

Pratiques artistiques et intervention sociale

VIE 5 SOCIALE

ceclios
MUSÉE SOCIAL

é
EDITIONS

Politique de l'art : une politique du réel ?

Annie Chassagne

« La plupart des événements sont indicibles, ils se déroulent dans un espace où jamais un seul mot n'a pénétré ; et plus indicibles encore que tout le reste sont les œuvres d'art, mystérieuses existences dont la vie demeure, tandis que la nôtre passe. »

Rainer Maria Rilke, lettre du 17 février 1903.

131

Prendre le temps de reconstituer et d'écrire l'histoire, les options, d'une initiative artistique et culturelle profondément liée au champ du travail social, le festival de cinéma documentaire « Traces de vies » dont je m'occupe depuis vingt-quatre ans. Cette proposition d'écriture était accompagnée d'une indication sur l'angle à développer, celui d'une « politique de l'art ». Une précision bien séduisante : elle m'évoqua immédiatement la radicalité des choix que nous avons opérés au départ et au cours de cette histoire ; le texte pouvait donc s'en dérouler.

Une fondation tient aux personnes bien sûr, aux rencontres, mais aussi fréquemment au caractère d'un lieu. Dans un lieu se localise ce qui ne se localise pas ailleurs ; ce qui se passe en cet endroit ne se passe ou n'aurait pu se passer en aucun autre. Un véritable lieu ne se contente pas d'héberger une activité. Un lieu fabrique son identité, sa marque singulière, du coup, il peut inspirer une activité atypique et la protéger.

Annie Chassagne est responsable artistique du festival de cinéma documentaire « Traces de vies ».

ou récemment formés. La plupart amenaient avec eux des disciplines, des auteurs, des contenus théoriques contestant la logique dominante des activités et du faire des CEMÉA, toute une conception antérieure des métiers éducatifs. Avant même toute réforme des diplômes, la formation s'est structurée dans cette école en unités de formation construites autour des champs disciplinaires. La rupture est consommée en 1982 avec la création de l'UFTS et une nouvelle association fondée par les salariés. Formation continue, formation d'éducateurs spécialisés viendront consolider et diversifier les propositions de cette nouvelle entité de formation.

J'ai eu la chance d'être formatrice à partir de 1980 dans ce lieu, au milieu de plusieurs générations d'étudiants. Les formations étaient essentiellement éducatives, j'étais assistante sociale lors de mon recrutement. Cette école ne choisissait pas de former uniquement des éducateurs par des éducateurs, c'est mon cursus universitaire de philosophie qui a décidé de mon entrée. Ouverture des profils des formateurs, formations universitaires diverses et classiques (biologie, économie, philosophie, droit, psychologie) l'option était celle du métissage des cursus des enseignants, des bagages théoriques solides et de l'engagement social. L'école ne se donnait pas pour but de former des clones du métier mais des praticiens dont les capacités de réflexion perduraient au-delà des changements de modèles, de méthodes. Colloques, journées d'étude, une revue, *Polyphonie*, indiquaient chaque année une volonté d'adresse tournée vers le dehors, vers un public non limité aux seuls travailleurs sociaux. Une de ces journées d'étude avait d'ailleurs pris la forme de journées cinéma, accueillant des réalisations institutionnelles et quelques autres films. La veine de ces journées audiovisuelles aux sujets presque exclusivement sociaux s'épuisa vite, il fallait soit renoncer, soit donner une orientation nouvelle.

Si les débats pouvaient être vifs dans cette école, ils étaient fort nourris et il se trouve que la pensée structuraliste faisait en partie socle à la culture commune des formateurs et des étudiants. Installé à partir des auteurs travaillés en histoire, en anthropologie, en psychanalyse, en linguistique, ce partage de références faisait que dans ce lieu on ne confondait pas la réalité et le réel. Ce concept de réel lestaît de son poids d'énigme la formation et semblait ancrer toute réflexion éthique. On en parlait bien sûr au sujet de la psychose, mais pas seulement. Je me raconte aujourd'hui que c'est sans doute à cause de cela, cherchant une issue à ces journées cinéma qui s'essouffaient, que l'enseigne du festival international de films ethnographiques et sociologiques du centre Georges-Pompidou, « Cