personnes, les territoires et les temps. Prenant appui sur le lieu permanent de formation et de création du Centre Pénitentiaire de Marseille, nous avons proposé un projet artistique aux personnes détenues qui puisse s'ouvrir à des personnes de la société civile.

L'utopie du projet était d'imaginer qu'au-delà du mur de la prison, qui sépare physiquement le dedans et le dehors, mais aussi au-delà des murs invisibles qui nous séparent les uns les autres, la création ouvrirait un nouvel espace à partager dans lequel une «communauté provisoire» pouvait se mettre à exister.

Avant d'engager ce long processus de déplacement individuel et collectif avec les participants, nous avons souhaité nous mettre nous-même, en tant que cinéastes dans cette difficulté. Nous étions conscients d'être aussi enfermés dans nos propres pratiques artistiques et devons prendre le risque de nous associer à d'autres artistes: visuel, chorégraphe, compositeur, afin d'élargir notre champs de représentations.

L'écriture d'ANIMA s'est élaborée au fil de ces métissages, de ces rencontres, de ces aller-retour entre la prison et l'extérieur. La matière image et son, le mouvement dansé se sont tissés progressivement d'un endroit à un autre, d'une personne à l'autre.

Au-delà de la diversité des personnes et des territoires nous voulions aussi introduire la diversité des temps.

Les images d'archives (INA, Photo Art Centrum, Cineteca) ont joué un rôle majeur dans cette dynamique. ANIMA a traversé les époques, allant de 1914 aux années 2000. Ces matériaux temporels ont été retravaillés, appropriés et transformés par les participants, pour qu'ils trouvent une nouvelle existence, au-delà de leur contexte et de leur temporalité d'origine.

La phrase de Haruki Murakami dans *Kafka sur le rivage* nous a conduits tout au long de ce chemin: *«Nous sommes à la frontière des mondes, et nous inventons ensemble un langage commun»*.

Le point de départ de cette écriture collaborative a été l'image d'archive projetée sans son aux participants. Ces images issues de différents fonds d'archives (télévisuelles, amateurs, et cinématographiques) représentaient des corps individuels ou collectifs dans différentes situations, contextes et environnements. Ainsi débarrassées de leur son d'origine certaines images devenaient des énigmes. Un premier travail de mémoire, à partir des séquences projetées a permis de faire remonter des «images totem» comme des fragments d'une histoire manquante ou marquante. Avec ces «images totem», des mots, des bouts de récits, des dessins, des sons, puis des mouvements ont progressivement émergé, comme si les participants cherchaient ensemble une nouvelle langue pour se raconter, se reconnaître, se relier. Une nouvelle langue pour dire des choses indicibles, des désirs, des rêves, des réalités brutales.

Les artistes associés (chorégraphe, performeuse, compositeur) proposaient des situations artistiques qui évoluaient au fur et à mesure des improvisations et des émergences. En tant que cinéastes nous cherchions les lumières, les cadres, les mouvements les plus justes pour révéler ces moments d'irruption. Nous tissions entre les participants, les artistes, la prison et la ville, des fils presque invisibles, pour tenter de relier les propositions et les matériaux. Nous portions la croyance que le chemin que nous traversions tous ensemble, nous livrait des fragments qui trouveraient au moment du montage, dans leur assemblage, leur propre dramaturgie et leur sens collectif.

Dans ANIMA nous cherchions à déplacer les modes traditionnels de la narration, pour laisser plus de place au sensible. Nous étions attentifs à ce qui apparaissait progressivement devant nous et devant la caméra, nous cherchions à en comprendre la signification. Nous nous abandonnions pour nous laisser toucher, bouleverser au-delà des mots. Guidés les uns et les autres à travers des formes d'intuition, de confiance, de présence, chacun prenant sa part de risque dans une aventure incertaine. Cet état a apporté à tous les artistes, les participants et particulièrement à nous cinéastes une forme de liberté. Nous ne fabriquons pas une autre réalité comme on peut le faire avec la fiction, nous ne captions pas le réel comme on peut le faire en documentaire, nous étions dans une troisième voix. Nous provoquons de nouvelles formes de réalité, dans un espace-temps qui était celui de l'expérience vécue, sensible, individuelle et collective.

Les participants étaient à la fois acteurs et témoins de cette expérience. Ils repensaient les mouvements entre les territoires et les différentes temporalités. Les corps, les images et les sons étaient en perpétuelle mutation.



«Anima» de Caroline
Cacoavale et Joseph
Césarini, film long
métrage collaboratif.
Mouvements dansés
Thierry Thieu Niang
— Joseph Cesarini, Lieux
Fictifs.

Les images d'archives accompagnaient chaque personne, dans un cheminement vers l'autre. Elles étaient un point d'appui, ce qu'on partageait, ce qu'on reconnaissait ensemble. Elles permettaient aux groupes de se relier dans les différentes situations artistiques proposées. Parfois on les oubliait, on les retrouvait, chacun s'en libérait, s'en émancipait, les transformait, les déplaçait. De façon consciente ou inconsciente, elles traversaient les corps et les mémoires, elles renouvelaient les regards.

Le pouvoir de l'image retrouvait alors un sens originel, nous regardions ces images, mais elles aussi nous regardaient, elles sortaient de leur oubli, de leur immobilité, pour reprendre leur place dans nos histoires personnelles et collectives, dans le mouvement de la vie.

Le film de long métrage "ANIMA," c'est écrit dans ce temps d'expérimentation collective. Il nous raconte comment des personnes détenues et libres-jeunes, adultes et vieux – parlent la fraternité du monde, sa nécessité solidaire et consciente d'un être ensemble, d'un faire ensemble pour réparer le vivant qui nous relie. Anima est le souffle de vie qui renait dans l'altérité, dans l'inconnu qu'est cet autre, étranger et proche. Inventer, imaginer et construire ensemble des sons, des mouvements, des textes et des images pour mettre en partage ce temps commun fait de désirs, de rêves et de réel bousculé.

Dans ce film le rapport à l'image d'archives est au centre de la rencontre. Il s'inscrit dans l'actualité, au delà de toute perspective historique. Anima restitue une archive qui se décontextualise pour créer un autre mouvement, une fiction, un récit, un nouveau paysage possible. L'Histoire – nos histoires-traversée par le monde dedans, dehors.



Fiche Technique

Titre: ANIMA

Durée 90mn – Film documentaire/fiction

Réalisé par Caroline Caccavale et Joseph Césarini

Assisté de Pascal Rehnolt

Artistes associés: Emmanuelle Raynaut, Lucien Bertolina, Thierry Thieu Niang.

Ecrit en collaboration avec des personnes détenues et des personnes de la société civile.

Production: Lieux Fictifs

Coproductions: INA, PhotoART Centrum, Fondazione Cineteca Italiana, SCIC Friche Belle de mai, Studio Lemon

Soutiens: Fondation Daniel & Nina Carasso sous l'égide de la Fondation de France, Direction du Service Pénitentiaire d'Insertion et de Probation des Bouches-du-Rhône, Direction Interrégionale des Services Pénitentiaires PACA Corse, Conseil départemental des Bouches-du-Rhône, Direction Interrégionale de la Protection Judiciaire de la Jeunesse, Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, Ville de Marseille, Direction Régionale des Affaires Culturelles Provence-Alpes-Côte d'Azur

Partenariats: Centre Pénitentiaire de Marseille, Service Pénitentiaire d'Insertion et de Probation des Bouches-du-Rhône, Université d'Aix-Marseille – Département cinéma, Westerdals Oslo School of Arts, Communication and Technology, Service Territorial Educatif d'Insertion de Marseille, ADPEI, Association (Et) Maintenant !, Entraide Solidarité 13, CIERES ●

«Anima» de Caroline
Caccavale et Joseph
Césarini, film long
métrage collaboratif.
Mouvements dansés
Thierry Thieu Niang
— Joseph Cesarini, Lieux
Fictifs.

Emmanuelle RAYNAUT — Artiste visuelle et performeuse (France)

PROTOCOLES PERFORMATIFS

Toute relation à l'archive de part son inscription historique, qu'il s'agisse de l'histoire du monde et de ses productions, ou de l'histoire intime et singulière de l'humain, engage des façons de faire récit. C'est paradoxalement un chemin à rebours que nous avons emprunté avec ANIMA. Un chemin qui nous a mené à déplacer des structures classiques de construction narrative en manipulant la matière archivistique de l'INA (France), la Cineteca (Italie) et PhotoART Centrum (Slovaquie). Dans un effet de miroir entre hier et aujourd'hui, en débordant la mémoire figée de ces images, nous avons eu l'ambition un peu folle de révéler des paroles et des corps, des sons et des pans de silence, des images et de l'absence, bref, de chercher à nous saisir des parts d'ombre et de lumière de l'humain du XXIème siècle que nous rêvons, ou que nous sommes.

Nous - artistes, chercheurs, enseignants, détenus, personnes de la société civile, étudiants – d'âges et de culture différents, avons agi avec et dans ANIMA en essayant de nous emparer simultanément des facettes d'un même prisme. Un prisme sonore et lumineux posé sur la ville de Marseille à travers lequel nous avons tenté de répondre à la question suivante: «comment faire communauté, aujourd'hui?»

Avec ANIMA, nous avons traversé tous les continents et les générations: s'y croisent des humains - dans la complexité et la fraîcheur de leurs différences- ; des cultures, des langues et des religions ; des temporalités; des écritures artistiques multiples ; des territoires physiques ou imaginaires. Chacun des participants, artiste ou non, ayant eu, depuis l'exploration des archives jusqu'aux phases de création la même possibilité de «faire monde». Que cette richesse et cette ouverture soient aussi le pari d'une Europe de demain.

Pour ANIMA J'ai proposé trois dispositifs: **cadrer, habiter, dessiner une image.**

Ces dispositifs ont été posés comme des protocoles performatifs, dans lesquels l'ensemble de l'équipe (artistes, chercheurs, enseignants, détenus, personnes de la société civile, étudiants) **était «agissante»**. A travers ces dispositifs nous cherchions à travailler les questions suivantes: comment incorporer une image, comment s'inscrire (ou pas) dans une (des) histoires, comment révéler (se révéler), comment regarder, écouter, agir avec l'autre, comment résister dans le manque et l'effacement, comment faire trace.

Ces deux dernières interrogations ont constitué le fil rouge des trois dispositifs. Ils ont été installés d'emblée grâce à un travail sur le dessin qui s'est placé comme une extension mémorielle depuis le territoire de l'archive: un travail symbolique et métaphorique.

Après visionnage collectif de chacun des corpus d'archive, il a été proposé aux participants de faire remonter singulièrement une image particulièrement marquante, et de la dessiner.

Il s'agissait d'opérer ainsi une première lecture mémorielle et sensible de l'archive.

A la table, il était ensuite demandé de poser la trace de cette image sur un calque A4 au stylo feutre noir, puis d'en isoler une partie à l'aide d'un carton bristol dans lequel était découpé un cadre rectangulaire et de la redessiner, et, enfin, de superposer ces différents dessins les uns au dessus des autres pour laisser place au surgissement d'une image «tierce». Utiliser le dessin c'est poser un signe, se manifester, se déplacer, se reconnaître, se mettre en relation (dans la rencontre et/ou le conflit), témoigner. Le dessin procède d'une mise en forme de la pensée en actes à travers différents états. C'est aussi engager son corps dans la trace.

Quatre, cinq, dix «dessins» étaient ainsi réalisés par chacun des participants, amenant leur auteur, bien au delà de la question de la restitution figurée d'une image de référence, vers une réflexion sensible sur ce qui avait surgi et les engageait intimement dans cette image. Puis, en groupe, dans la confrontation bras levés des dessins, ou, ensemble, posés au sol dans la création d'une mosaïque, surgissait la permanence «malgré tout» de l'empreinte d'une image collective. Cette image, «tierce» elle-aussi, recouvrait alors «une nouvelle autonomie», libre de la contextualisation archivistique. Ainsi sont nées les «images marquantes», ou encore «images totems», qui ont accompagnés les participants au cours des trois dispositifs cadrer-habiter-dessiner une image, mais aussi, depuis un autre endroit, les workshops de fabrication de court métrages.

Mais cette image qui se manifeste, l'«image marquante» amène avec elle son double inversé, l'«image manquante». C'est précisément au croisement entre remémoration et oubli, entre surgissement de l'«image marquante» et manifestation de l'«image manquante» que pouvait surgir pour chaque participant le désir –ou non- de «faire monde». Les dispositifs de workshop: cadrer-habiter-dessiner une image ont travaillé précisément ces connexions/interruptions, et, simultanément, ces possibilités de «faire mondes».

En remontant avec chaque participant le chemin qui l'avait mené dans un premier temps de l'archive au dessin, puis du dessin à l'«image marquante», nous avons demandé d'isoler une séquence d'archive emblématique, leur séquence d'archive: un homme qui court dans la ville ; trois gazelles ; la ville qui fourmille, ...etc. Cadrer une image. Nous avons proposé alors de projeter la séquence choisie en grande dimension et en boucle sur un écran de retro projection. A l'aide d'un carton percé d'une fenêtre, le participant devenu performeur agissait en cadreur dans l'image en mouvement, isolant lui même des fragments, créant DES images depuis cette image, puis des parcours, des récits parfois, car la parole pouvait accompagner cette nouvelle composition de l'image. D'un coup le corps était mis en jeu dans l'image. L'espace de l'archive se transformait en espace de jeu. L'image d'archive devenue autonome, appropriée, pouvait laisser place à une nouvelle construction narrative, une narration «en creux». Ce qui était «raconté» ici naissait de ce qui n'était pas là, absent provisoirement de l'image, mais surgissant dans les déplacements du cadre et des mots. Cette image «tierce», expérimentée en amont dans le dessin, pouvait trouver ici un espace de gestation laissé vacant.

Un pas supplémentaire a été franchi avec le deuxième dispositif, habiter une image, en passant de l'appropriation à l'incorporation de l'image d'archive. Toujours à partir des séquences d'archives isolées précédemment par chacun, Habiter une image est un dispositif qui a été travaillé singulièrement, lui aussi, mais en présence, comme dans cadrer

une image, des autres participants devenus spectateurs. Dans le même espace, mais à l'envers de l'écran, passant ainsi de la retro projection à la projection, d'un espace ouvert à un territoire où l'ombre du corps s'inscrit dans l'image et la raconte, nous avons proposé à chacun de «rentre» dans l'image. Avec une fraîcheur et une spontanéité poétique, jouant avec leur propre ombre ou s'en détournant, chacun se saisissait d'un élément concret de l'image: lieu, personne, animal. Le corps du participant entré librement dans l'image d'archive pouvait alors «faire monde», avec ce lieu, cette personne, cet animal. Les matériaux accumulés au cours des précédents dispositifs trouvaient ainsi territoire d'accueil et de fabrication, d'interconnexion entre «image marquante» et «image manquante». Face à elle ou de dos, l'image «tierce» pouvait naître. Une «autre» histoire était en route, transgressant le dispositif précédent et permettant d'amener, finalement, le dernier dispositif, dessiner une image.

Avec dessiner une image nous avons repris depuis un autre endroit le travail de superposition de calques dont nous avons posés les prémices en amont.

Nous avons ainsi constitué des petits groupes de trois personnes, chacun amenant avec lui l'«image marquante» qu'il portait avec lui depuis le début du projet. De la séquence qui la constituait, nous avons demandé à chacun d'en isoler un photogramme. Le mouvement allait se reprendre autre part, dans un montage constitué du croisement de ces images totémisées. Nous avons présenté un écran en plexiglas sur lequel nous avons installé, d'un côté une retro projection des photogrammes choisis, et, de l'autre, un calque aux dimensions exactes de l'écran. Dans un ordre prédéfini, trois images allaient être projetées d'un côté, puis dessinées de l'autre. Chaque participant du petit groupe s'installait alors successivement devant l'écran côté calque en présence des autres membres de son groupe, mais aussi de l'ensemble des participants, et dessinait SON image. Chaque dessin se superposait ainsi sur le dessin précédent: visage d'une réfugiée ; circulation dans la ville ; homme à la prothèse ; fœtus ; barque de migrants. Le trait du dessin était réduit à l'essentiel. Il ne restait plus dans cette trace posée au feutre sur le calque que la marque du long portage de chacun, l'un répondant au monde de l'autre dans l'enchevêtrement et la superposition des images. Au fil de ce processus devenu métamorphique l'image révélée dans sa superposition s'offre comme un voile déchiré sur le réel, permettant à chacun de «penser» le monde.

Comment une image singulière s'inscrit dans un imaginaire collectif ? Comment cet imaginaire collectif déborde la force de l'image isolée et sa dimension historique pour construire une autre temporalité, un autre «faire mondes» ? L'appropriation collective libère l'«image marquante» en en permettant ses déplacements, ses mutations. Peut naître alors cette «image tierce» que nous interrogeons à l'origine. Elle semble agir au cours de ces recompositions comme remédiation entre les différentes «images manquantes». Le commun est ici en jeu, au cœur de ces trois dispositifs, activé dans la fabrication même d'ANIMA. En traversant ces dispositifs, et les nourrissant, en s'en nourrissant, ANIMA propose une reterritorialisation de la mémoire en opérant des coupes transversales dans la mémoire archivistique du monde. Mais ce chemin n'est possible que parce que le processus de création d'ANIMA permet de replacer l'humain «en relation»: à soi, au monde, à l'autre. ANIMA fait le pari qu'une communauté humaine peut se mettre en jeu aujourd'hui et se renouveler à travers l'activation de la mémoire. ●

Lucien BERTOLINA — Compositeur (France)

ECOUTE ! ÇA TOURNE

*Je ne peux pas dire, je ne me rappelle pas ! La mémoire n'est pas quelque chose de très certain, la mémoire est travaillée, elle oublie certaines choses, elle construit d'autres choses, c'est une drôle de faculté.*⁰¹

*C'est que le passé est toujours une création et compte plus par ce que nous en faisons que par ce qu'il fut vraiment.*⁰²

Pour en avoir souvent enregistré, je sais quels bouleversements je ressens à l'écoute d'une voix qui cherche à relater des moments de son existence. C'est alors moins sur la connaissance de faits réels évoqués que se porte mon attention mais d'avantage sur le travail du souvenir. Ce travail du souvenir qui permet à travers la narration de chacun de sentir l'imaginaire du présent qui joue un aussi grand rôle que les faits vrais d'un passé disparu, qui ressemble au travail du rêve ou de la création, qui nous fait le mieux sentir le flux incessant du devenir, nous déplacer pour mieux chercher à nous dire le petit jour instable où la mémoire ne se défait pas du corps, qu'est ce qui demeure de ce temps, pourquoi je vis ici et maintenant ?

C'est à partir de ce sentiment maintes fois éprouvé que j'ai engagé et partagé mon travail sonore et musical avec les participants au projet Anima, projet qui a amené chacun, individuellement et / où par petits groupes, à écrire, enregistrer des récits personnels, réaliser de courtes séquences sonores poétiques et dont l'archive fixée sur la pellicule et la bande magnétique n'aurait peut être été après coup que le prétexte.

Sur la lecture et l'analyse sensible des archives

Cette première phase de travail qui était le fondement du projet consistait à regarder, écouter des archives d'images et de sons, qu'elles soient l'histoire d'une collectivité, d'une famille ou d'un individu. A y passer de longs moments avec des allers et retours pour que petit à petit les participants choisissent des extraits, se les approprient, s'y projettent, et qu'à partir de ce premier déplacement opéré, en viennent à reconstruire des récits cherchant à révéler leur propre histoire.

«C'est une archive de guerre au Sud Vietnam, fin année 60. Je vois une petite fille et un petit garçon. La petite fille est nue, le petit garçon pleure. Ce n'est pas toute cette violence qui m'a vraiment marquée, c'est plutôt le regard de la petite fille, une expression de choc, elle ne comprend rien.

Ca fait déjà quelques jours que cette image reste dans ma tête. Elle n'en part pas parce qu'en fait c'est le même regard que j'avais quand j'étais

01 Entretien avec François Ponge sur son texte La Mounine ou Notes après coup sur un ciel de Provence (1987)

02 René Allio: Film L'heure exquise (1981)

petit et que mon pays était en guerre. Je me souviens de ça et c'est le même regard que j'ai ici depuis trois ans. C'est un regard qui dit tout et c'est un regard qui dit rien». (Alvin)

«A travers cette archive familiale que j'ai choisie, c'est le grand père qui m'a le plus marqué parce que c'est ce qu'on attend tous ici. C'est sortir pour rentrer chez soi et voir comment ça a changé autour de nous. En fait à travers toutes les images que j'ai sélectionnées, ça pourrait avoir un rapport avec moi, elles me ressemblent ». (Christophe)

La voix, s'écouter, écrire, s'enregistrer.

Une fois les récits écrits sur le papier à partir des archives sélectionnées, il était nécessaire que les participants reviennent sur cette écriture avant de l'enregistrer. Il y a une musique de l'oralité qui n'est pas forcément celle de l'écrit. Trouver sa façon d'écrire qui soit en harmonie avec sa façon de parler, sa respiration, sa voix dans ce qu'elle engage de résonance à travers le corps. Bien évidemment il ne s'agissait pas de recomposer un nouveau texte mais de le raviver pour lui insuffler la qualité vocale de chaque participant, en évitant le plus possible ce que Yan Parenthoen appelait «la voix cravate», une voix qui fait trop attention à ce qu'elle dit sans être attentive à l'écoute de son caractère. Cela nous a amené pendant les enregistrements à prendre conscience du choix de la distance à tenir face au micro, de l'utilisation de la stéréo ou de la mono selon que la voix était prise, enregistrée dans l'action ou au contraire en pensée, en intériorité.

«Anima» de Caroline Caccavale et Joseph Césarini, film long, métrage collaboratif. Mouvements dansés Thierry Thieu Niang — Aurora Vernazzani, Lieux Fictifs



Dans la séquence proposée par **Marco**, l'image d'archive en noir et blanc nous fait pénétrer dans un vieux village de montagne abandonné, en ruine, noyé dans la brume et les nuages. On y voit aussi par intermittence un oiseau de proie qui vole dans le ciel au dessus du village.

Marco, pour réaliser la bande son de cette séquence a choisi de ne la composer qu'avec des sons de sa voix, que ce soit pour la lecture de son récit ou des souffles, des sifflements, des respirations qui par leur mise en forme évoquent la présence du vent.

Excepté à la fin de la séquence qui nous fait entendre un court instant le chant d'une voix féminine.

Dans ce montage la présence de la voix de **Marco** est à la fois Off avec la lecture du récit et In avec l'imitation du vent par rapport au cadre de l'image. La voix Off du récit a cependant le caractère de ce que Michel Chion appelle une Voix-Je, qui s'implique dans l'image et amène le spectateur à s'y identifier comme s'il s'agissait de sa propre voix intime. Elle est perçue comme un corps présent dans l'espace cadre de l'image, elle donne la sensation d'être à la frontière du Off et du In et quand au milieu du récit apparaît l'oiseau de proie, on pourrait penser que c'est l'oiseau qui parle.

«brusquement je tombe, je deviens une ombre. Peu à peu j'avance dans un monde ténébreux et sombre. La peur s'est ancrée en moi comme des rides profondes. L'homme a tout délabré. Mon esprit s'est perdu dans un monde de folie que je ne comprends plus. Quand le temps s'entasse et s'épart selon des règles nouvelles, l'air et l'espace s'alourdisse. Je suis seul dans cet étrange réel.»

Entre Images et Sons

Pour aborder avec les participants la réflexion sur les rapports que peuvent entretenir les images et les sons dans un film, nous avons commencé par l'observation et l'analyse du tableau: **Le Cri** d'**Edvard Munch**, peinture qui déjà en 1893 annonce la naissance du mouvement expressionniste. L'artiste a associé une note dans un de ses journaux à propos de cette œuvre.

«J'étais en train de marcher le long de la route avec deux amis. Le soleil se couchait, soudain le ciel devint rouge sang. J'ai fait une pause, me sentant épuisé, et me suis appuyé contre la grille. Il y avait du sang et des langues de feu au dessus du fjord bleu noir et de la ville. Mes amis ont continué à marcher et je suis resté tremblant d'anxiété et j'ai entendu un cri infini déchirer la nature.»

Le lieu du cri dans ce tableau est- il celui de la nature déformée ou la bouche grande ouverte du personnage central qui avec ses mains se bouche les oreilles pour ne plus entendre ? Si l'on a lu la note précitée, il semble évident que ce soit le cri de la nature mais c'est à travers cette ambiguïté qui nous était donné à découvrir à travers la peinture, que nous nous sommes attachés à questionner peu à peu à travers chaque réalisation en cours la place qu'allait prendre le Son dans son rapport à

l'Image. Il était fondamental pour nous que cette réflexion sur la musique et les sons qui allaient être produits ou utilisés se fasse en parallèle avec la construction des séquences images engagées.

«Qu'est- ce qu'une bande sonore?» **questionne l'ingénieur du son Maurice Blackburn en y répondant:** *«celle qui contient une révélation. Celle qui révèle au spectateur quelque chose qui se cache dans l'image et parfois même quelque chose qui ne se trouve pas dans l'image. Tout le défi est là. Le cinéma doit libérer l'image de son évidence sonore et donner au film une véritable voix.»*

Aujourd'hui, alors que le projet Anima arrive à terme, j'aime à penser que les réalisations menées en partage avec les participants ne s'effacent jamais complètement, qu'elles fassent partie des traces de celles et ceux qui à partir d'un travail en commun sur une mémoire collective, ont mis en jeu leur différence en donnant au projet Anima et au film, une véritable voix multiple. Ces traces qu'au cours de ces deux années j'ai aussi appris à aimer. ●

Thierry Thieû NIANG – Danseur-chorégraphe (France)

FAITS ET GESTES

Des théâtres aux écoles, des hôpitaux, des jardins aux prisons, je travaille ce qui pourrait devenir un geste commun, un mouvement précis d'un vivre ensemble. Oser à chaque rencontre, ouvrir et œuvrer un acte pluriel fait de pensées et de désirs de chacun et de tous. Donner du temps au temps, accepter de vivre le fragile des transitions et regarder les différences avec le sensible et le courage dont nous sommes capables. Créer des lieux de croisement et de travail, des rassemblements inédits et des correspondances nouvelles.

Et dire la poésie du silence et du peu.

Je travaille à dénouer les espaces et les identités, les territoires et les noms. Je reconnais chaque enfant, chaque femme et chaque homme avec sa complexité et sa connaissance d'être et j'essaie de lui trouver un geste, un mouvement, une danse qui l'apaiserait et qui le réunirait avec les autres hommes et avec la vie, peut-être.

Comment un corps danse-t-il ? Comment dire que ce geste devient danse ? Comment dire à chacun, à cet adolescent, à cette femme âgée, à ce détenu que son mouvement même tout petit est un geste artistique, un espace devenu dansé ?

Anima est cet instant où j'ai constaté ce que veut dire solitude et encore j'ai éprouvé ce besoin profond de nommer ce qui nous lie les uns avec les autres, de sentir des mains et des regards qui s'étreignent, qui se parlent. Appartenir à l'espèce humaine, quelque forme qu'elle prenne et qui regarderait le monde avec cela en soi, soleil et ombre, jour et nuit.

Comment dire à l'intérieur d'une prison que tout corps est un corps vivant, en mouvement même s'il se passe apparemment très peu de choses. Ou beaucoup trop.

Les détenus souvent appartiennent à une culture du verbal ; ils viennent d'un pays d'une religion, d'une culture dans laquelle ils ont du mal à écrire et à dire leurs pensées, sur leurs vies. Par pudeur, par interdit, par tabou. Aussi parce qu'ils n'ont plus de parole.

Ainsi beaucoup ont du mal à la saisir, à la reconquérir et à la partager. D'autant qu'il faut parler une autre langue, une langue qui n'est pas celle de sa naissance. Il leur faut trouver une langue pour renaître.

Un des participants me disait que danser pour lui c'était comme d'ouvrir un verrou en lui même, d'agrandir un espace pour laisser passer la vie, dedans mais aussi le monde entier dehors.

Pour moi danser c'est avant toute chose inscrire la présence d'un autre dans les moindres recoins de l'espace et de soi même.

Ce que l'on cache, tait ou tue, l'art doit le dire, l'écrire ou le danser jusqu'à l'épuiser.

ANIMA est fait de tout cela et de tellement plus.

Un aller retour du dedans au dehors, des générations et des cultures, des images d'archives au réel de chacun.

Anima a introduit une césure, un éclat dans la vie de chacun et du groupe. Dans mon travail aussi et chaque atelier a demandé de me réinventer, d'inventer une danse pour tous ces gens là, accompagnés de la présence au monde.

Dedans avec eux, dehors avec d'autres.

Je reste surpris et ému de tous ces gestes dansés que nous avons laissés advenir sans peur ni à priori. Aucun jugement, aucune réparation mais des actions et des présences concrètes, qui nous ont agrandis. Il ne s'agit plus de prisonniers, de personnes âgées ou d'adolescents mais des êtres entiers, totalement au monde.

C'est pourquoi, dès les premières séances en immersion en prison, dehors dans des espaces publics quand la parole n'a plus de prise, quand celle-ci nous empêche et nous enferme encore, il nous a fallu tous «se jeter dans la bataille» comme l'écrivait Pasolini et donner de son propre corps, de son propre mouvement pour inventer d'autres modes d'être et de faire, d'autres modes d'expression et de communication. De nouvelles paroles venues des corps ensemble. Un corps commun. Un Anima.

Avec les détenus, mais aussi les plus jeunes il m'a fallu tout de suite déplacer les regards et les idées reçues sur ce qu'est la danse aujourd'hui, sur ce que veut dire un homme qui danse.

Des hommes qui dansent entre eux, des vieux qui dansent avec des jeunes.

Casser tout cliché réducteur, toute image ou stéréotype violent en leur montrant que la danse à partager à cet endroit n'est ni technique ou savant mais qu'elle se nourrit de tous les mouvements de la vie.

Et qu'eux aussi portent un mouvement dansé. Un corps dansant.

Chacun peut exprimer dans une course, un saut, une chute, un appui contre un mur, une émotion, un récit, une histoire.

Très vite tous les participants ont inventé une danse simple et intense faite de tensions et d'évitements pour aboutir à des portés puissants et chaleureux.

Des complicités confiantes et renouvelées.

Chacun se révélant, s'étonnant en solo, en duos ou plus jusqu'à ce que tous les participants, jeunes et moins jeunes travaillent, dansent ensemble.

La pudeur a fait place à l'attention, le vouloir au laisser faire, la nervosité à la précision, le flou au sensible.

Les corps sont déliés, s'imbriquent et s'écoulent.

On se regarde, on commente, on encourage, on applaudit.

Alors des éclats isolés et radieux traversent les visages, les corps et autres paroles.

A moi de laisser advenir ce qui vient du dedans, du dehors, des cataclysmes intérieurs, des rebuffades et autres cris de l'enfance, de la vie, de soi au monde...

A moi de laisser venir ce qui arrive.

Temps du lent, du peu, de stridence ou de bruissement.

De l'émotion et de la joie.

Travailler aussi avec des objets, la lumière, des musiques et des bandes sons de films de tout horizon, de toute culture pour que l'imaginaire



s'agrandit, pour que les gestes restent ouverts, esquissés et dessinés sans illustration, sans théâtralité ou psychologie pour ne jamais cesser de se mesurer à la question du devenir, le sien, celui de l'autre, entité qui ne menace plus, n'effraie plus, mais remet en question et provoque des résonances intimes.

«Anima» de Caroline
Caccavale et Joseph
Césarini, film long
métrage collaboratif.
Protocoles performatifs
Emmanuelle Raynaud
— Joseph Cesarini, Lieux
Fictifs.

Marcher, se croiser, s'inventer des jeux, aller ensemble, réinvestir des gestes de la vie. La danse naît du mouvement vers l'autre. Souvent même, le mouvement se résume à se tenir debout à écouter, regarder. La seule présence suffit. Le regard calme. Être-là.

Comment dire l'émotion de voir ces corps au travail, comment dire quand deux êtres se retiennent par une main, que l'on est bouleversé, désarmé ? Que quelque chose est en train d'arriver ?

Quelle part de l'autre emporte t-on avec soi ? Donne-t-on de soi ?

Peut-on être reconnaissable aux yeux des autres et de soi même et être transformé ? Quels chemins emprunter ?

Traverser par les images d'archives une odyssée du souvenir, de la mémoire, avec à chaque fois aussi l'expérience d'une forme différente du deuil qui se fait jour avec son cortège de regrets et de pensées refoulées, de questions sans réponses.

Une somme d'irrésolu fait du mouvement le plus infime, d'un ressac lent de notre existence.

Au milieu de la vie, l'enfance revient, c'est une eau douce et amère.
 Avec de la terre et de l'eau, avec des forêts et des morts, on fait un homme.
 Avec des images, des sons et des gestes aussi.
 Accueillir l'autre, c'est dire d'un seul et même élan, lui ouvrir sa porte et
 l'appeler par son nom. C'est lui dire: viens, je te donne lieu et je fais mien
 ton nom, si difficile à prononcer.
 Et recommencer. Creuser. Transformer.
 Ne pas répéter. Ecouter avec ses oreilles, avec ses yeux, avec ses pieds,
 avec son dos. Tenir debout même très vieux.

Un geste résume mon travail. «Se tenir près d'un être humain, un peu
 derrière lui comme pour le protéger des intempéries, déployer son bras
 droit et poser doucement, fraternellement, la main droite sur l'épaule
 droite de l'inconnu(e). Et maintenant voici que la main gauche soutient le
 bras gauche de celui ou celle qui, apaisé(e) par cette délicatesse, confiant,
 ferme les yeux, abandonne toute défense, tout repli sur soi. Alors commence
 une marche, une danse, un voyage à deux où celui qui a les yeux ouverts
 guide l'autre lequel, dans l'obscurité de ses yeux clos, se laissant guider,
 sent son corps, sans doute, comme jamais.»

Anima, c'est cela. ●

Thomas LOUVAT — Metteur en scène et directeur artistique de transFORMAS.

LA TRAVESSIA: UNE RÉFLEXION SUR LES DÉPLACEMENTS

La Travessia est l'histoire d'un déplacement. Ou plutôt d'une infinité de déplacements: volontaires, involontaires, rêvés ou craints.

je marche d'un point à un autre, je passe d'un «dedans» à un «dehors» et en chemin, il y a des espaces de transition, des points de rencontres, des zones de conflits dans lesquels, pour un instant, j'ai la possibilité de me positionner, me penser, me réinventer. je suis dedans? Dehors? De quoi?

Souligner les fissures de la réalité, fissurer les discours établis, les idées reçues, les stéréotypes pour accepter ton regard sur moi, pour survivre. Initier une nouvelle traversée, abandonner mon misérable confort, laisser flué le non savoir et sentir que les choses m'échappent comme une occasion d'ouvrir de nouveaux horizons.

La Travessia est une métaphore de la vie. Un lieu qui représente la croisée des labyrinthes individuels et des espaces en commun.

Durant l'année 2015, transFORMAS sort de l'intérieur de la prison de Quatre Camins où l'association a travaillé pendant 10 ans avec son projet *teatroDENTRO*⁰¹ et situe son nouveau projet de création artistique théâtrale **desPLAÇA't** dans le quartier de Sant Andreu. L'implication d'une cinquantaine d'habitants de la ville de Barcelone dans un processus de création collaborative a abouti à la création de "La Travessia" (la traversée) qui a été présentée au public en décembre 2015 et janvier 2016 à la Fabrique de création Fabra i Coats de la ville de Barcelone.

La Travessia se base sur une réflexion autour des déplacements que chacun réalise dans la vie, qu'ils soient physiques, émotionnels, volontaires, désirés ou obligés, et la mise en relation de ces histoires personnelles, intimes, avec l'actualité, comme par exemple les réfugiés de Syrie ou les barrières de barbelés de Ceuta y Melilla dans le sud de l'Espagne.

Un processus de création partagée

Les participants sont des personnes intéressées par l'idée de s'associer à un processus de création, la majeure partie sans aucune pratique ni formation théâtrale antérieure. Il s'agit de personnes de tous les âges, venant soit à titre individuel, soit par le biais d'une institution de tutelle (justice, santé par exemple).

01 teatroDENTRO webdoc, formation, création et production théâtrale en prison. <http://transformas.es/teatrodentro/>

Concrètement, les participants viennent de la maison de retraite de Navas, de l'équipement intégral Meridiana (sans-abris), de l'association pour la réhabilitation des personnes atteintes d'une maladie mentale AREP, de l'association pour l'aide aux malades atteints de polio AFAP, d'ex détenus en phase de sortie ou en fin de peine et d'habitants qui de manière individuelle et volontaire ont eu l'initiative et la curiosité de se lancer dans cette aventure créative et collective.

Le processus de création s'est déroulé en deux temps. Durant les premiers mois, les participants ont travaillé en groupes séparés et en suivant les mêmes exercices et concepts à partir d'une méthode propre à transFORMAS d'écriture partagée basée sur une technique d'improvisation théâtrale qui incorpore la notion de dispositifs scéniques. Les groupes se différencient principalement pour le stigma social, physique, intellectuel. Dans un deuxième temps, le processus est commun, les différents groupes se réunissent pour donner forme et contenu à La Travessia.

L'idée est de passer des groupes de "personnes sans...", de "personnes avec...", de "personnes en..." à un ensemble d'acteurs et actrices qui partagent un espace et un objectif commun. Il s'agit donc du premier déplacement: le travail ne se base pas sur le stigma, ce qui sépare mais au contraire sur ce qui nous réunit, c'est à dire l'espace de la rencontre, du dialogue, la création et le théâtre.

Première de La Travessia,
Espai Bota, décembre
2015, Barcelone.
— Lluisa Roca



Écriture partagée, improvisation et dispositifs scéniques

Le processus de création s'appuie sur la méthodologie propre de transFORMAS, basée sur l'expérimentation et la combinaison de plusieurs langages artistiques à partir de l'écriture partagée, le laboratoire théâtral et l'improvisation.

La Travessia s'écrit chaque semaine à partir d'improvisations qui peu à peu bâtissent un puzzle d'idées et de propositions amenant dans la phase finale une dramaturgie spécifique qui reflète le processus partagé.

*transFORMAS met en valeur la différence et travaille pour favoriser la participation à des projets de création de personnes normalement éloignées de la culture et sans voix.

Dans ce sens, la production a comme point de départ la capacité d'impact de l'art sur la communauté. Le projet desPLAÇA't prouve que les arts de la scène, dans une dimension collaborative, permettent également de créer des ponts et des espaces communs entre des personnes en situations différentes. Aussi, le processus et l'œuvre générée favorisent la création de canaux de communication entre les collectifs impliqués, les processus créatifs, le secteur professionnel, les spectateurs habituels de la culture, les institutions, dans un compromis communautaire.

Représentation de La
Travessia, Espai Bota,
janvier 2016, Barcelone.
— Xavi Piera



Fiche Technique

Mise en scène et textes Thomas Louvat

Coordination technique Guillem Llotje

Production et Communication Eva García, Amèlia Bautista

Au long du processus Esperanza González

Vidéo Non Ten Xeito - Constelaciones

Equipe technique Eddy Funes, Mounir Taali i Roberto Orduña

Actrices, acteurs Membres des associations participantes et habitants de la ville de Barcelone et environ

Production transFORMAS

Partenaires La Ville de Barcelona: ICUB, Institut de la culture et Département d'Action Communautaire. La Generalitat de Catalunya: OSIC, Département de la Culture et ICEC, Institut catalan des entreprises culturelles; La Fondation La Caixa; in Living Memory, Erasmus +

Collaborations District de Sant Andreu (Mairie de Barcelone); Plan Communautaire de Navas; Fabrique de création Fabra i Coats, Barcelone; Ateneu Harmonia; Casal de Sant Andreu; Centre Civique de Navas; Casal de Gent Gran de Navas; AREP (Association pour la réhabilitation des personnes atteintes de maladies mentales); AFAP (Association de familles pour l'aide aux malades de la polio); Equipement Intégral Meridiana; Friche de Fabra i Coats (Espace Josep Bota)

Collaborations artistiques La Fabrique de création Fabra i Coats de Barcelone; CIMIR (Centre de l'Image Mas Iglesias de Reus); INA (Institut National de l'Audiovisuel, France); In Living Memory; Constelaciones; Xavier Piera (photographies)

L'immédiateté du théâtre et l'image différée

Lorsqu'un artiste décide d'incorporer des images d'archives dans un processus de formation théâtrale, cela suppose une série de questions et de contradictions qu'il est nécessaire de résoudre afin de donner un sens précis et cohérent à cette action. La présence de l'image sur la scène peut avoir différentes fonctions ou rôles. Par exemple, l'image peut venir renforcer la dimension esthétique, être intégrée à la scénographie, se convertir en un élément de dramaturgie, créer un espace-temps particulier...

Ici et maintenant. L'acteur et le spectateur partagent l'acte de création théâtrale dans le même temps. Rien n'est différé. Tout disparaît. Cette spécificité du théâtre, la dimension éphémère, l'immédiateté de l'action, sont des éléments fondamentaux qui distinguent la pratique théâtrale d'autres disciplines artistiques.

L'image vidéo et les pratiques artistiques qui en découlent, au contraire, se situent dans l'espace du différé, du montage, de la manipulation. L'image d'archive, dans sa dimension brute, originale, est ancrée dans un contexte, une époque. Elle relate des faits réels, permet une lecture de l'histoire et participe à la création d'un imaginaire collectif.

Il faut bien entendu considérer dans cette dichotomie des nuances liées aux pratiques contemporaines de l'art vidéo. Par exemple, la présence d'artiste vidéo sur la scène est devenue une pratique courante. La vidéo

est utilisée comme un espace d'improvisation, de la même manière que l'acteur improvise sur le plateau.

Il me paraît fondamental, comme préambule à la formulation d'une méthodologie qui incorpore à la création théâtrale des images d'archives, de considérer ces différences.

transFORMAS a mis en place depuis 10 ans une méthode particulière de formation et de création théâtrale qui se base sur l'écriture partagée, la dimension collaborative et la diversité des participants. L'incorporation d'images d'archives s'intègre donc à une méthode préexistante.

Pour comprendre dans quel contexte émerge le processus de création de La Travessia, il est donc nécessaire de poser les axes centraux de la méthodologie théâtrale développée par transFORMAS.

Le théâtre dans le social

Tout d'abord, il est important de partir de l'idée que «chaque société crée des outils artistiques, des conventions qui ont pour objectif de rendre visible ce qui est particulier à chaque culture. Souvent, ces outils qui devraient permettre de s'interroger ensemble sur notre capacité à comprendre la condition humaine, à éclairer les dimensions existentielles du pouvoir, de l'altérité, de l'identité ou de la différence, sont utilisés comme des moyens de régulation qui préservent et alimentent la domination, l'ignorance, la création de langages autoréférentiels et la complaisance des élites ⁰²».

Dans ce cas, il s'agit d'annuler ce qui est authentique dans la création artistique: être en chemin, en mouvement vers une possible libération.

Les aspects de formation, transmission, apprentissage sont aussi touchés par cette contradiction. Le professeur, l'intervenant, l'artiste ont un savoir qu'ils transmettent de manière unidirectionnelle aux élèves ou aux participants.

Pour répondre à cette vision contemporaine de l'art et de l'éducation, il faut donc mettre en place une méthode qui permette de rompre cette dimension unidirectionnelle.

«Grotowski souligne ce besoin d'abandonner une recherche d'accomplissement solitaire à travers le travail du metteur en scène, pour se consacrer à une recherche sur l'art de l'acteur conçue comme un accomplissement réalisé en commun avec l'acteur. (...) Car ce qui l'intéresse c'est la **«possibilité d'aider les autres à s'accomplir eux-mêmes»** ⁰³

La formation théâtrale doit donc permettre à chacun de se connecter de nouveau avec sa propre complexité, ses idées, ses contradictions, ses pulsions, sa capacité d'autocritique, d'analyse de la réalité. Il s'agit d'une part de redonner une voix à ceux qui l'ont perdue et d'autre part, de pousser à nouveau les individus à entrer en relation avec les autres, à se confronter, se contredire, se formuler dans d'autres réalités et donc petit à petit se saisir à nouveau de son pouvoir de décision sur sa propre vie.

02 GONZALEZ, Esperanza, *Le théâtre dans le social*, transFORMAS, 2013

03 BORIE Monique, *Grotowski et la formation comme une quête*, Paris, Editions du CNRS, 1970.

Cela revient à travailler la relation entre les processus d'empowerment⁰⁴ et théâtral.

«Comme on peut le remarquer, les deux processus partagent le but d'activer des énergies et des synergies créatives (du sujet en rapport avec soi, avec les autres et avec l'environnement) pour transformer la possibilité de se penser dans une possibilité réelle d'être et d'agir, parce qu'une nouvelle image mentale produit un nouveau comportement⁰⁵ ».

Enfin, il est nécessaire d'apporter une clarification sémantique.

Le «théâtre social» met en scène des problématiques concrètes qui existent réellement dans le territoire ou dénonce et décrit des problématiques de société. Pour transFORMAS, il ne s'agit pas de cela.

Il s'agit d'un théâtre dans le social, c'est à dire un théâtre qui se pense et se construit depuis la structure sociale qui représente la société dans laquelle il se produit en considérant tous les points de vue et les positions sans chercher un discours ou une vérité unique, mais en rendant compte de la complexité et des différences.

Cette nuance (théâtre social / **théâtre dans le social**) peut paraître un jeu sur le sens des mots sans importance. Mais cette différence marque deux territoires très différents.

La dimension collaborative et l'écriture partagée

Le théâtre qui se produit dans le social, met au centre du travail, au delà des contextes, des collectifs, la **création artistique** et l'**écriture partagée**. Il ne s'agit pas d'une action sociale qui a pour but d'aider ou de minimiser le sens de l'exclusion et par conséquent de l'intégration, mais au contraire un théâtre qui convertit les participants en auteurs et acteurs de leur propre histoire, en inventeurs d'autres réalités et créateurs d'alternatives.

Ils peuvent ainsi parler, dialoguer depuis leur propre réalité. Le travail du théâtre dans le social ne consiste pas en la transmission unilatérale de savoirs, de connaissances, mais en la capacité d'échange et d'écoute des différentes réalités.

Il ne s'agit donc pas d'attirer les participants dans mon territoire et ma méthode, il ne s'agit pas non plus de me déplacer sur leurs territoires ce qui revient à reproduire les chemins de l'intégration ou de l'exclusion mais de créer, d'ouvrir un territoire en commun.

Il s'agit de tenter, à petite échelle, «une réinvention du théâtre, de son organisation, de son contexte social, de sa qualification professionnelle, de ses finalités culturelles, de sa dramaturgie, de sa manière de transmettre un savoir technique» et de pas oublier comment «des centaines de personnes utilisent la coquille du théâtre pour construire leur identité

04 L'empowerment est l'octroi de plus de pouvoir aux individus ou aux groupes pour agir sur les conditions sociales, économiques, politiques ou écologiques qu'ils subissent. Le concept est né au début du xxe siècle aux Etats-Unis dans un contexte de lutte. Conçu alors comme gain de pouvoir face à un groupe dominant, le concept peu à peu a été utilisé dans une vision plus large et plus floue, proche de celle de la participation

05 BION Wilfried, *L'expérience du groupe*, Armando Editore, 1984

personnelle et politique, pour créer des relations sociales correspondant à leurs idéaux et à leurs rêves⁰⁶».

Pour cela, la méthode se base sur l'idée d'une écriture partagée qui oblige chacun, depuis sa place, à formuler et interroger ses limites, sa relation aux autres, à l'écriture, à la transformation de la réalité. J'entends par écriture partagée une forme de dramaturgie qui se fonde sur une écoute multiple et complexe de l'idée de groupe et de ses métaphores. Il s'agit d'écrire dans un aller-retour entre les actions théâtrales produites dans le cadre de laboratoires et de sessions d'improvisations et des espaces de débats et de réflexions partagées. L'écriture est multiple, elle n'est pas uniquement liée au texte. L'écoute est complexe, chaque action est regardée sous différents angles, chaque parole est écoutée plusieurs fois. La dramaturgie des spectacles relate des écritures croisées, inventées, mélangées durant le processus de création sans aucune angoisse à refléter des formes chaotiques et discontinues.

Le travail se situe dans l'idée de **laboratoire théâtral**, un espace ouvert et exigeant, dans lequel tous les participants doivent représenter, chercher, formuler ce qui les rassemble et ce qui les éloigne. L'espace de création, la dimension expérimentale permet donc non seulement de rendre possible la mise en place d'un territoire de création en commun, mais aussi de respecter et mettre en valeur les différents points de vues, les visions diverses et parfois contradictoires.

Le travail s'oriente vers la mise en place de cadres, nommés **dispositifs scéniques**, qui imposent un certain nombre de règles et consignes de travail. Ces dispositifs laissent à l'acteur une liberté de création, de mouvements, de paroles, de propositions. Le rôle du formateur est ensuite d'extraire, d'analyser, de renvoyer aux participants des éléments, des actions, des propositions afin de les retravailler avant de les intégrer dans une écriture dramatique qui reste ouverte et flexible et qui aboutira le dernier jour de la formation à la présentation d'une performance.

Après environ une heure de travail physique chaque jour, les participants sont divisés en groupes de quatre ou cinq. Une consigne leur est donnée qui peut être un thème, un mot, un extrait de texte, une image, une vidéo, une question.

Les groupes disposent d'un temps de préparation qui se décompose en trois parties. Tout d'abord il s'agit de parler, de se positionner autour de la consigne. Ensuite il faut traduire ces échanges en action théâtrale et dispositif scénique qui intègrent le public. Enfin, il s'agit de préparer le travail dans l'espace du théâtre en incorporant la lumière, le son, les éléments de scénographies, accessoires ou costumes nécessaires, de répéter et présenter le travail aux autres.

Les différents groupes passent de manières successives. Ensuite, les acteurs se positionnent au devant de la scène et les autres participants doivent parler de ce qu'ils ont vécu en répondant à deux questions: Qu'est-ce que j'ai senti ? Qu'est-ce que j'ai observé ?

Cette technique permet de mettre chaque acteur aussi dans la position de l'auteur. Les improvisations présentées sont le fruit d'un travail collectif, de discussions, d'échanges, de confrontations d'idées, de conflits, d'égos, de relations de pouvoir. Les observations, les retours que formulent

06 BARBA Eugenio, Tiers Théâtre. *L'héritage de nous à nous-mêmes*, in Programme Kaosmos, 1995.



Première de La Travessia,
Espai Bta, décembre
2015, Barcelone.
— Xavi Piera

les spectateurs à la fin de chaque présentation permettent au groupe qui a présenté son travail de retravailler l'improvisation à partir des observations des spectateurs.

Il s'agit de confronter immédiatement une action théâtrale dans un contexte de représentation. La place du spectateur est fondamentale.

La proposition que nous avons expérimentée intègre autant les données politiques et sociales que les éléments de méthodologie théâtrale décrites en amont.

Le spectacle se pense comme une expérience incomplète. Il s'agit de rapprocher le spectateur de la scène afin qu'elle apparaisse plus immédiate et sensorielle. La scène devient un espace où se déroulent une série d'événements, en tentant de générer un dialogue direct avec le spectateur afin qu'il puisse vivre la représentation comme une expérience partagée. Ce théâtre se fonde sur l'idée du spectateur en scène, se construit et se situe dans l'espace de la frontière qui marque la rencontre entre la scène, le comédien et le spectateur.

La Travessia permet de considérer le théâtre et spécifiquement la dramaturgie comme ouverte, en mouvement, en incluant des formes et des contenus divers tout en se basant sur l'expérience de la rencontre entre les différents participants et en interrogeant, depuis le processus de création théâtrale, les réalités représentées.

Ici et maintenant. L'acteur et le spectateur partagent l'acte de création théâtrale dans le même temps. Rien n'est différé. Tout disparaît.

Dans ce théâtre, l'image d'archive est un acteur de plus. ●

«WAY WE WERE» CRÉATION COLLABORATIVE

Dans notre projet créatif local qui fait appel à l'utilisation d'archives amateurs slovaques, nous avons commencé à travailler en janvier 2015 avec une équipe composée de huit personnes détenues de la prison de Prešov, Département ouvert, qui est notre principal partenaire dans cette activité. Il s'agit de notre deuxième projet avec ce partenaire. Nous ne sommes donc pas novices en la matière. Les personnes détenues sont très motivées, ainsi que nombre d'autres participants: étudiants, citoyens, artistes, qui se sont joints au projet. Le sujet principal, l'axe central, de notre processus créatif local dans ce travail fait appel à nos mémoires personnelles, en particulier depuis l'enfance et l'époque du socialisme en Tchécoslovaquie, surtout entre 1960-89.

Nous travaillons sur deux axes principaux – les archives photographiques et cinématographiques et leur usage dans un processus artistique (à l'exception de nos archives cinématographiques et photographiques de base provenant de l'association PhotoART Centrum, nous avons obtenu trois autres archives photographiques personnelles émanant de personnes détenues et une archive cinématographique, qui ont été scannées et que nous utilisons). A cet égard, nous avons également consacré du temps à nous familiariser avec une approche technique et artistique des supports photographiques et cinématographiques en général, en mettant l'accent sur une approche créative propre à chaque participant. Nous associons les supports visuels provenant des archives à des mémoires – écrites et orales- de participants indépendants, qu'il s'agisse de personnes détenues ou de personnes libres. Nous réunissons leurs mémoires pour trouver une histoire plus globale sur l'époque et sur notre société.

Dans l'axe photographique, nous travaillons sur une œuvre intitulée «*City memory*» («Mémoire de la ville»), en essayant de capter le génie du lieu de Prešov, deuxième plus grande ville de l'est de la Slovaquie, assez typique de cette région et en particulier des moments «suspendus» illustrant la situation d'avant 1989. Dans ce projet secondaire, nous adoptons une position spéciale de l'Est de la Slovaquie dans le contexte européen. Cette région détient l'un des records de chômage dans l'UE. Elle est réellement très différente de la région de Bratislava, nettement plus développée (capitale slovaque), se situant plus ou moins au niveau de la moyenne européenne. La région de l'Est de la Slovaquie est un peu «endormie». On y trouve en effet encore des lieux inchangés après tant d'années qui ont suivi l'effondrement du socialisme. Le projet *Mémoire de la ville* est basé sur un postulat selon lequel la ville elle-même sert

d'archive particulière du passé. Nous essayons de trouver des lieux qui contemplent notre mémoire collective.

Le troisième axe se poursuit depuis l'époque du second workshop avec l'équipe espagnole. Il est basé sur une approche théâtrale vis-à-vis du support archive. Nous avons réalisé plus de workshops de danse et de spectacle vivant avec les personnes détenues, incluant un workshop de théâtre avec le groupe de danse Heeb.She et un nouveau membre de l'équipe, Viliam Čikovský, metteur en scène, ainsi que d'autres nouveaux participants. Notre projet consiste à préparer le spectacle de théâtre de l'ensemble des participants, en particulier les personnes détenues dans la prison de Prešov (en lien avec le sujet de la mémoire et en utilisant les archives du projet *In Living Memory*) à la fin du projet pour le public et les écoles de la région. Ce projet est destiné à être présenté à l'extérieur mais également à l'intérieur de la prison. Si le succès est au rendez-vous, il s'agirait d'un événement inédit de ce type en Slovaquie.

Way We were, projet
d'activité locale à Prešov,
Slovaquie
— PhotoART Centrum,
Lena Jakubčáková



En définitive, ce projet devrait se présenter sous la forme d'une association d'exposition de photos, de visionnage de films, de projections, d'installation, de présentation de livre/bandes dessinées et de spectacle vivant (pour la réunion à Kosice à la fin du projet et pour le public à Prešov).

Conséquences

Impacts sur les participants/personnes, sur le brassage de participants, sur la participation transgénérationnelle, sur les relations à l'intérieur/à l'extérieur

Etant donné la composition des groupes de participants au cours des workshops, les formations, les conférences et les autres activités du projet, nous pouvons parler d'un véritable brassage sous différents angles. Nous avons des participants jeunes et moins jeunes (de 18-20 ans jusqu'à plus de 60 ans, par exemple), ce qui, dans le contexte de notre histoire relativement récente, implique la présence d'individus avec et sans expérience personnelle du régime communiste. Nous avons des participants diplômés (deux universitaires, un doctorant) et d'autres qui le sont moins (études secondaires non achevées), des étudiants issus de deux différentes universités des arts à Košice, Slovaquie et Opava, République tchèque. Nous avons des personnes libres, grandes voyageuses, et des détenus condamnés à cinq à sept années de prison. Nous avons des personnes issues du milieu urbain et des participants qui vivent dans des villages. Nous avons des participants avec des approches différentes de la religion, des expériences de vie et des styles différents, des contextes familiaux et économiques différents. Même nos formateurs et nos professeurs viennent d'horizons différents: photographes, vidéastes et cinéastes, directeur de théâtre, danseurs, acteurs et historiens pragmatiques également. Par conséquent, le projet a réuni toutes ces personnes différentes pour réaliser ce travail collectif avec un objectif artistique et créatif – avec notre mémoire collective grâce aux archives.

Comme tout processus et activité de création, ces œuvres collectives ont également éclairé d'un regard nouveau et frais ce qui nous entoure. Elles nous conduisent positivement à penser différemment, à être actif, à partager des idées, à échanger des pensées, des expériences, à nous ouvrir sur un plan personnel, etc. Et en particulier, ce projet a eu une conséquence importante: l'abandon ou la réduction de préjugés, surtout à l'égard des prisonniers (en lien avec les religions, les origines, etc.). Cette déconstruction des préjugés est, dans le sens de notre expérience, fondamentale, elle constitue un point clé du projet. De nombreux participants ont mentionné cet impact produit sur eux. Par ailleurs, la possibilité de se rendre dans l'enceinte de la prison et de se retrouver en contact étroit avec des détenus pendant une période prolongée, de leur parler, d'être confronté à leur personnalité et leur trajectoire personnelle, tous ces éléments font partie des points forts de cet enrichissement. ●

Ateliers d'activités locales,
Département Ouvert de la
prison de Prešov
— PhotoART Centrum,
Juraj Gemický

Ateliers d'activités locales,
Département Ouvert de la
prison de Prešov
— PhotoART Centrum,
Lena Jakubčáková.





ENJEUX

INDIVIDUELS

ET

SOCIETAUX

FRONTIÈRES AU DÉPASSEMENT: UNE EXPÉRIENCE PARTAGÉE DE TRANSFORMATIONS

Le projet *Anima* est avant tout une expérience de création partagée dans laquelle l'art n'existe que par le jeu permanent de négociations intersubjectives d'une pluralité d'acteurs qui y participent, et qui font l'épreuve commune de transformations réciproques. Il s'agit ici de revenir plus en détail sur les coulisses de cette définition que l'on propose, à travers une réflexion sur les impacts que produit le projet et dans la perspective selon laquelle l'expérience artistique provoque du mouvement dans plusieurs formes d'inertie et des dépassements de frontières, individuelles, institutionnelles et finalement sociétales.

Parler d'inertie, c'est partir de l'idée qu'il existe des formes de linéarité ou de stabilité, des trajectoires individuelles, des modes d'interactions, et des ajustements institutionnels et sociétaux. Quant à la notion de frontières, elle permet d'interroger celles qui sont les plus visibles, les murs, barreaux et barbelés, puisque la prison et un groupe de personnes détenues sont au centre d'*Anima*, mais aussi toutes les limites invisibles qui constituent des cloisonnements entre les individus, définissent le centre et ses marges et finalement fondent le socle de l'*invalidation sociale*⁰¹ qui conditionne les trajectoires d'enfermement de certains. Le projet *Anima* s'articule donc autour de la prison, et c'est depuis ce lieu ultime dans lequel l'enfermement est le plus manifeste que l'expérience artistique peut faire émerger la question de la liberté.

En parlant d'inertie individuelle, nous voulons renvoyer à tout ce que la période carcérale fige dans l'existence des personnes : rapport au temps, rapport à l'espace, rapports aux autres, dedans comme dehors, schèmes de perception, capacités décisionnelles, possibilité de se penser autrement que dans l'unidimensionnalité du statut de détenu. Mais nous voulons aussi parler du fait que dans ces parcours, la phase d'incarcération apparaît comme la suite biographique logique, la prolongation d'une série de mécanismes de *désaffiliation sociale*⁰² qui ont formé le terreau d'une carrière délinquante et dessiné une logique d'*assignation progressive*⁰³ dans la catégorie de déviant. *Anima* met aussi en évidence, dans la diversité des groupes que le projet implique, que même au dehors, pour ceux

01 CASTEL Robert, *Les métamorphoses de la question sociale*, Fayard 1995

02 Ibid

03 Bérard Jean, Chantaine Gilles, *80000 détenus en 2017, Réforme et dérive de l'institution pénitentiaire*, Editions Amsterdam, 2008

qui n'ont pas été confrontés à la prison la plus visible, d'autres formes d'enfermement de pensée, de représentation, de projection, délimitent des existences dans lesquelles le risque de s'envisager autrement parmi les autres est écarté, et les potentialités de déplacements intellectuels et émotionnels occultées, forgeant là encore, sur un autre mode moins évident, des inerties.

L'institution pénitentiaire, elle-aussi, peut s'analyser au regard d'une forme de fixité dans son rôle et sa place. La gestion sécuritaire étant le cœur de son fonctionnement, entraînant souvent un enlèvement dans des routines professionnelles, et l'opinion publique lui accordant perpétuellement une fonction sacrificielle qui permet à la société de garder confiance dans son mode d'organisation, dans un mouvement d'occultation et de légitimation de ses mécanismes de tris, la prison n'est jamais substantiellement remise en question. L'inertie institutionnelle dont nous parlons repose sur une « *rationalité pénale moderne* » qui reste inchangée depuis la fin du XVIII^e siècle, faisant de la prison le centre de l'appareil punitif et la réponse privilégiée face à la transgression. En effet, l'incarcération permet de dresser une frontière de plus entre l'ennemi et le reste de la société et comme l'écrit Philippe Combessie, « *l'utilité de la peine n'est pas essentiellement dans l'action qu'elle exerce sur les criminels, mais dans l'action qu'elle exerce sur la société elle-même... la société reprend sa confiance en elle-même et réaffirme l'intangibilité de la règle ébranlée par le crime.* »⁰⁴

Quant à l'inertie sociétale, c'est une manière de désigner synthétiquement l'exercice d'un pouvoir global dont la force tient à son infiltration effective dans les pratiques individuelles et institutionnelles. Ce pouvoir est celui d'une organisation unidimensionnelle néolibérale qui structure l'ensemble de la société, dictant des valeurs et balisant les rapports sociaux dans des logiques de programmation, agissant au moyen de « *guillotines douces* » qui sont « *les mille ficelles disciplinaires* »⁰⁵ ayant progressivement conquis l'homme dans ses parts les plus intimes. Depuis une trentaine d'années, dans la montée des incertitudes, s'enracinent des modalités croissantes de *décollectivisation* ou *réindividualisation*⁰⁶. *L'ordre technocratique et l'expansion d'une financiarisation généralisée ont conduit à une forme de naturalisation du corpus de valeurs et du fonctionnement portés par les impératifs de la croissance économique, nous éloignant tous de possibles interactions différentes, nous rendant ignorants du fait que* « *les hommes ne sont pas des Homo œconomicus par nature. Ils ne le deviennent que là et quand la seule voie d'accès à la reconnaissance est devenue l'enrichissement matériel* ». ⁰⁷

*Anima est la preuve concrète d'un contrepoids, d'un réveil, d'une renaissance. Si aujourd'hui, l'humanité détruit l'arbre sur lequel elle est montée*⁰⁸, *Anima est l'expérimentation d'une utopie, celle qui permet la transformation des agencements sociaux existants. Dans le projet, se joue l'épreuve sensible et non sensationnelle de l'humanité, au creux d'un travail coopératif sur le corps, les images, la mémoire mouvante.*

04 COMBESSIE Philippe, "Paul Fauconnet et l'imputation pénale de la responsabilité : une analyse méconnue mais aujourd'hui pertinente pour peu qu'on la situe dans le contexte adéquat." *revue Anamnèse*, no 3, 2007

05 BESSETTE Jean-Michel, *Etre socio-anthropologue aujourd'hui ?* L'harmattan, Logiques Sociales, 2014, Paris

06 Castel Robert, *La montée des incertitudes. Travail, protections, statut de l'individu*, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2009

07 CAILLÉ Alain, 2011. *Pour un manifeste du convivialisme*, Le Bord de l'eau, Lormont, p83

08 Humbert Marc, « Une indispensable offensive intellectuelle collective. », *Revue du MAUSS* 1/2014 (n° 43), p. 63-74

Les archives utilisées dans Anima deviennent la possibilité de mettre en travail des fragments d'histoire, collective et personnelle, émancipées de leur ancrage initial, et dans cette élaboration, ce sont les représentations de chacun sur le monde qui se dévoilent pour se transformer, tout autant que les représentations de soi. Ce processus de travail à partir des images d'archive, dans sa dynamique de subjectivation et d'intériorisation, ne touche pas l'individu de manière sectorisée, parce qu'il participe pour un temps à ce projet, parce qu'il est détenu, ou étudiant en cinéma, ou tout autre statut. Il attrape l'individu dans la singularité de ses rapports émotionnels et physiques aux images pour mieux le ramener, à rebours de toute logique individualisante et dans l'essence collaborative du dispositif proposé, à sa condition humaine. Frontières visibles et invisibles n'y résistent pas, c'est l'idée même de la frontière qui se redéfinit, devenant l'espace du passage, de la porosité, de l'altérité. De l'intérieur de la chair se fabrique la plus haute considération du politique, capable de rompre avec l'immobilisme idéologique qui essentialise l'ordre établi.

Dans cette expérience artistique engagée depuis deux ans, il s'agit de permettre à tous les participants, artistes et amateurs, dedans et dehors, jeunes, vieux, détenus, étudiants, un mouvement d'émancipation structurelle qui ne peut se dissocier d'une épreuve totale, émotionnelle et intelligible, du changement. Ce sont les schèmes de pensée et d'action qui sont bousculés, ébranlés, dépassés, dans une logique de réagencement des rapports au monde. Ce changement n'est pas seulement individuel, il se pense aussi à l'échelle des institutions et de la société, dans la logique partenariale du projet (l'administration pénitentiaire et même l'ensemble de la chaîne judiciaire sont des partenaires, dans la recherche permanente d'un décroisement des mondes professionnels et la construction d'un langage commun) et ses modalités de diffusion et de transmission, car ce sont les champs où l'ordre prescrit, les agencements et les modes d'interactions qu'il dicte, s'exerce et engendre un vivre ensemble qui ne va pas de soi et qui pourtant est souvent naturalisé. La mutation que provoque l'art se joue sur le mode du minuscule, au coup par coup, au fil des situations artistiques proposées puis saisies dans des formes multiples d'appropriation singulière et collective, et des nouveaux possibles qui s'inventent. Pour les personnes qui sont impliquées dans le projet, se joue la possibilité de s'extraire d'une lecture unidimensionnelle de la structuration de la société, pouvoir s'y réenvisager, dans le désir devenu nécessaire de ne plus se résoudre à des frontières invisibles, qui nous séparent de l'autre et nous limitent nous-mêmes. En redonnant des capacités décisionnelles, en permettant une nouvelle expérience du temps, de l'espace, du corps, en ouvrant un champ de projections et de réinvention des rapports aux autres et à soi, en injectant un caractère égalitaire dans les relations interpersonnelles, en défaisant les postures de méfiance, de division et de domination, le dispositif artistique construit peu à peu, étape par étape, les conditions de possibilité d'une autre existence.

Le processus de création développé dans le cadre d'*Anima* est en définitive un terrain pas tout à fait vague mais presque. Il se laisse investir, approprier, modeler, transformer. Il est un mécanisme de mouvement puisqu'il provoque, déclenche, suscite, engage, inspire ou encore favorise les rencontres, les possibles, la création de nouveaux agencements individuels, institutionnels et sociétaux. La dimension collaborative qui lui est inhérente protège les singularités tout en les libérant et en les

autorisant à se transformer, en rendant possibles des changements et des mutations. C'est depuis la prison que ce mouvement se déploie, pour révéler avec d'autant plus de force que depuis là où les murs sont les plus visibles, on voit clairement tous ceux qui le sont moins et qui pourtant constituent souvent des frontières bien plus solides.

Tout cela tend à démontrer que l'expérience artistique qui a été menée est bien plus pragmatique que toutes les réponses qui nous apparaissent comme telles, en termes de projet de société. Si bien sûr on n'associe pas le pragmatisme à une logique d'action pratique de mise en conformité mais plutôt comme une recherche de transformation globale. *Anima*, dans sa capacité de redéfinition des rapports humains, apparaît comme l'un des plus pragmatiques projets de société. Pour conclure, quelques mots de John Dewey suffisent pour dire l'essentiel :

« *Tant que l'art restera le salon de beauté de la civilisation, ni l'art ni la civilisation ne seront en sûreté.* » ⁰⁹ ●

09 DEWEY John, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010

THÉÂTRE POST- DRAMATIQUE À LA PRISON DE BOLLATE: UNE PROPOSITION EN FAVEUR DE LA MÉTHODE INTERDISCIPLINAIRE

Un nouveau théâtre, où tout au moins un théâtre appréhendé d'une nouvelle façon: voici ce qui se passe depuis une dizaine d'années à la prison de Bollate, engendrant des projets aux thèmes non-conformistes, dont *In Living Memory* que nous analyserons ici.

À l'origine de ces projets, un nouveau concept de *texte de performance* sans signes théâtraux hiérarchiques ou, au contraire, les utilisant de façon simultanée, dans un schéma affirmant une présence physique et associé à la présence sur scène de matières hétérogènes, d'une force visuelle et sonore puissante, telles que clips vidéo, images et sons.⁰¹

La note d'intention accompagnant ce projet, développé au sein de la prison de Bollate, invite au débat sur le théâtre post-dramatique.

Les workshops dédiés aux enregistrements ont débouché sur des performances interactives basées sur l'improvisation et visant un spectateur actif, sollicité pour compléter leur sens.

Dans ces expériences, ce que Schechner appelle le *comportement restauré* est clairement en évidence.

Restaurer un comportement consiste à traiter une partie de son existence de la même façon qu'un réalisateur traite une scène dans un film. En effet, ces séquences de comportement peuvent être rééditées et reconstruites indépendamment de la cause et de la dynamique d'effet (sociale, psychologique, technologique) à leurs origines; elles existent en toute autonomie, au point qu'il est possible de ne plus tenir compte des motivations à l'origine de ce comportement, voire même les démentir [...]. Le comportement restauré est commun à tous genres de performance, du

01 "En effet, une dramaturgie visuelle ne veut pas dire une dramaturgie organisée uniquement sur le plan visuel, mais plutôt une conception qui n'est pas subordonnée à un texte et qui est donc libre de développer sa propre logique" Hans-Ties Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, traduction Philippe-Henri Paris, L'Arche, 2002, p147.

shamanisme à l'exorcisme, de la transe au théâtre rituel et esthétique, des rites d'initiation aux drames sociaux, de la psychanalyse à des traitements plus modernes tels que le psychodrame et l'analyse transactionnelle. [...] On présuppose, en ce qui concerne ceux qui pratiquent toutes ces formes d'art, de rituel et de thérapie, que certains types de comportement (séquences ordonnées d'événements, scénarios, textes connus, mouvements codifiés) existent indépendamment des interprètes qui les "exécutent" et peuvent donc être préservés, transmis, manipulés et transformés.⁰²

À tel point que la restauration du comportement présente ce qui s'est déjà produit, et donc l'*interprète* est conscient d'une séparation entre le comportement joué et l'*interprète* lui-même, comme si le comportement restauré était projeté en dehors de l'acteur, revêtant une valeur symbolique, incitant des réflexions sur le comportement lui-même qui influent sur le spectateur à qui l'on demande, bien sûr, d'être actif.

Les enregistrements amènent à l'élaboration de dramaturgies spontanées, créées au cours d'exercices et d'improvisations, qui permettent à chaque participant de travailler sur sa propre expérience existentielle en utilisant le corps, de façon violente, la voix et son histoire personnelle.

La réalité corporelle est au cœur de l'exploration à Bollate. Plus que l'aspect verbal, la réalité corporelle des acteur-détenus est le vecteur de communication avec le spectateur.

Le travail d'analyse sur le corps en tant qu'univers d'expression, en corrélation avec des nébuleuses de contenu pour l'instant non-identifié, fait de l'expérimentation sur l'expression corporelle un grand laboratoire sémiotique dans lequel, à l'aide d'expériences sur de nouveaux types de corrélations sémiotiques, il est possible de construire de nouvelles structures de l'univers de nos pensées, de nos désirs et de ce auquel nous croyons et ce auquel nous pensons croire.⁰³

Le corps ne raconte pas d'histoires d'autrui, uniquement sa propre histoire, et ce à travers les personnages et les situations, tirés de performances dramatiques et présentés dans les enregistrements vidéo.

Il y a clairement une connexion avec ce que Grotowski entendait par *corps-mémoire*, dans le sens où "le corps n'a pas de mémoire, il est la mémoire"⁰⁴. Il conserve les empreintes des actions et les exhume pendant les représentations.

Le projet *In living Memory* explore des performances qui puisent dans la simultanéité et la multiplication de l'espace et du temps, obéissant à des lois propres à la scène jouée, et illustrent l'observation de Lehmann sur l'idée que le théâtre post-dramatique est dénué de *fabula*, consistant au contraire en une suite de situations/d'événements⁰⁵ qui mènent à une transformation, plus qu'une représentation, dans laquelle le vécu personnel devient une matière pour la scène et l'aspect esthétique prend la forme d'une "esthétique de l'intensité"⁰⁶ qui transporte le spectateur continuellement entre rythmes, d'une séquence à l'autre⁰⁷.

02 V. Valentini, (ed. by), *Richard Schechner, La teoria della performance (1970-1983)*, Bulzoni, Rome, 1984, pp. 213-214.

03 P. Magli, *Corpo e linguaggio*, Roma, l'Espresso 1980.

04 L. Flaszen, C. Pollastrelli (ed. by), *Il teatr laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 1980, p. 196.

05 H.-T. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, traduction Philippe-Henri Ledru, L'Arche, 2002.

06 C. Stalpaert, F. Le Roy, S. Bousset (ed. by), *No beauty for me there where human life is rare. On the theatre work of Jan Lauwers with Needcompany*, Academia Press and International Theatre and Film Books, Ghent, 2007, p. 123.

07 C. Bouko, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Éditions Peter Lang, Brussels, 2010 p. 79.

Par conséquent, le spectateur a tendance à interrompre ce flux continu d'informations généré par les *interprètes* et à remanier ces informations dans une sorte de montage personnel, devenant ainsi doublement responsable de la représentation, car son rôle actif l'oblige à deviner le sens de la représentation et, en même temps, à construire son contenu.

Le théâtre pratiqué à la prison de Bollate, selon moi, mérite d'être qualifié de théâtre post-dramatique, car générant cette relation spéciale entre la dimension psychique, qui caractérise la créativité dramatique dans sa globalité, et la dimension carcérale: ⁰⁸

En reconnaissant la "dimension psychique" du théâtre et des rêves, nous ne nous limitons pas toutefois au seul examen de leur fonction "libératrice", ce qui peut être présenté, surtout à un détenu, comme un pas "positif", à condition de l'intégrer dans un processus complexe tel que, par exemple, celui entrepris dans le cadre d'une psychanalyse. ⁰⁹

Le théâtre au sein de la prison, mêlant interprétation psychanalytique et neuroscience¹⁰, peut aider le détenu à gérer l'anxiété générée par le sentiment de culpabilité, la peur du châtime et les séquelles du trauma¹¹, et, pour le spectateur, renforcer la relation entre le double et le miroir, selon laquelle

l'autre [l'interprète] "me représente", dans le sens qu'il devient un point de référence qui renvoie des éléments de moi et, en même temps, par son altérité, valide notre identité réciproque en tant qu'êtres distincts. Dans ce sens, le "me représente" est à la base de la relation, délivrant une autorisation réciproque, un "droit d'exister"¹².

L'artiste et directrice des workshops ESTIA Michelina Capato Sartore joue un rôle moteur dans ces expérimentations, convaincue que le théâtre apporte

...une présence vivante et charnelle au-delà de la l'existence quotidienne, carcérale ou non; c'est la perception de cette vitalité qui suscite le plaisir accompagnant l'espoir d'une éventuelle libération. ¹³

Michelina Capato Sartore a développé une méthode de travail personnelle dont les origines se trouvent dans la bioénergétique, la méthode Feldenkrais¹⁴, Panthéâtre¹⁵, l'utilisation de la voix telle qu'enseignée par

08 G. Tibaldi, "Teatro, carcere, sogno. A propos de 'Scena della mente e scena dei reclusi'", in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito, dunque so(g)no, Teatro in carcere 2009*. Dans ces pages Tibaldi fait référence au travail de Meldoiesi, "Dal corpo alla vita, dalla forma alla mente. Per una discussione sui nessi teatro-psicoanalisi, dal punto di vista della scena", in E. Zanzi, S. Spadoni (ed. by), *Tra psicoanalisi e teatro. Identificazione e creatività*, Bulzoni, Rome, 2000, pp. 141-172.

09 G. Tibaldi, "Teatro, carcere, sogno. A propos de 'Scena della mente e scena dei reclusi'", Op. cit.

10 Plus sur ce sujet, voir F. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *La via di mezzo della conoscenza. Le scienze cognitive alla prova dell'esperienza*, Feltrinelli, Milan 1992. Pour la relation entre esthétique, science et art, voir S. Zeki, *La visione dall'interno*, Bollati Boringhieri, Turin 2003. Enfin, pour la relation entre esthétique, expérience et fonctions cérébrales, voir C. Cappelletto, *Neuroestetica. L'arte del cervello*, Laterza, Rome, 2009, and A. Damasio, *L'errore di Cartesio. Emozioni, ragioni e cervello*, Adelphi, Milan, 1995.

11 G. Tibaldi, "Teatro, carcere, sogno. A proposito di 'Scena della mente e scena dei reclusi'", op. cit.

12 S. Pitruzzella, "La funzione del pubblico nel teatro terapeutico", in V. Minoia (ed. by), *I teatri della diversità a Cartoceto. Atti dai primi dieci convegni (p. 200 à 2009)*.

13 Michelina Capato Sartore, *e.s.t.i.a teatro In-Stabile*, in E. Pozzi and V. Minoia (ed. by), *Recito dunque so(g)no*, Urbino, Nuova Catarsi, Associazione Culturale Aenigma, 2009, p. 127.

14 La méthode Feldenkrais est destinée à favoriser l'apprentissage et l'auto-apprentissage par le mouvement. Ce n'est pas un système de gymnastique, ni une sorte de thérapie ou de réadaptation, ou même un système psychologique ou philosophique, mais une méthode pour devenir conscient et tirer pleinement parti de nos ressources. Son but est de fournir des instruments d'auto-amélioration, afin d'accroître la qualité de vie. Il tire son nom de Moshe Feldenkrais (Slavuta 1904 - Israël 1984). Sa connaissance scientifique des arts martiaux l'a amené à analyser les racines de l'anxiété et la dépression, exposée dans son livre *Body and Mature Behavior*, Rome, Astrolabio 1996, qui illustre les principes pour parvenir à la conscience de soi par le mouvement.

15 Le Panthéâtre a été fondé en 1981 par Enrique Pardo, étudiant, acteur et professeur de Roy Hart Theatre, avec d'autres acteurs du Roy Art, comme Noah Pikes, Linda Mayer et Linda Wise. Le point de départ est la relation entre la voix et de la pensée psychanalytique.

le Roy Hart Theatre¹⁶ et, en ce qui concerne l'approche de l'interprète au personnage, la Méthode Lee Strasberg¹⁷.

L'élément en commun entre ces différentes écoles est leur approche en ce qui concerne le corps, qu'ils considèrent synonyme avec l'individu, aussi bien physiquement que psychologiquement. La méthode de Michelina Capato Sartore explore les diverses facettes de l'existence, de la violence à la solitude, de l'amour à la mort.

Le lien intime entre corps et esprit représente l'axe principal de cette méthode: dans le monde dramatique, ce lien est considéré comme un fait avéré, au point que, au cours du 20^e siècle, le théâtre a été qualifié de *l'art des corps*¹⁸ par des théoriciens d'Artaud à Grotowski.

Le corps de l'acteur est le véhicule par lequel le spectateur peut devenir spect-acteur, prenant conscience de sa réalité sociale et devenant l'acteur potentiel de sa propre transformation éventuelle.

En fin de compte, ce lien étroit entre esprit et corps était caractéristique des sociétés primitives, qui considéraient le corps comme un élément social plus que naturel, car les échanges réciproques sont basés sur le corps et, par conséquent, leur réversibilité symbolique également. Aujourd'hui,

... elles ont cédé leur place aux sociétés que nous connaissons, dans lesquelles rien n'est échangé et tout est accumulé [...] Métaphoriquement, l'univers est divisé entre ciel et terre, spirituel et matériel, corps et esprit, les valeurs positives d'un côté, les valeurs négatives de l'autre, ceci non parce que la réalité des choses est ainsi, mais parce que les valeurs ont tendance à se présenter en tant que la "réalité", repoussant le pôle opposé dans le domaine de "l'irréel"¹⁹.

Également, dans le domaine scientifique ces dernières décennies, la neurobiologie a révélé le lien étroit entre les activités cérébrale et physique, à un tel point qu'aujourd'hui personne ne conteste que le corps et l'esprit forment un *organisme indivisible*²⁰, les émotions interprétés comme des *actions publiques ou mouvements* rendus visibles dans le *théâtre du corps*²¹. En effet,

... l'esprit existe pour le corps: il s'occupe à raconter l'histoire d'événements multiples impliquant le corps et utilise cette histoire pour optimiser l'existence de l'organisme entier [...] pour résumer mes propos: l'esprit du cerveau –alimenté par le corps et attentif à celui-ci- est utile dans sa globalité.²²

Dans son travail, Michelina Capato Sartore applique une méthode qui comporte cinq composants différents.

16 Roy Hart Rubin Hartstein (1926-1975), était un acteur d'Afrique du Sud qui, depuis 1962, se consacre à l'apprentissage des techniques de vocalisation, dans le but de donner la libre expression à la voix. Le sujet apprend à percevoir les sensations physiques associées à chaque son émis. En 1974, à Londres, il a fondé le Roy Hart Theatre. La thérapie vocale est utilisée dans des contextes artistiques musicaux, pour surmonter les problèmes psychologiques et les dysfonctionnements de la langue.

17 Lee Strasberg (Budzanów 1901- New York 1982), acteur, professeur de théâtre et metteur en scène, est venu aux États-Unis en 1908 depuis son Ukraine natale. En 1951, il est devenu directeur de l'Actors Studio, peut-être la plus célèbre école d'acteur, fondée en 1947 par Elia Kazan, Cheryl Crawford et Robert Lewis. L'Actors Studio base ses techniques sur la méthode Stanislavski, enseignées dans les années trente par le réalisateur Richard Boleslavski, qui faisait partie du Laboratoire de théâtre américain. La méthode est basée sur l'idée que la technique de l'acteur doit être aussi proche que possible du réalisme psychologique. La «méthode», comme les enseignements de Lee Strasberg ont montré, considère que la formation à doit faire partie d'un processus d'apprentissage plus ample. Cfr: L. Strasberg, *le Studio Lezioni all'Actor*. *Le Registrazioni originali di un'esperienza mitica*, Rome, Dino Audino, Editore, 2002.

18 C. Bernardi, M. Dragone, G. Schininà (ed. by), *Teatri di guerra e azioni di pace*, Milan, Euresis, 2002, pp.7-8.

19 U. Galimberti, *Il corpo*, Milan, Feltrinelli, 1983, pp. 22-23.

20 A. Damasio, *Alla ricerca di Spinoza. Emozioni, sentimenti e cervello*, Milan Adelphi, 2003, p. 139.

21 Ivi, p. 40.

22 Ivi, p. 247.

Le premier est basé sur les exercices bioénergétiques d'Alexander Lowen²³, une psychothérapie passant par le corps, développé dans les années 50, qui aide l'individu à "reprendre conscience de son corps"²⁴ via une méthode associant la respiration, le massage et l'application de pression à des points spécifiques du corps. La bioénergétique est basée sur

... la simple proposition que chaque individu est son corps [...] si vous êtes votre corps, et votre corps est vous, alors votre corps raconte qui vous êtes²⁵.

À de nombreux égards, les exercices bioénergétiques sont le reflet de disciplines orientales qui

...visent à promouvoir l'expression individuelle et la sexualité. Ils servent donc à révéler la vie intérieure du corps et, parallèlement, contribuent à son développement vers le monde extérieur. Leur objectif est de permettre aux personnes de rentrer en contact avec les tensions entravant la vie du corps. Comme pour les disciplines orientales, ils ne sont efficaces que lorsque pratiqués mécaniquement et de façon obsessionnelle, mais en y prenant plaisir et en ayant une compréhension de leur sens²⁶.

La respiration joue un rôle important car, en activant les muscles, elle atteint l'individu au plus profond et, par étapes successives, permet le contact avec *la base*, en d'autres termes, un contact avec le réel et avec le sol sur lequel la réalité physique s'appuie. Ceci implique un besoin de se *vider* de sentiments et d'émotions à l'aide d'exercices qui libèrent la colère et la violence pour arriver à la maîtrise de soi.

La deuxième influence sur la méthode de Michelina Capato Sartore est Feldenkrais, qui a divisé l'individu en trois éléments: le système nerveux, la musculature et l'environnement extérieur, éléments qui sont étroitement liés et qui, ensemble, définissent l'individu. À partir de ces corrélations, une série d'exercices cérébraux sont développés afin d'apprendre aux muscles à construire des modes de contrôle du corps plus appropriés et fonctionnels que ceux mémorisés dans l'expérience collective, entraînant une conscience accrue des mouvements, de la respiration et de soi.

L'utilisation de la voix, le troisième élément de sa méthode, provient du Roy Hart Theatre et s'inspire des théories de Freud et de Jung, interprétées par Alfred Wolfshon,²⁷ pour qui le chant était un outil permettant la connaissance de soi et, par conséquent, amenant à accroître la conscience de soi et son bien-être existentiel. Par conséquent, la voix, par l'intermédiaire du chant, est considérée comme un instrument d'expression individuelle: ce principe fut développé par Roy Hart —élève de Wolfshon et son successeur à la tête du groupe qu'il fonda— sur un plan plus purement théâtral, par la création et l'écoute du son d'innombrables variations de ton afin d'exprimer différentes émotions, dans une synergie telle que les gestes du corps définissent le rendement vocal.

23 Alexander Lowen (New York, 1910), ancien professeur d'éducation physique, diplômé en droit et en médecine. En 1940 il rencontra Wilhelm Reich, un disciple de Freud, et devient son élève. Il considère alors la musculature de l'individu comme une expression de son caractère, les conflits intérieurs traduits par des contractions musculaires. Ceci aboutira à une forme de psychothérapie basée sur une intervention directe sur le corps.

24 A. Lowen, *Bionergetica*, Milan, Feltrinelli, 1991, p. 35.

25 Ivi, 44-45.

26 Ivi, p. 60.

27 Alfred Wolfshon (Berlin 1898-1962), mentor de Roy Hart. Ancien chanteur, le traumatisme de la Première guerre mondiale provoquera la perte de sa voix. Wolfshon se consacra alors aux chanteurs professionnels et à leurs problèmes de voix et découvrit qu'une amélioration de leur état psychique entraînait une amélioration correspondante de leur performance vocale.

La quatrième ressource sur laquelle s'appuie la méthode Capato Sartore est le Panthéâtre d'Enrique Pardo, qui modifia radicalement le modèle de la voix humaine à huit octaves suivi par Roy Hart. Pardo fut influencé par James Hillman, fondateur de la psychologie archétypique qui analyse la psyché humaine en utilisant -comme dans le mythe- le langage de l'image. Cette expérience l'amena à étudier le mouvement, l'image et le mythe de façon plus approfondie et, finalement, en 1981, à fonder Panthéâtre, inspiré du dieu Pan. La mythologie fut pour lui une source inépuisable de matériel retraçant les archétypes humains; parallèlement, au niveau vocal, il développa le travail de Roy Hart, arrivant à une différenciation entre voix et mot, éléments distincts contraints à la fois de coexister et maintenir leur autonomie. À partir de ces postulats, Capato a développé une série de workshops conjuguant les différents éléments: voix, mythe, image, mouvement, texte et auteur. En complément, s'ajoute la méthode développée par Lee Strasberg sur le travail de Stanislavsky, qui s'adresse à la problématique de la capacité d'un acteur à jouer un rôle à chaque représentation avec les mêmes émotions qu'à la première. Une fois de plus, l'accent est mis sur les émotions. Après avoir perfectionné la Méthode en tant que technique pour exprimer les émotions de la manière la plus non-conventionnelle possible, Strasberg orienta son travail sur le développement de l'imagination concentrée et les capacités sensorielles qui renforcent la mémoire sensorielle, amenant l'acteur à se souvenir d'une émotion dans son passé et, parallèlement, impliquant le corps par l'imagination pour stimuler la mémoire émotionnelle, réservoir d'émotions et d'affects, conduisant à un développement conscient d'actions authentiques par l'improvisation.

Bien que formant les bases théoriques de la méthode Capato Sartore, dans la pratique, ces éléments s'expriment de façon bien concrète dans une série d'actions ayant des logiques différentes: de l'accueil des participants au workshop (servant à déceler les résistances initiales) à l'observation de chaque individu dans son rapport aux autres et à l'espace alentour. Ceci créé l'esprit de groupe:

Chaque participant est estimé pour sa contribution au groupe, et jouit d'une certaine liberté de mouvement au sein du groupe avec seule limite les conditions globalement acceptées, imposées et décidées par le groupe²⁸.

L'étape suivante consiste à communiquer les règles et expliquer le genre de travail qui sera accompli pendant le workshop. Aucune des consignes n'est obligatoire pour les participants, qui peuvent ressentir une certaine appréhension en raison de la nouveauté de l'expérience: pour cette raison, les premiers exercices sont simples et faciles à suivre. L'objectif de cette phase initiale est de transmettre aux participants un sentiment de l'acceptation *a priori* de leur traits caractéristiques et de leur façon d'être: l'écoute et l'observation de la dynamique relationnelle, à l'aide de jeux spécifiquement conçus à cet effet, peuvent renforcer le sentiment d'appartenance au groupe. Ensuite, place à l'entraînement physique: d'abord la respiration abdominale et des exercices de relaxation musculaire. La troisième étape consiste à examiner le corps, des zones de fermeture aux éventuelles contractions existantes, des mouvements

28 W. R. Bion, *Esperienze nei gruppi*, Rome, Armando Editore, 2009, p. 32.

involontaires à la volonté de l'individu à exécuter certaines actions; cette étape inclut également le lien émotif avec la voix. Progressivement, chaque membre du groupe est amené à s'écouter, y compris dans ses difficultés psychomotrices et émotionnelles. Les premiers exercices basés sur le théâtre apparaissent à l'étape suivante, avec la formation de duos et un chœur improvisé. D'autres impliquant tous les membres du groupe suivent, leur aspect principal étant, une fois de plus, l'écoute des autres. Une fois ces étapes préliminaires franchies, la scène et le thème du jour sont abordés, avec la sélection du personnage à interpréter et une explication du travail à accomplir. Ces principes sont à la base de toute compréhension du travail entrepris par Michelina Capato Sartore avec les détenus de la prison de Bollate, où les workshops de théâtre, qui s'intègrent parfaitement dans la "philosophie" de l'établissement pénal, qui utilise la dimension personnelle et sociale dans la réhabilitation des détenus, ont apporté une innovation par rapport à la pratique traditionnelle du théâtre dans des conditions difficiles.

En effet, le travail de Michelina Capato Sartore est basé sur

...l'énergie physique de la colère dans le corps et sur le groupe, estimant que le bien-être, la socialisation et l'introspection individuelle découlent directement du travail en groupe. [...] Á Bollate, l'association du théâtre expérimental au théâtre social a provoqué une crise positive, mêlant discussion, reconsidération, invention et accord autour de projets destinés à ouvrir de nouvelles voies, certes difficiles, mais contribuant à l'amélioration des conditions de vie des détenus, de ceux chargés de les surveiller, ceux œuvrant à leur réhabilitation et ceux craignant leur éventuelle libération²⁹. ●

29 C. Bernardi, *Il teatro sociale*, Roma, Carocci, 2004, p. 153.

María Esperanza GONZÁEZ — Psychologue social et de la créativité. Professeure et membre de transFORMAS depuis 2008 (Espagne)

COMMENT METTRE EN VALEUR L'IMPACT QU'UNE CERTAINE ACTION PRODUIT SUR LA VIE?

Souvent, dans le travail quotidien du théâtre, on a l'impression que ce qui est vraiment intéressant se passe dans les coulisses, durant les improvisations, pendant les répétitions. Il semble que le résultat final – la pièce de théâtre- n'est rien de plus qu'une stylisation de la vie qui a été partagée pendant que tout se préparait et que le produit final n'est rien de plus qu'une triste parodie de la richesse qui a été vécue et partagée durant le processus. Et, ensuite, lorsque l'on aborde l'évaluation ou l'analyse de l'impact que l'œuvre a produit, se glissent à travers les fissures de la pensée les éléments qui ont rendu précieuse l'expérience. La nécessité de concrétion des objectifs, des contenus et des méthodes afin d'établir des comparaisons homologables semble simplifier la richesse et la pluralité de l'expérience.

Certaines des questions importantes du théâtre qui a été appelé social se jouent dans la quotidienneté. Pour donner un exemple: la contrariété qui suppose qu'un acteur ayant des difficultés de mobilité (ou de perception, ou de contrôle du comportement, ou pour certains de ses attributs, ou ...) ne sache pas quoi faire lorsque les autres acteurs proposent une improvisation qui implique une série de mouvements impossibles pour lui. Que faire lorsque la proposition des collègues ou du metteur en scène souligne cette difficulté? Signaler publiquement la carence, la magnifier et n'est-ce pas collaborer dans le jeu de l'exclusion? Est-il préférable de se taire? Partir? Pouvons-nous proposer quelque chose de différent?

Ou, d'un autre point de vue, la consternation que ressentent les acteurs normalisés devant la difficulté de l'autre acteur et qui les oblige à réagir depuis l'inconfort. Doit-on aider l'auteur en difficulté à réaliser ce mouvement? Doit-on changer les gestes pour les adapter à ses difficultés? Ou chercher un autre geste qui est possible pour les deux?

Ou le regard contrarié du spectateur qui sent de l'impertinence de fixer le regard sur le membre amputé (ou sur le vieux, le gros, l'aveugle, le détenu,...) d'un des acteurs, mais qui, en même temps, sent le vertige

des émotions contrastées allant de la compassion, de l'identification, à la fascination et au rejet.

La différence et la stigmatisation produisent, au moins, un conflit. Parce qu'il n'est pas facile de se situer face à ce qu'une société détermine comme étrange: nous pouvons prétendre que rien ne se passe, nous pouvons être heureux que ce soit une réussite sociale que les différences soient progressivement invisibles, presque inexistantes, que "les différents" réalisent des activités qui, jusqu'à récemment, leur étaient interdites.

Peut-être, petit à petit, notre regard est moins jugeant. "Ils" se sont battus pour leur normalisation et "je" - être civilisé- éduque mon regard pour «admettre» cette différence.

Mais il est difficile d'essayer de discipliner mes yeux et mes émotions à ne pas réduire «l'autre». En fin de compte, peut on choisir de faire de telles distinctions lorsque la majorité veut que cela ne soit pas ainsi. Il en résulte l'inconfort, encore une fois, de se rendre compte de la contradiction qui suppose d'accepter cette difficulté quand nous avons fait tant de déclarations d'intention sur l'acceptation de la différence et de la pluralité.

Et ainsi, nous pouvons faire un théâtre qui uniformise les différences, qui inclue dans les façons de faire de la culture officielle les limites de ceux qui, d'une manière ou d'une autre, ont été exclus ou au bord de l'être.

Ou, dans un sens opposé, nous pourrions essayer de laisser cette différence s'exprimer dans toute sa crudité. Que ce soit une gifle à nos espaces tranquilles. Suivre la piste d'un théâtre de la provocation et de l'inconfort. Laisser sortir sur la scène tous les monstres en chacun de nous, accroupis sous le masque de l'uniformité. Et, en plus, faire en sorte que ceux que les masques ne peuvent pas recouvrir entièrement, deviennent les protagonistes de la scène.

Ou l'on peut emmener les formes et disciplines de l'art à ces endroits où la différence devient aiguë et coupable. L'espoir est que de cette façon, la régénération soit peut être possible, car il se dit que la créativité et l'art ont un effet de guérison. Mais dans quelle mesure ce ne sont pas exactement les structures, les lieux eux-mêmes, les façons de faire qui génèrent et alimentent la difficulté?

Nous avons opté pour une forme ou une autre de faire un théâtre de la différence, face à la différence, vers la différence ... ou dans, entre et depuis la différence.

Cela fait de nombreuses années que ces questions sont posées au sein de transFORMAS. Et aussi, nous avons opté pour: faire un théâtre qui inclut et rend visible les différences et les difficultés - et le conflit qu'elles provoquent- mais qui ne visent pas, nécessairement, l'inclusion de personne dans quoi que ce soit. Ce ne serait pas la fonction du théâtre de donner des réponses mais d'interroger aussi ouvertement que possible sur les fissures - les contradictions qui se forment dans les façons de faire quotidiennes. Se questionner sur les structures qui permettent et maintiennent les mécanismes d'exclusion et les mettre en évidence. Les mécanismes qui sont soutenus par les formes sociales et par les façons de faire individuelle dans la communauté (et, bien sûr, dans les formes

de faire du théâtre, qui traduisent les formes de la vie quotidienne). Les réponses sont en charge de chacun.

De ce point de vue, ce qui pourrait être résiduel et éliminable pour d'autres théâtres comme les limites, les obstacles, les problèmes et les précarités deviennent la matière principale de travail pour cette façon de faire. C'est ce qui naît du processus créatif qui nourrit le spectacle. Rien n'est résiduel ou indifférent. Et, à l'inverse, les différences et les difficultés sont la matière première de ce qui va émerger sur la scène. Les coulisses font partie des accessoires ou deviennent même un acteur en plus du spectacle.

Chacune des options implique une dynamique différente. Et une façon de comprendre le spectacle et le public. D'une certaine manière, un théâtre "dans" et "entre" la différence a obligé à inclure le public et sa mémoire collective comme un élément actif du processus. Et incluant dans cette affirmation le processus de création: les acteurs sont, dans le même temps, les acteurs et les membres du public. À l'inverse, le public devient l'interprète principal du spectacle progressivement. Et même l'idéologie collective d'une communauté, la mémoire d'un peuple sous forme d'images ou d'archives deviennent des acteurs du spectacle et partie intégrante du processus de création.

Mais cela implique une remise en question permanente des éléments qui composent la quotidienneté du théâtre: du rôle de metteur en scène au rôle des spectateurs agissant; les façons de faire de chacun, les conséquences des décisions individuelles et collectives; le rôle des acteurs dans la création des spectacles et le rôle des techniciens et de la technique; et les relations et jeux de pouvoir qu'établit l'individu avec le groupe et, à son tour, celui-ci avec la communauté; la pluralité et ses complexités, contradictions et conflits.

De ce point de vue, ce qui importe est donc le processus. La mise en scène finale est un élément important, une étape de développement qui n'est pas fermée, mais ne peut pas être considéré comme le but ultime. En effet, ce qui est important se déroule dans les coulisses, dans les difficultés de la vie quotidienne.

En suivant la même dynamique, on peut considérer que dans le théâtre dit social, se décider pour une option ou pour une autre comporte des façons de faire et des logiques d'évaluation différentes. À une extrémité, une évaluation finaliste qui met en relation les objectifs avec les résultats. De l'autre, l'analyse continue et plurielle des processus.

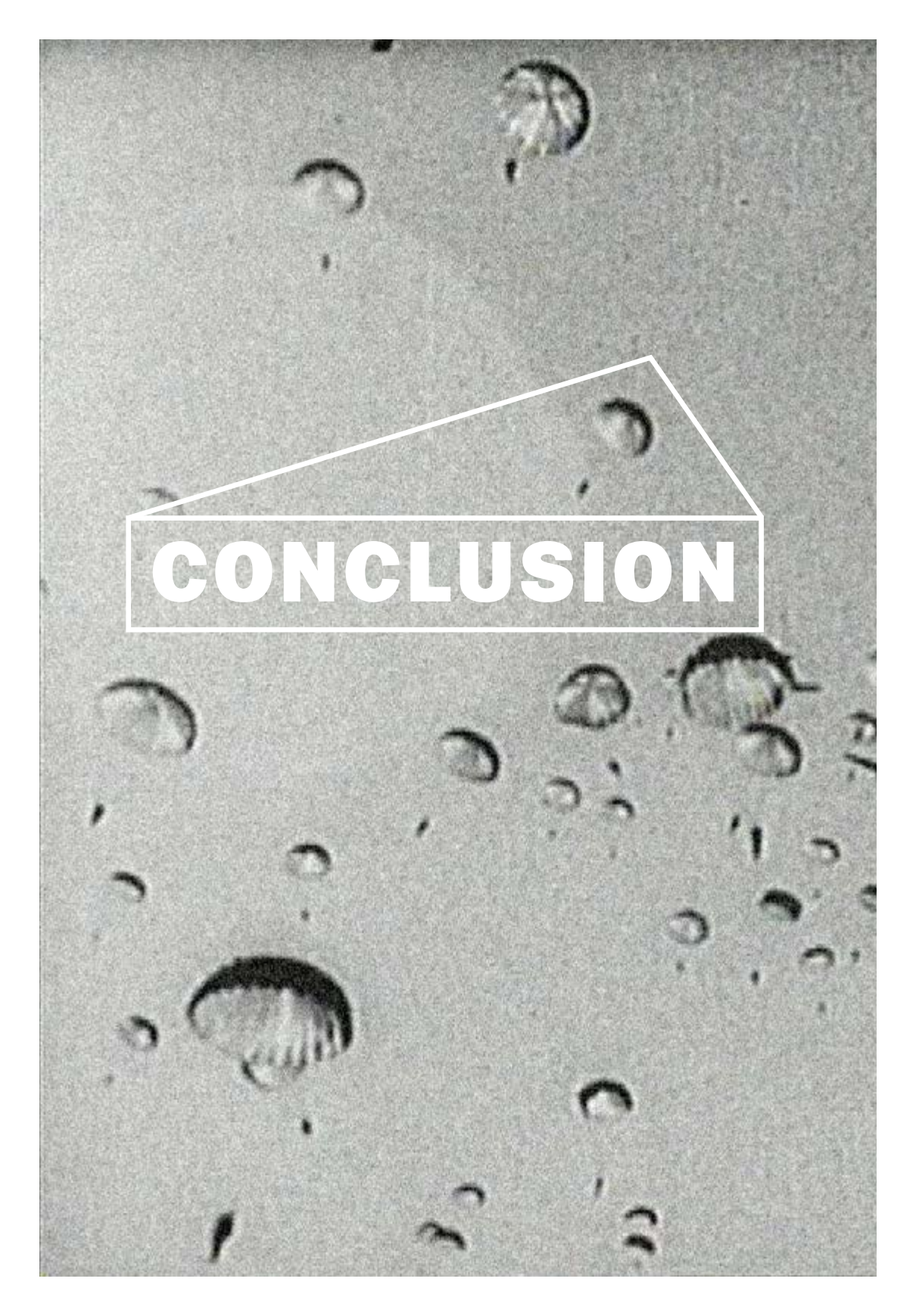
Ainsi, chacune des versions du théâtre social entraîne des conséquences sur la façon de comprendre la différence, le rôle de l'art et du théâtre et, logiquement, des considérations d'ordre social et politique. Ainsi, il peut dériver d'une certaine façon de faire de l'art une tendance dangereuse à psychologiser et individualiser les conflits: faire un art qui "sauve" de sa condition le dangereux ou le stigmatisé. Ou, à l'inverse, à l'autre extrémité et en simplifiant, provoquer un art militant duquel émanent des consignes faciles sur la bonté d'une façon de faire plutôt qu'une autre.

Historiquement, pour valider certaines actions face à d'autres, ont été considérées comme fondamentales les méthodes d'évaluation qui permettaient la comparaison et ce, à son tour, a requis que les conditions

qui permettraient une telle comparaison soient homologables. Car il était essentiel de définir des objectifs plus ou moins délimités et mesurables. L'évaluation, de ce point de vue, s'établissait en fonction de la réalisation ou non de ces objectifs. Ainsi, dans le domaine de l'exclusion sociale, les éléments à prendre en considération pourraient être le degré de normalisation de la vie de la personne en situation de risque (absence de récidive dans les habitudes malsaines, l'insertion professionnelle, etc.) ou le degré d'acceptation de la communauté des personnes ayant des difficultés (acceptation du groupe des mères célibataires, des homosexuels ...). Comprise de ce point de vue, la bonté ou non d'une action de théâtre social pourrait se mesurer par l'impact sur les individus ou les groupes de référence lorsqu'un changement de comportement est supposé.

Cependant, dans un théâtre qui travaille à partir de la considération des structures qui soutiennent l'iniquité, l'important est de souligner les mécanismes d'action de ces structures, les métamorphoses des formes de la quotidienneté, les fissures dans les discours dominants et, par conséquent, un théâtre qui travaille dans et entre la pluralité nécessite un concept pour évaluer l'impact du type continu: il ne s'agit donc pas d'évaluer, mais de permettre les espaces dans lesquels sont mis en évidence et contrastent les expériences de vie, les contradictions et les difficultés.

La bonté de ce genre de théâtre serait dans sa capacité à donner de l'espace à l'évidence. La présence d'espaces de réflexion et de critique continue, ouverte et plurielle - qui, à leur tour, génèrent de nouvelles idées et des matériaux de travail - serait la preuve de la présence d'un impact sur l'individu, la communauté et l'espace social. Évolution dialectique de la pensée et de l'action. ●



CONCLUSION

Elena MOSCONI — Professeure agrégée d'Histoire du Cinéma à l'Université des Etudes de Pavie.
Membre du Comité scientifique de la Fondazione Cineteca Italiana à Milan (Italie)

POUR UNE ECOLOGIE DE L'IMAGE "RECYCLEE"

We say: "to take a picture". But what we take, who do we take it from, exactly? Do we really keep it? And shouldn't we return it to whom it rightfully belongs to? (Georges Didi-Huberman⁰¹)

La saturation massive par les images qui accompagnent notre vie quotidienne a provoqué également une intense réflexion théorique qui cherche à réfléchir sur leur nature, leur forme, les fonctions et les types d'utilisation. Le véritable «*visual turn*⁰²» dont nous sommes témoins a poussé des chercheurs à affiner les instruments de recherche afin de faire émerger un nouveau champ disciplinaire qui prend le nom de l'objet d'investigation, celui des «*visual studies*⁰³» (*études graphiques*). A l'intérieur d'une constellation globale d'études, l'aspect sur lequel semblent converger les anthropologues, sémiologues, chercheurs en sciences de l'Information et de la communication et les historiens de l'art, concerne le type d'intérêt qui aujourd'hui investit non pas tant l'ontologie de l'image (problème qui remonte à une période antérieure et qui renvoie par exemple aux célèbres observations d'André Bazin⁰⁴), mais ses formes d'usage, ses modalités de circulation: en d'autres termes, non plus seulement la vérité de l'image, mais son pouvoir, ses utilisations et ses effets énonciatifs⁰⁵.

C'est dans ce cadre que l'on peut inscrire la pratique culturelle du "recyclage" des images, désormais amplement diffusée dans différents contextes d'expression et de communication (artistiques, autobiographiques, historiques, etc.) et devenue un centre d'intérêt parmi les plus vifs dans le champ audiovisuel⁰⁶. Si d'une part le travail sur des images préexistantes, le "recyclage", semble évoluer en lui-même en une pratique positive, capable de s'opposer à un usage consumériste des images et d'en contrôler l'hypertrophie et la propagation irrésistible, il faut, d'autre part, se

01 Georges Didi-Huberman, *Ethics of Images*, "Aut Aut", n. 348, octobre-décembre 2010; Le text apparait aussi in Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi*, L'œil de l'histoire 2, Edition de Minuit, Paris, 2010.

02 Cf. William J.T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, "Artforum", n. 30, 1992, pp. 89-94.

03 Parmi les nombreux textes en la matière, voir: Nicholass Mirzoeff, *An Introduction to the Visual Culture*, Routledge, London, 1999; id. (édité par), *The Visual Culture Reader*, Routledge, London, 1998; Marita Sturken, Lisa Cartwright, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, Oxford, 2001; David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago University Press, Chicago, 1989.

04 André Bazin, *Ontologie de l'image photographique* in Gaston Diehl (edited by), *Problèmes de la peinture*, Confluences, Lyon, 1945; aussi in *Qu'est-ce que le cinéma?*, tome 1: *Ontologie et langage*, Cerf, Paris, 1958.

05 "Les images ont une force plutôt qu'une forme, une force qui vient de leur forme, ou qui les informe peut-être, une force extraordinaire qui exige une théorie critique générale et une série de modèles interprétatifs" (texte traduit - Gianfranco Marrone, *Postfazione. Immagini in lotta*, in AaVv, *La forza delle immagini*, Franco Angeli, Milano, 2015, p. 78). Voir aussi: Andrea Pinotti, Antonio Somaini, *Introduzione* in Andrea Pinotti, Antonio Somaini (edited by), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2009, p.19.

06 Parmi les études sur le sujet: Cecilia Hausheer, Christoph Settele (edited by), *Found Footage Film*, Viper-Zyklop Verlag, Lucerna – Grun, 1992; William C. Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, Anthology Film Archives, New York, 1993; Stefano Basilico (edited by), *Cut: Film as Found Object in Contemporary Video*, Milwaukee Art Museum, Milwaukee, 2004; AaVv, *Speciale Found Footage*, «Cinergie. Il cinema e le altre arti», n. 14, 2007; Marco Bertozzi, *Recycled cinema, Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia, 2012; Marente Bloemheuvel, Giovanna Fossati, Jaap Guldmond (a cura di), *Found Footage. Cinema Exposed*, Amsterdam University Press, EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam, 2012; Francesco Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema*, Mimesis, Milano, 2013; Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, Routledge, London, 2014.

demander sous quelles conditions et moyennant quelle prise de conscience elle pourrait devenir une pratique "écologique" d'autant plus attendue par celui qui travaille dans le domaine artistique ou dans le secteur social et éducatif.

L'image revisitée est toujours une image "prise" d'un autre récit, d'un réceptacle différent. Il s'agit souvent d'images qui n'appartiennent pas au présent immédiat; elles sont restées archivées pendant un temps suffisamment long pour sembler "étrangères" au quotidien de ceux qui en font usage. En ce sens, ce sont des images dépossédées de leur charge agressive: pour autant que leur contenu puisse renvoyer à des aspects forts, problématiques ou émotionnellement connotés, le temps a dilué l'urgence de leur provocation en termes d'impact sur le spectateur.

Et pourtant les images "décontextualisées" font toujours violence à l'histoire qui leur a donné naissance et à ceux qui les ont produites.⁰⁷ On ne peut pas taire cet aspect qui soulève divers problèmes aux historiens, aux archivistes, aux philologues⁰⁸, aux professionnels qui sont intéressés par la recherche d'une dimension originale et par les modes production des images.

L'image revisitée est une image "volée", sidérante, voire étrangère ; mais c'est dans son régime même de différence que s'inscrit son sens le plus profond⁰⁹.

L'image "volée" c'est l'image qu'on regarde¹⁰: c'est celle qui – comme Didi Huberman l'a répété – nous apparaît dans toute sa difformité. Ainsi, le nouveau regard qu'elle présuppose met à mal la vision précédente et le savoir cristallisé autour de cette dernière. C'est une image "apparition", porteuse d'une densité différente, capable de nous révéler à quel point notre regard est orienté, codifié¹¹. L'image "volée" est une image hors du temps qui, au montage avec les autres, nous renverra la signification même de notre regard¹².

En ce sens c'est une image "migrante" qui assume un nouveau dynamisme et – toujours pour citer Didi Huberman – a pour ambition de se faire non plus symbole, mais "symptôme". En l'occurrence, elle sort de la dimension purement référentielle à laquelle elle a été destinée dans sa première codification (exemple: le soldat armé d'un fusil qui est le symbole de la guerre, de la force) et se met en mouvement; ainsi les significations dont elle se fait porteuse perdent leur univocité, leur caractère absolu. Et c'est dans la migration critique des symboles qu'Huberman – à la suite de Freud et Warburg – voit leur capacité à devenir "symptômes" quand, en recueillant des aspects contradictoires montés les un après les autres, elle met en

07 "Décontextualisation est un terme d'exploitation forestière, mais il sert dans ce cas. Le contexte d'origine est effacé. La séquence est re-présentée dans un nouveau contexte et, invariablement, avec une piste sonore différente. Dépouillée de son contexte d'origine, la séquence se voile de couches de spéculation, d'évocations subjectives et d'ambiguïté poétique. Questions d'intentionnalité et la signification devient glissante. La vraie signification de l'image originale a priori plane juste à côté de l'écran ; nous ne pouvons pas exactement être certain de pourquoi elle a été filmée. Pourtant, ce qui a été filmé reste fermement fixé, et, est entouré maintenant d'un millier d'éventuels nouveaux pourquoi". Texte traduit- Standish Lawder, *Comments on the Collage Film*, in Cecilia Hausheer, Christoph Settele (edited by), *Found Footage*.

08 A ce sujet voir Joel Katz's analysis, *From Archive to Archeology*, "Cinématographe", n. 4, 1991, pp. 98-103.

09 Voir également Michael Zryd, *Found Footage Film as Discursive Metahistory*; Craig Baldwin's *Tribulation 99*, "The Moving Image", vol. 3, fall 2003, pp. 40-61.

10 Voir Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 2010; De même, Mitchell pose la question "qu'est-ce que les images veulent vraiment?" Comment interagissent-elles avec les spectateurs? [William] T. Mitchell, *What do Pictures 'Really' Want*, "October", n. 77, 1996, pp. 71-82.

11 L'apparition de l'image décontextualisée et le sens de l'aliénation qu'elle provoque contraste avec la violence et le bombardement d'images médiatiques.

12 Sur l'aspect éthique du montage voir Marie Rebecchi, *Cosa significa "conoscere attraverso il montaggio"*. Intervista a Georges Didi-Huberman, «Giornaledifilosofia.net», november 2010.

question les régimes habituels de représentation et de symbolisation¹³. Le symptôme est une image qui survit "malgré tout", qui nous parle depuis une distance historique mettant en discussion la mémoire (inconsciente, constante, aléatoire) qui s'est agglutinée autour de celle-ci.

Dans la migration des images, dans leur passage "de main en main" à travers le travail de recyclage, même le sujet qui les met en place se fait pluriel. Les images migrantes acquièrent une valeur d'usage, d'échange, qui met en cause la théorie traditionnelle de l'Auteur: exhumées, divisées, partagées, les images passent du "je" au "tu" pour arriver au "nous"¹⁴. Mais échanger les images, les partager est pourtant très différent du simple acte de consommation, qui représente la modalité habituelle par laquelle on entre en contact avec elles¹⁵.

Dans ce processus l'auteur d'origine des images (que ce soit l'artiste ou un amateur anonyme) est interrogé, évoqué, remis en question par un "second auteur" qui le mobilise, le retourne, le remet en jeu, en se demandant avant tout qui les a fait vivre, comment et pourquoi.

Ainsi, le second auteur ne consomme pas les images mais se les réapproprie. Et c'est ainsi qu'avec sa liberté de pensée et de créativité, il nous dit que les images ne sont pas une possession individuelle ; une fois créées elles deviennent un patrimoine collectif, une source inépuisable à la portée de tous. La "seconde main" des images est ainsi un vol pleinement légal, ou un acte d'appropriation à part entière chargé de toute la responsabilité que comporte cette nouvelle possession¹⁶. Revenue à la vie, réappropriée, remise en circulation, l'image est à nouveau offerte à un nouveau public: elle demande à être vue et partagée ; à être aussi critiquée, mutilée, profanée, en vue d'une pleine activation de son potentiel communicatif.

Le réemploi d'une image est toujours à l'enseigne d'une pluralité. Aussi bien dans les activités photographiques qu'audiovisuelles, il s'agit "d'images" et non pas d'une image solitaire. La pluralité des images crée un frein à l'autosuffisance présumée de l'image unique, à son pouvoir absolu. Mises les unes à côté des autres, les images réveillent à travers le montage le sens de leur manque d'autonomie. Elles demandent à être interprétées dans leurs rapports, dans leurs liens de voisinage ou d'opposition, de similitude ou de contraste. De même à travers les autres démarches d'expression comme le changement de la durée, l'agrandissement, les interventions sur la couleur, sur le son, etc., les images dévoilent en contrastes dialectiques, en associations soudaines, en assonances imprévues une richesse et une densité sémantique retrouvées.

Comme les yeux qui les voient et comme les significations qu'elles apportent, les images ne voyagent pas seules: à tous les niveaux d'être, elles expriment l'espoir d'être partagées.

13 Le concept de symptôme est analysé en profondeur in Goerges Didi-Huberman, *Histoire de l'art et anachronisme des images*, Éditions de Minuit, Paris, 2000.

14 Elisabetta Longari estime que, de nos jours, l'auteur ne crée pas nécessairement de nouveaux objets, mais de nouvelles façons d'observer à travers des images produites à l'origine par d'autres. (Elisabetta Longari, *A come autore*, in Cristina Casero, Michele Guerra (édité par), *Le immagini tradotte. Usi Passaggi Trasformazioni*, Diabasis, Reggio Emilia, 2011, pp. 10-12)

15 Sur le processus d'appropriation et de citation de photos voir Maria Rosaria Dagostino, *Cito dunque creo. Forme e strategie della citazione visiva*, Meltemi, Roma, 2006.

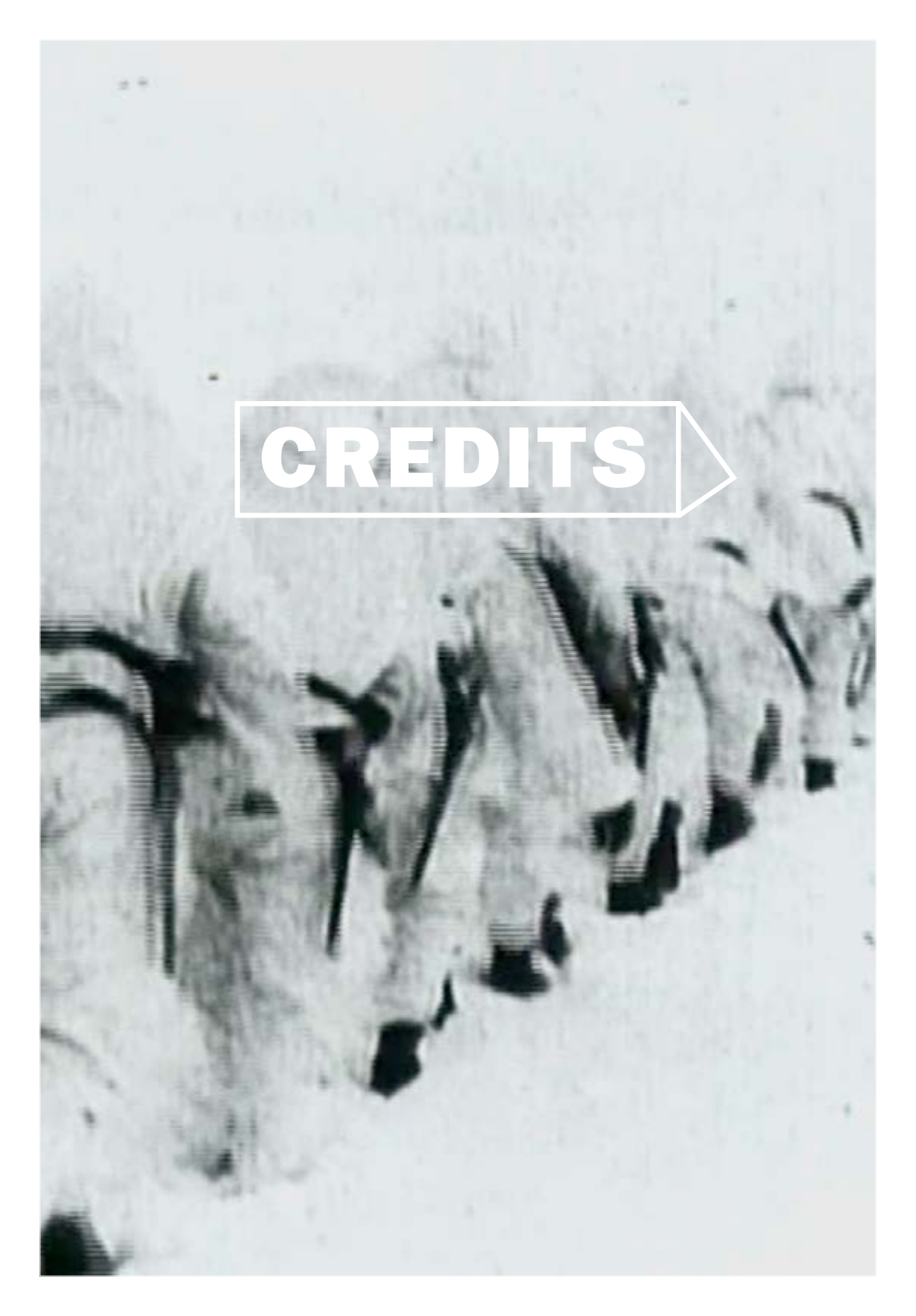
16 Le vol et le genre de relation avec des images sont décrites par Agamben comme une profanation, la restitution à un usage public de quelque chose qui a été précédemment "divisé" (Cf. Giorgio Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma, 2005).

Etre attentif à l'altérité, à l'errance, à la pluralité, à la multiplicité et enfin à la «*symptomaticité*» des images m'apparaît être une condition préalable à un réemploi des matériaux d'archive capable d'en sauvegarder une dimension "écologique".

Car œuvrer avec les images préexistantes, leur donner une nouvelle vie, est toujours aussi une nouvelle façon de les "remettre en forme" qui ne peut pas ne pas accentuer - même de manière inconsciente - à quel point les images, en plus de "montrer", de "représenter" les choses, reflètent toujours leur forme propre.

Wittgenstein a écrit: "An *image* kept us prisoners; the image imprisoned us: we thought that, looking at the world, there appears an image"¹⁷. ●

17 Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Blackwell, Oxford, 1953.



CREDITS

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- AGAMBEN G., *Profanations*, trad. Martin Rueff, Rivages Poche, 2006.
- ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, in Œuvres Complètes, tome IV, Paris, Gallimard, 1964.
- BARBA E., *Le Canoë de papier: traité d'anthropologie théâtrale*, coll. Les voies de l'acteur, L'Entretemps, 2004.
- BARBIERIS I., *L'archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, Presse Universitaire de Rennes, 2015.
- BARON J., *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, Routledge, London, 2014.
- BAZIN A., *Qu'est-ce que le cinéma ? Tome 1: Ontologie et langage*, Cerf, Paris, 1958.
- BAZIN A., *Ontologie de l'image photographique*, Confluences, Lyon, 1945.
- BERARD J., CHANTRAINE G., *80000 détenus en 2017, Réforme et dérive de l'institution pénitentiaire*, Editions Amsterdam, 2008.
- BERNARDI C., DRAGONE M., SCHININÀ G., *Teatri di guerra e azioni di pace*, Milan, Euresis, 2002.
- BERNARDI C., *Il teatro sociale*, Roma, Carocci, 2004, p. 153.
- BERTOZZI M., *Recycled cinema, Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia, 2012.
- BESSETTE J.M., *Etre socio-anthropologue aujourd'hui? L'harmattan*, Logiques Sociales, 2014, Paris.
- BION W.R., *L'expérience du groupe*, Armando Editore, 1984.
- BLASETTI A., *le cinéma qui a vécu*, par Franco Prono, Edizioni Dedalo, Bari, 1982.
- BORDE R., *Les Cinémathèques*, Editions L'Age d'Homme, Lausanne, 1983, p. 76.
- BORIE M., *Grotowski et la formation comme une quête*, Paris, Editions du CNRS, 1970.
- BOUKO C., *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Éditions Peter Lang, Brussels, 2010.
- BRANDI C., *Teoria del restauro, (Théorie de la restauration)*, Einaudi, Torino, 1963.
- BROOK P., *L'espace vide*, coll. Points Essais, Seuil, 2001.
- CAILLÉ A., 2011, *Pour un manifeste du convivialisme*, Le Bord de l'eau, Lormont, p63
- CAPPELLETTO C., *Neuroestetica. L'arte del cervello*, Laterza, Rome, 2009.
- CASTEL R., *Les métamorphoses de la question sociale*, Fayard, 1995.
- CASTEL R., *La montée des incertitudes. Travail, protections, statut de l'individu*, Éditions du Seuil, coll. «La couleur des idées», 2009.
- CATANESE R., *Lacune binarie. Il restauro dei film e le tecnologie digitali (Lacunes binaires. La restauration des films et les technologies numériques)*, Bulzoni, Roma, 2013.
- CHINON M., *La voix au cinéma*, L'étoile, édition des Cahiers du Cinéma, 1984.
- COMBESSIE Philippe, *Sociologie de la prison*, La Découverte, 2009.
- COMENCINI L., PAVESI M., *Restauro, conservazione e distruzione dei film (Restauration, conservation et destruction des films)*, Il Castoro, Milano, 2001;
- COMOLLI J.L., *Corps et cadre*, Verdier, 2012.
- COMOLLI J.L., *Voir et pouvoir*, Verdier, 2004.
- DAGNA S., *Perché restaurare i film? (Pourquoi restaurer les films?)*, ETS, Pisa, 2015.
- DAGOSTINO M.R., *Cito dunque creo. Forme e strategie della citazione visiva*, Meltemi, Roma, 2006.
- DAMASIO A., *Alla ricerca di Spinoza. Emozioni, sentimenti e cervello*, Milan Adelphi, 2003.
- DAMASIO A., *L'errore di Cartesio. Emozioni, ragioni e cervello*, Adelphi, Milan, 1995.
- DANAN J., *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Actes Sud-Papiers, 2010.
- DELEUZE G., *Différence et répétition* Coll. Epiméthée, PUF, 2011.
- DELEUZE G., *Empirisme et subjectivité*, Coll. Epiméthée, PUF, 2010.
- DERRIDA J., *Mal d'archives*, Galilée, 1995.
- DEWEY J., *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010.
- DIDI-HUBERMAN G., *Histoire de l'art et anachronisme des images*, Éditions de Minuit, Paris, 2000.
- DIDI-HUBERMAN G., *Remontages du temps subi, L'œil de l'histoire 2*, Edition de Minuit, Paris, 2010.
- DORT B., *Le jeu du théâtre, le spectateur en dialogue*, P.O.L, 1995.

- DORT B., *La représentation émancipée*, coll. Le temps du théâtre, Actes Sud, 1988.
- FARINELLI G.L. - MAZZANTI N., *Il cinema ritrovato. Teoria e metodologia del restauro cinematografico*, Grafis, Bologna 1994.
- FOUCAUT M., *Surveiller et punir*, Gallimard, 1995.
- FREIDBERG D., *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago University Press, Chicago, 1989.
- GALIMBERTI U., *Il corpo*, Milan, Feltrinelli, 1983.
- JAMESON F., *La lógica cultural del capitalismo tardío*, Editorial Trotta, Madrid, 1996.
- LEHMANN H.T., *Le théâtre postdramatique*, traduction Philippe-Henri Paris, L'Arche, 2002.
- LOWEN A., *Bionergetica*, Milan, Feltrinelli, 1991.
- MAGLI P., *Corpo e linguaggio*, Roma, l'Espresso, 1980.
- MATUSZEWSKI B., *Une nouvelle source de l'Histoire*, AFRHC. Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2006.
- MEYER M., READ P., *Restoration of Motion Picture Film (Restauration du film cinématographique)*, Butterworth, Heinemann, Oxford, 2000.
- MIRZOEFF N., *An Introduction to the Visual Culture. The Visual Culture Reader*, Routledge, London, 1998.
- MURAKAMI H., *Kafka sur le rivage*, Editions 10/18, 2011.
- PAVARINI Massimo, *Contrôle et domination*, Madrid, Siglo XXI, 1983.
- RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008.
- READ P., MEYER M.P., *Restoration of Motion Picture Film, (Restauration du film cinématographique)*, Butterworth-Heinemann, 2000.
- REDORTA Josep, *Le pouvoir et ses conflits*, Barcelone, Paidós Ibérica, 2005.
- SÄLJÖ R., *Læring i praksis – et sosiokulturelt perspektiv*, Editions Cappelen Damm, 2001
- VYGOTSKI Lev, *Pensée et Langage*, éditions La Dispute, 1997
- STALPAERT C., *No beauty for me there where human life is rare. On the theatre work of Jan Lauwers with Needcompany*, Academia Press and International Theatre and Film Books, Ghent, 2007.
- STEIN P., *Essayer encore, échouer toujours*, entretiens avec Georges Banu, Ici-bas / Théâtre, 1999.
- STRASBERG L., *le Studio Lezioni all'Actor. Le Registrazioni originali di un'esperienza mitica*, Rome, Dino Audino, Editore, 2002.
- STURKEN M., CARTWRIGHT L., *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, Oxford, 2001.
- THERBORN G., *La ideología del poder y el poder de la ideología*, Siglo XXI, Madrid, 1980.
- VALENTINI V., *La teoria della performance (1970-1983)*, Bulzoni, Rome, 1984.
- VARELA F., THOMPSON E., ROSCH E., *La via di mezzo della conoscenza. Le scienze cognitive alla prova dell'esperienza*, Feltrinelli, Milan 1992.
- VENTURINI S. (sous la direction de), *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi (La restauration cinématographique. Principes, théorie, méthodes)*, Campanotto, 2006.
- WACQUANT Loïc, *Punir les pauvres*, Agone, 2004.
- WACQUANT Loïc, *Les prisons de la misère, Raisons d'Agir*, 1999.
- WARNET J.M., *Les laboratoires, une autre histoire du théâtre*, Entretemps, 2013.
- ZANZI E., S. Spadoni (ed. by), *Tra psicoanalisi e teatro. Identificazione e creatività*, Bulzoni, Rome, 2000.
- ZEKI S., *La visione dall'interno*, Bollati Boringhieri, Turin 2003.

Revues - Articles

- BARBA E., *Tiers Théâtre. L'héritage de nous à nous-mêmes*, in Programme Kaosmos, 1995.
- CANUDO R., *La Naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe*, in Entretiens idéalistes, n. 61, 25 octobre 1911, p. 169, cité dans Ricciotto Canudo, *L'Usine aux images*, Séguier Editions, Paris, 1995.
- CAPATO SARTORE M., *e.s.t.i.a teatro In-Stabile*, in E. Pozzi and V. Minoia, *Recito dunque so(g)no*, Urbino, Nuova Catarsi, Associazione Culturale Aenigma, 2009
- COMBESSIE P., *Paul Fauconnet et l'imputation pénale de la responsabilité : une analyse méconnue mais aujourd'hui pertinente pour peu qu'on la situe dans le contexte adéquat.*, Revue Anamnèse., no 3, 2007.
- CORNAGO Óscar, *Resistir en la era de los medios, Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2005
- DIDI-HUBERMAN G., *Ethics of Images, "Aut Aut"*, n. 348, octobre-décembre 2010.
- DORLHAC Hélène, *La culture en Prison quel enjeu ? Actes du colloque de Reims 1985*, Ministère de la Culture et Ministère de la Justice, La documentation française, 1986.
- FLASZEN L., *Il teatr laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Fondazione Pontedera Teatro, 1980.
- GONZALEZ E., *l'archive comme un support pour l'acteur*, transFORMAS, 2016

GONZALEZ E., *Le théâtre dans le social*, transFORMAS, 2013

GROTOWSKI Jerzy, cité par Anatoli Vassiliev, *De Grotowski vers Stanislavski*, «les penseurs de l'enseignement de Grotowski à Gabily», Alternatives Théâtrales, numéro 70-71, juin 2000.

HUMBERT M., Une indispensable offensive intellectuelle collective., *Revue du MAUSS* 1/2014 (n° 43), p. 63-74.

KATZ Joel, Katz's analysis, *From Archive to Archeology*, "Cinématographe", n. 4, 1991, pp. 96-103.

LECOMTE J., *Le convivialisme existe, je l'ai rencontré*, *Revue du MAUSS* 1/2014 (n° 43)

MIRCHELL T., *What do Pictures "Really" Want*, "October", n. 77, 1996.

MOSSETTO A.P., *Formes et structures du film chez Ricciotto Canudo première manière*, in *Cinema Nuovo*, sept-oct. 1973, p. 358.

PITRUZZELLA, Salvo, *La funzione del pubblico nel teatro terapeutico*, Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche, anno XV, n. 97, giugno 2010.

TAYLOR D., FUENTES M., *Estudios avanzados de performance*, Fondo de Cultura Económica, 2011

TIBALDI G., "Teatro, carcere, sogno. A propos de 'Scena della mente e scena dei reclusi'", in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito, dunque so(g)no*, Teatro in carcere 2009.

TORRE D.G., *No más mentiras. Sobre algunos relatos de verdad en arte (y en literatura, cine y teatro)*, Trama Editorial, Madrid 2011.

WILLIAM J.T., *The Pictorial Turn*, "Artforum", n. 30, 1992.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*, Blackwell, Oxford, 1953.

Webographie

AGREEMENT FOR THE INTERNATIONAL FEDERATION OF FILMS ARCHIVES, extrait de la conférence.

<http://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/History/FIAF-History/Digitized-documents/Constitutional-papers/Original%20FIAF%20Agreement.pdf>

BERTOLINA L., RACINA G., 1998, *La Mouine sur les pas de Francis Ponge. Hommage à Francis Ponge*. Radio Grenouille.

<http://www.radiogrenouille.com/creations/documentaires/la-mounine-sur-les-pas-de-francis-ponge/>

DJURHUUS Rune, *Chess Algorithms: Theory and Practice. Complexity of a Chess Game*. Rune Djurhuus

<https://www.uio.no/studier/emner/matnat/ifi/INF4130/h12/undervisningsmateriale/chess-algorithms-theory-and-practice-ver2012.pdf>

E.S.T.I.A Cooperativa Sociale Onlus. Coopérative dans la prison de Bollate à Milan.

<https://www.cooperativaestia.org>

LUNAR SURFACE JOURNAL, transcription intégrale et commentée de la bande audio du premier alunissage.

<http://history.nasa.gov/alsj/a11/a11.step.html>

IN LIVING MEMORY, Site internet du projet

<https://inlivingmemory.eu>

REBECCHI M., *Cosa significa "conoscere attraverso il montaggio"*. Intervista a Georges Didi-Huberman, «Giornaledifilosofia.net», novembre 2010.

http://www.giornaledifilosofia.net/public/pdf/ConoscereAttraversoIlMontaggio_Huberman_2010.pdf

TEATRODENTRO webdoc, formation, création et production théâtrale en prison.

<http://transformas.es/teatrodentro/>

LISTE DE PARTICIPANTS ET PARTNERS DU COIN

e.s.t.i.a. Participants — Armand, Ruben, Yasmine, Daniel, Claudia, Antonio, Cristian, Antonio, Lucia, Davide, Pietro, Salvatore, Gary, Giulia, Cristian, Salvatore, Luis, Carlos, Eva, Alessandra, Antonio, Cristian F., Randy, Manuel, Carlo, Christian G., Valentino, Stefan, Kristian D.

Partners — Prison de Milan-Bollate, Ville de Milan, Université IULM, Université Catholique, Fondation Cariplo.

Lieux Fictif Participants — Hamza, Odette, Aline, Mohamed, Moussa, Karim, Ahmed, Alvin, Ramzi, Bory, Christophe, Maxime, Corinne, Jean, Marco, Hedi, Aurore, Safaa, Zakaria, Jorge, Kamel, Manuel, Chantal, Kwamé, Kadra, N'Vamba, Christina, Simonne, N'Famara, Sacha, Cadija, Nabil, Aboubakar, Jean-David, Jean-Pierre, Rachid, Driss, Khalid, Anouk, Pascal, Andrea, Anne, Aurora, Chloé, Dimitri, Florence, Filip, Guro, Julian, Julie, Lola, Marine, Marion, Paul, Phemie, Ali, Roxanne, Clara, Wenche, Donia, Stéphane.

Partners — Région Provence Alpes Côte d'Azur, le Conseil Départemental des Bouches du Rhône, La Ville de Marseille, le Laboratoire d'Etude en Sciences des Arts (LESA) Aix Marseille Université.

PhotoArt Centrum Participants — Jaroslav K, Ondrej M, Stanislav H, Ján G, Andrej H, Pavol H, Ján H, Marcel M, František O, Karol Stollmann, Alexandra Keselicová, Diana Simanová, Veronika Šoltýsová, Alžbeta Schnurerová, Dávid Hanko, Klaudia Husárová, Katarína Bajkayová, Pavel Smejkal, Lena Jakubčáková, Juraj Gembický, Vilo Číkovský, Peter Zákutanský, Jana Rusková, Ivana Rusnáková, Michaela Sabolová, Mirka Kolesárová, Simona Bujdošová, Gejza Legen

Partners — Prison de détention provisoire de Prešov UVV un ÚVTOS, service ouvert, Prešov.; Faculté des arts, Université technique de Košice; Institut de photographie créative de l'Université de Silésie, Opava, République tchèque.

transFORMAS Participants — Pepita Galobardes, Griselda Vilaplana, Carlota Gelonch, M. Pilar Ventosa, Joan Masachs, Albert Jiménez, Inma Amposta, M. Jesús Marín, Yolanda de las Heras, Cristina Pérez, Esther Obdulía, Marina Correa, Joana Herance, Julià Pérez, Marga, Brito, Alba Díaz, Carles Villar, Chen Tai, Ariadna Morros, Natalia Carpintero, Paloma Casa, Pilar Soler, Anna Pascal, Judit Costa, Eli González Valle, Juan Carlos Silva Jiménez, Manuel Márquez, Eddy Funes, Roberto Orduña, Encarna Gracia, Ana M. Tomás.

Partners — La Ville de Barcelona: ICUB, Institut de la culture et Département d'Action Communautaire. La Generalitat de Catalunya: OSIC, Département de la Culture et ICEC, Institut catalan des entreprises culturelles; La Fondation La Caixa ; La Fabrique de création Fabra i Coats de Barcelone.

WSOC Participants — Frederick Percy Gomez, Sabrina Norstrøm, Filip Agnithori, Karoline Abrahamsen, Håvard Fandrem, Babatunde Oluwalana, Aleksander Dokkeberg, Petter Hanssen, Jonas Boukili, Lucas Ibanez-Fehn, Ingrid Sudbø, Stian Andreassen, Joachim Fleischer, Edvard Karjord, Daniel Hovdahl, Karl Alvenes, Pernille Nilsen, Morten Bjørnådal, Caroline Johansen, Torgeir Hegna, Wenche Luther, Bendik Mondal, Caroline Johansen, Torgeir Hegna, Wenche Luther, Bendik Mondal, Peter Hjertholm, Therese Meyer, Guro Lipperød, Erlend Holbek, Marius Hagen, Eskil Øversveen, Synne Haakenstuen, Thea Marie Mostad, Wilde Siem.

BIOGRAPHIE AUTEURS

FRANCE

- Pascal Césaro** Maître de conférences à l'Université d'Aix-Marseille, Département des Arts du spectacle, et réalisateur. Domaine de recherche : le cinéma documentaire, filmer le travail, le film comme outil de recherche en sciences humaines et sociales.
- Leïla Delannoy** Sociologue membre du laboratoire SOPHIAPOL, Université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense. Chargée de recherche Lieux Fictifs. Ses travaux de recherche portent sur la création artistique collaborative en prison et au dehors.
- Caroline Caccavale** Réalisatrice/productrice, fondatrice de l'espace de recherche - création Lieux fictifs. Son travail se développe à partir de la question des frontières entre les formes artistiques, mais aussi entre les territoires et les personnes. Engagée depuis les années 90 dans la construction d'un dialogue entre l'art la prison et la société, elle met en œuvre sa réflexion et ses pratiques dans plusieurs pays européens. Collabore avec différents artistes, réalisateurs, compositeurs, metteurs en scène et chorégraphe, mais aussi avec des chercheurs en sciences sociales et art du spectacle. Elle initie plusieurs dispositifs sur la création transformative avec les images d'archives comme « images en mémoires, images en miroirs », « In living Memory ».
- Joseph Césarini** Réalisateur/chef opérateur, co-fondateur de Lieux Fictifs, il développe avec Caroline Caccavale, de nouvelles formes d'écritures collaboratives avec des personnes détenus et plus largement de la société civile. Réalise plusieurs courts métrages à partir du recyclage des images du cinéma et de la télévision. Il co-réalise avec Jimmy Glasberg le film long métrage « 9M2 pour deux », où il développe une méthodologie sur la « camera poing ». Il signe en tant que chef opérateur l'image de plusieurs films et poursuit un travail cinématographique plus personnel en Corse sur la question de l'insularité.
- Thierry Thieû Niang** Danseur- Chorégraphe, il associe à ses projets de création des enfants, des adolescents et/ou des seniors amateurs, des détenus ou des personnes autistes. Le mouvement dansé devient chez lui le lieu de partage des imaginaires, des langages et des cultures. Son travail aborde les arts de la scène comme lieu d'exploration des formes du vivre ensemble; des lieux en commun, des apprentissages et des transmissions, des rencontres inédites, renouvelées et constituantes. Il travaille au théâtre, à l'opéra, à la danse et au cinéma auprès d'artistes : Marie Desplechin, Ariane Ascaride, Marie Bunel, Camille, Célie Pauthe, Léna Paugam, Anne Alvaro, Audrey Bonnet, Cécile Cozzolino, Valéria Bruni Tedeschi, Linda Lê, Claude Duparfait, Éric Soyer, Philippe Forget, Éric Lamoureux, Patrick Autréaux, Vincent Dissez, Jimmy Boury, Claude Lévêque, Robin Pharo, Roland Auzet, Benjamin Dupé, Mathieu Genet, Manuel Vallade...
- Emmanuelle Raynaud** Artiste visuelle, performeuse, Fondatrice de AREP Cie. Son travail se situe à la frontière des arts plastiques et des arts vivants, avec au centre, le corps : un corps morcelé, éclaté, qui essaie de se resituer dans un espace dont le sens est manquant. Elle se passionne pour les croisements d'écritures : corps, espaces, sons, objets plastiques, dispositifs numériques. Ses créations se déploient dans le champ du transmédia et interrogent toutes des dimensions mémorielles. En articulant écriture vivante et numérique, elle s'intéresse au renouvellement des relations avec le public. Depuis dix ans, son travail est présent dans des collections privées et publiques (Fonds National d'Art Contemporain). Ses œuvres ont été exposées en France et à l'étranger.
- Lucien Bertolina** Compositeur. Il est cofondateur en 1971 du Groupe de Musique Expérimentale de Marseille (le GMEM), aujourd'hui Centre National de création et de recherches musicales, qu'il quittera au début des années 90. En 1978, il est chargé de cours à l'ESBAM (Ecole Supérieure des Beaux Arts de Marseille) où il crée, le premier studio son au sein d'une école d'art en France. Il a réalisé tout au long de son parcours de compositeur différentes compositions musicales et sonores entrant dans les champs du concert traditionnel, de la musique improvisée, du cinéma, de la danse, des arts plastiques et de la création radiophonique.

Aurora Vernazzani Diplômée d'un Master recherche en Ethnologie et anthropologie sociale à l'EHESS Paris et d'un Master documentaire d'Aix Marseille Université, où elle réalise son premier court métrage « A l'étroit ». Elle rejoint Lieux Fictifs en 2015 comme réalisatrice.

Mireille Maurice Est Directrice INA Méditerranée. Diplômée de l'Ecole Supérieure de Commerce de Paris (1982), Mireille Maurice a exercé des responsabilités au sein de la Direction du Patrimoine de l'Institut National de l'Audiovisuel avant de participer à la création du dépôt légal de la radio et de la télévision. A ce titre, elle participe aux travaux de la rédaction de la Convention Européenne pour la Protection du Patrimoine Audiovisuel du Conseil de l'Europe. Responsable de la délégation régionale Ina Méditerranée depuis 2006, elle est chargée de la mise en œuvre de nombreux projets de valorisation du patrimoine culturel, de formation ou de création audiovisuelle. Elle a notamment piloté le projet «Med-Mem, Mémoires audiovisuelles de la Méditerranée», site internet gratuit rassemblant plus de 4000 archives audiovisuelles des télévisions de 12 pays de la Méditerranée.

Sandrine Lardeux Titulaire du Certificat d'aptitude à la profession d'avocat (CAPA), Sandrine Lardeux commence sa carrière au CNC, puis chez Gaumont et Gallimard. Elle rejoint la Direction Juridique de l'INA en 2000, puis prend en charge la responsabilité du département des droits audiovisuels en charge de l'analyse, la libération, l'acquisition de droits afférents à la valorisation d'archives relevant du fonds Ina, et la répartition des droits auprès des différents ayants droit concernés. Au côté de Mireille Maurice, elle a suivi les projets de Lieux Fictifs depuis le projet « Images en miroir, images en mémoire » jusqu'à sa contribution apportée dans le projet In living Memory.

ITALY

Michelina Capato Sartore Formée en analyse bioénergétique. Elle mène un travail de recherche sur le théâtre en relation à la thérapie et suit des cours artistiques à l'Université de Zurich. Elle se forme en suivant des études de théâtre et de danse au Tanztheater organisées par des artistes internationaux. Elle a collaboré avec le Teatro della Tosse de Gênes et le Pantheatre Roy Hart. Elle travaille comme assistante de Enrique Pardo et Luciano Nattino. Elle est la fondatrice et directrice artistique de la cooperative e.s.t.i.a dans la prison de Bollate à Milan.

Valentina Garavaglia Professeure associée à la Faculté de Communication/relations publiques de Milan. Elle est publiée par l'Université de langue et Communication IULM de Milan où elle enseigne les fondements du théâtre moderne et contemporain, le spectacle dans la société du multimédia, la production de théâtre contemporain. Elle dirige un laboratoire de recherche sur les métiers du théâtre et sur la communication.

Elena Mosconi Professeure agrégée en Etudes du Cinéma à la l'Université des Etudes de Pavie et à l'Université Catholique de Milan. Elle a publié plusieurs essais sur le cinéma muet italien, les processus d'institutionnalisation du cinéma en relation avec les autres formes de divertissement, ainsi que sur le public.

Roberto Della Torre Responsable des fonds d'archives à la « Fondazione Cineteca Italiana ». Il enseigne l'histoire du cinéma italien à l'Université catholique de Milan. Il a publié entre autres « White Poetry. The cinema of Simone Massi » (2010) et « An invitation to the Cinema. The origins of the Italian film poster 1895-1929 » (2015).

Marcello Seregini Archiviste à la Fondazione Cineteca Italiana. Il termine son doctorat à l'Université de Milan et ses recherches portent sur l'analyse et la classification de La vita cinematografica, un corpus de films sur le cinéma muet italien. Son travail de recherche est centré sur les matériaux filmiques avec une spécialisation dans les formats courts, il intervient dans le cadre de nombreuses conférences et a participé à des publications et essais sur l'histoire du cinéma, plus particulièrement des débuts du cinéma jusqu'à l'après première guerre mondiale.

Luisa Comencini Elle obtient un master en littérature anglaise à la Faculté des langues étrangères modernes, Università Statale, Milan. En 1974, elle commence à travailler à la Cineteca Italiana, en tant que coordinatrice de la bibliothèque. A partir de 1994, elle devient responsable de la communication et des relations avec la presse. Nommé secrétaire général en 1994, et

membre du conseil d'administration de cette institution depuis 1995, elle est actuellement en charge des collections et responsable des relations extérieures et internationales. Elle coordonne le projet européen "Urgent-Nitrate can't wait" (2002-2002), et elle coéquite un volume sur la restauration de films. En tant que membre du conseil de rédaction de la série "Quaderni della Cineteca Italiana", elle organise plusieurs publications et, récemment, l'édition mise à jour du catalogue du musée du cinéma. Elle est également commissaire de nombreuses rétrospectives et expositions de films.

NORVEGE

**Morten
Thomte**

Professeur associé à l'Ecole de Communication de Westerdals, à Oslo (Norvège). Diplômé de l'Université des Arts d'Oslo en musique, théâtre et philosophie. Formé comme musicien, d'abord joueur de trombone, il a ensuite démarré une carrière au sein de la « Norwegian Broadcasting Corporation » (télévision norvégienne) où il a travaillé autant pour la radio que pour la télévision, et a réalisé des documentaires et des fictions. Il a écrit et réalisé des fictions radiophoniques, des programmes musicaux et culturels, mais aussi des programmes de divertissement, des fictions télévisuelles et des productions théâtrales. Il a aussi été pendant plusieurs années dramaturge et directeur de l'Open Theater d'Oslo, une structure dédiée à l'écriture de textes de théâtre et de scénarii. Tout au long de son parcours, il a enseigné dans des Universités et Ecoles supérieures. Ses œuvres ont reçu plusieurs prix dans des festivals nationaux et internationaux.

SLOVAQUIE

**Pavel
Maria Smejkal**

photographe, conservateur, conférencier, fondateur de PhotoART Centrum. Il est diplômé de « Veterinarian University » à Kosice et de « Altinstitute of Creative Photography » à la « Silesian University » à Opava en République Tchèque. Il est aussi auteur de plusieurs documentaires photo ou de travaux et projets conceptuels exposés à l'international. Il a travaillé pendant 7 ans sur le projet « Second Cities » pour la création d'un réseau européen de partenaires. Ces trois dernières années, il s'est concentré sur sa collaboration avec les Ateliers de l'Image pour les résidences artistiques à Kosice et Marseille. Depuis 2013, il a aussi débuté un nouveau projet photographique à la prison de Presov en Slovaquie.

SPAIN

**Thomas
Louvât**

Metteur en scène, formateur et directeur artistique de transFORMAS à Barcelone. Il est diplômé en théâtre par l'Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Entre 1995 et 2003, il dirige le Teatr Mozkaï, centre d'expérimentation et de recherche théâtrale entre Paris et Grenoble. En 2003, il fonde le projet teatroDENTRO à Barcelone, formation et production théâtrales en prisons au sein de l'association transFORMAS. A partir de 2005, il assume la direction artistique de l'association, coordonne divers projets européens et travaille comme expert (EUROsociAL) à la mise en place d'ateliers de formations et productions artistiques dans les prisons d'Argentine, Costa Rica, Salvador, Paraguay et Colombie. Il dirige au total plus d'une vingtaine de spectacles qui impliquent des publics amateurs et professionnels, développe une méthodologie propre d'écriture partagée et engage un travail de recherche autour de nouvelles dramaturgies.

**Esperanza
Gonzalez**

Est diplômée par l'Université de Barcelone en Psychologie (judiciaire et petite enfance) et en Philosophie. Comme psychologue social, elle travaille dans les projets de transFORMAS, spécifiquement dans la prison de Quatre Camins (teatroDENTRO). Son travail se centre autour de l'exclusion sociale. Elle élabore des programmes de formation, inspirés par des techniques théâtrales, visant à l'insertion professionnelle de personnes ayant des caractéristiques particulières. Elle travaille en tant que thérapeute en pratique privée, psychologue judiciaire et scolaire ainsi que comme professeur de psychologie de la créativité pour l'ISEP et IESP. Ses intérêts se centrent autour du rôle du théâtre et des espaces pour la créativité dans le développement personnel et communautaire ainsi que sa connexion avec les relations de pouvoir dans la vie quotidienne. Elle s'intéresse à la recherche sur la relation entre les langages théâtraux et les publics dans le domaine culturel contemporain.

PRESENTATION

PARTNERS EUROPÉENS

CIMIR — Reus, Espagne

Le Centre de l'Image de Reus est un centre municipal de la ville de Reus dédié à la conservation, l'étude et la transmission de l'héritage visuel catalan, photographique et cinématographique. Parallèlement aux activités de conservation des archives visuelles, le CIMIR mène des actions de diffusion et d'éducation. En outre, il organise le Festival Memorimage, dédié à la création à base d'archives. Il collabore avec TransFORMAS au Centre de Détention de Quatre Camins à Barcelone sur le déroulement d'ateliers archives ; dans le cadre de cette coopération européenne, avec un groupe de personnes détenues et un groupe d'étudiants de l'Université de Tarragone.

— <http://cimir.reus.cat>

e.s.t.i.a. — Milan, Italie

L'association culturelle e.s.t.i.a. a commencé à faire du théâtre dans la Maison d'Arrêt de Milan en 1992, puis dans les prisons de Milan-Bollate et Milan-Opéra. Elle travaille dans le cadre de la réinsertion sociale des personnes détenues en utilisant la dimension artistique, à la fois sur les plans éducatifs et créatifs. Les personnes participant au projet choisissent un parcours de formation, soit technique, soit artistique et entrent ainsi dans la coopérative sociale, qui a été créée en 2003. Le groupe de travail coordonne également une action de formation théâtrale pour des travailleurs culturels intervenant avec des publics en situation d'exclusion ; ainsi que le projet de résidence Théâtrale ETRE. Depuis 2007, ce projet artistique a atteint des objectifs importants : l'ouverture d'un théâtre ouvert au public extérieur avec une programmation annuelle et la possibilité, chaque année, d'autoproduire un spectacle. Parallèlement, l'organisation a développé des méthodes d'éducation artistique non formelle, et construit une ligne de recherche et de création particulière, autour de la contamination de plusieurs langages artistiques.

— <http://cooperativaestia.org>

Fondazione Cineteca Italiana — Milan, Italie

La fondation Cineteca italiana est un fonds d'archives créé en 1947, ayant pour mission la conservation et la restauration des archives audiovisuelles, et la diffusion de ces matériaux en Italie et à l'étranger. La Fondation est reconnue depuis 1996 comme une fondation d'utilité publique. Elle mène des activités éducatives, d'édition et de programmation de films. Elle coopère avec e.s.t.i.a. au Centre de détention de Bollate à Milan sur les ateliers archives dans le cadre de ces partenariats Grundtvig, mais aussi sur le projet économique d'e.s.t.i.a. de développer l'employabilité de personnes détenues avec la numérisation de ses archives.

— <http://cinotecamilano.it>

Institut National de l'Audiovisuel — Marseille, France

Premier centre d'archives audiovisuelles dans le monde. Première banque d'archives numérisées en Europe. Au cœur du paysage audiovisuel français, l'Ina collecte, sauvegarde, numérise, restaure et communique les archives de la radio et de la télévision françaises, soit plus de 70 ans de programmes radio et 60 ans de télévision. Avec 3 millions d'heures de radio et de télévision conservées, et plus d'un million de documents photographiques, les fonds d'archives de l'Ina sont parmi les plus importants au monde et représentent une source exceptionnelle d'archives pour la production, la diffusion, l'édition, mais aussi la recherche, l'éducation et désormais pour le grand public en accès direct. En outre, l'Ina développe une politique de valorisation des archives à des fins éducatives et culturelles et initie pour cela de nombreux partenariats.

— <http://institut-national-audiovisuel.fr>

Lieux Fictifs — Marseille, France

Lieux Fictifs est un espace collaboratif de création et d'éducation sur l'image, qui développe des pratiques artistiques dont le sujet et le champ d'intervention sont la « frontière ». Des artistes sont invités à se confronter à la question de la transformation des frontières qui s'établissent entre les territoires et les personnes, frontière physique (la prison), sociale, culturelle ou générationnelle, mais aussi entre les formes et les matériaux artistiques. Dans cet espace qui lie la recherche et la création artistique, nous accueillons des réalisateurs, des artistes (metteurs en scène, chorégraphes, compositeurs, écrivains...), des chercheurs et universitaires, ainsi que des publics issus de différents territoires.

Depuis plus de 20 ans, l'association a mis en place, dans le cadre de la politique d'insertion développée et pilotée par la Direction Inter Régionale des Services Pénitentiaires PACA-Corse et le Service Pénitentiaire d'Insertion et de Probation des Bouches-du-Rhône, un lieu permanent d'éducation à l'image, de formation et de création visuelle et sonore au Centre pénitentiaire de Marseille, dans un « studio » construit à cet effet par l'administration pénitentiaire.

<http://lieuxfictifs.org>

PhotoART Centrum — Košice, Slovaquie

Le PhotoART Centrum est basé sur la volonté de ses membres de favoriser la culture dans la ville de Košice et dans la région particulièrement dans le domaine de la photographie. Ses activités visent, d'une manière large et sur le long terme, l'objectif d'aider à faire de Košice un centre important d'art et de culture dans le contexte européen.

Dans le cadre de ce partenariat européen, PhotoART Centrum a développé un projet d'ateliers photographiques avec des personnes détenues à la prison de Presov, qui a démarré en mai 2013.

Les activités principales de l'association sont des actions d'éducation artistique autour de la photographie, de diffusion (expositions, édition de livres), la réalisation de projets artistiques au niveau régional et international, comme par exemple le projet « Second cities » qui fait partie de la programmation artistique de Marseille-Provence et Košice 2013, capitales européennes de la culture.

<http://photoartcentrum.net>

transFORMAS — Barcelone, Espagne

Association culturelle qui met en œuvre depuis 2004 des formations théâtrales dirigées vers des collectifs en difficultés à Barcelone ainsi qu'en Europe et en Amérique Latine. transFORMAS prend part au projet européen teatroDENTRO qui favorise la rencontre et l'échange méthodologique avec d'autres partenaires européens. L'organisation met en place d'autres projets d'envergure internationale. En 2008, transFORMAS devient membre associé du consortium EUROsocial (Education) et travaille avec les ministères de l'Education d'Argentine, du Paraguay, du Costa Rica, du Salvador et de Colombie. L'association centre ses recherches autour de la relation entre les arts scéniques et audiovisuels et la transformation sociale en situant la personne au centre de ses actions et permettant un impact important sur la communauté. Son projet central, teatroDENTRO est un espace de production et de diffusion de théâtre et de cinéma, réalisé dans l'atelier de formation du Centre de Détention de Quatre Camins à Barcelone. Depuis 2015, transFORMAS a mis en place un projet de création collaborative basée sur l'écriture partagée, desPLAÇA't, dans le quartier de Sant Andreu à Barcelone, impliquant de nombreux habitants, associations et collectifs en situation d'exclusion sociale.

<http://transformas.es>

Westerdals Oslo ACT (Arts, Communication and Technology) — Oslo, Norvège

L'Ecole de Communication de Westerdals offre des enseignements et diplômes en écriture, direction artistique, cinéma et télévision, conception graphique et design... Les étudiants apprennent à produire et créer des histoires à travers le texte, le son, l'image. Oslo ACT offre différents Masters and baccalauréats. A travers son département Cinéma et télévision, WSOC a pris part depuis plusieurs années à cette coopération européenne et au projet « FRONTIERES, dedans-dehors ». Cette expérience est très enrichissante pour les étudiants, qui peuvent partager leurs créations avec celles des autres participants des pays partenaires, et aussi rencontrer et travailler avec certains d'entre eux lors de workshops dans les pays partenaires. La richesse de ce projet est de permettre à ces étudiants de faire l'expérience d'une rencontre avec des personnes détenues, d'aller au-delà de leurs a priori, et de considérer tous les stagiaires participant au projet comme des coéquipiers au sein d'un même projet, d'une même aventure. D'un point de vue humain, cette coopération est d'une grande valeur pour les étudiants, un atout précieux pour leur construction.

<http://westerdals.no>

Structures artistiques	Lieux Fictifs (France), transFORMAS (Espagne), cooperativa sociale e.s.t.i.a (Italie), PhotoART Centrum (Slovaquie)
Universités	Westerdals Oslo School of Arts, Communication and Technology (Norvège), Université d'Aix-Marseille (France), Université Internationale des Langues et Médias de Milan (Italie)
Fonds d'archives	Institut National de l'Audiovisuel (France), Fondazione Cineteca Italiana (Italie), Institut Municipal de Museus de Reus (Espagne), PhotoART Centrum (Slovaquie)
Coordination	Thomas Louvat — transFORMAS
Translation	from French to English: Dolor Sit; from Polish to English: Dolor Sit; from Italian to English: Lorem Ipsum; from Spanish to English: Lorem Ipsum; from German to English: Lorem Ipsum.
Photos	for e.s.t.i.a.: Beatrice Zecchinelli, Angelo Redaelli; for INA: INA; for Lieux Fictifs: Joseph Cesarini; for PhotoART Centrum: Karol Stollmann, Lena Jakubčáková, Juraj Gembický, Dávid Doroš, Pavel Smejkal, PhotoART Centrum; for transFORMAS: Xavi Piera, Lluïsa Roca, Roger La Puente Duran.
Design & DTP	Mireia Juan — flouflou.es
Logo ILM	François Marcziniak
Typefaces	Chivo typeface family by Omnibus-Type
Printed by	Gráficas Litolema, Valencia.
Copyrights	Unless otherwise stated, all contents are the copyright of the authors and may not be re-published or reproduced without their permission or that of the original publisher.

Edited by



With the support of



CE LIVRE EST TÉLÉCHARGEABLE EN VERSION PDF (FRANÇAIS ET ANGLAIS) SUR LE SITE: [HTTP://WWW.INLIVINGMEMORY.EU](http://www.inlivingmemory.eu)

MEMOIRES VIVANTES est le résultat du projet *In Living Memory* initié par Lieux Fictifs en 2014 avec le soutien du programme Erasmus+ de l'Union européenne. Il rassemble plusieurs partenaires, opérateurs artistiques, universités et structures détentrices d'images d'archive, venant de différents pays : France, Espagne, Italie, Norvège, Slovaquie. Ce projet s'inscrit dans le prolongement d'échanges développés depuis plusieurs années entre ces partenaires qui ont en commun de travailler la question des frontières (notamment frontières entre les personnes détenues, ceux du *dedans*, et les personnes libres, ceux du *dehors*).

Dans le cadre de ce programme, des processus de création artistique collaborative ont été menés à partir d'images d'archives d'origines et de natures diverses (archives télévisuelles, cinématographiques et amateurs) avec des groupes de participants réunis dans une logique de mixité sociale, générationnelle et culturelle. La construction d'un dialogue entre ces personnes est centrale dans les processus de création mis en œuvre.

Ce livre rend compte de ces expérimentations artistiques et de leurs impacts sur les participants. Il rassemble les différentes méthodes et réflexions développées par les artistes, archivistes et chercheurs qui ont mené ce projet. S'appuyant sur les processus de création pluridisciplinaires et les œuvres qui en résultent, il a pour objectif de mettre en lumière le formidable pouvoir de vivacité de l'image d'archive, au cœur de la rencontre, et les possibilités d'appropriation individuelle et collective de cette dernière à travers sa transformation par le cinéma, les arts visuels et le spectacle vivant. L'archive vient ici impulser un mouvement, elle ouvre des perspectives de déplacement, faisant émerger des champs d'innovation artistique et sociétale. Ces images nourrissent et interrogent ce qui nous lie. Elles permettent de rassembler, au sein d'un même projet de création, des personnes du *dedans*, du *dehors*, dans le partage d'une *mémoire vivante* (*living memory*).



Erasmus+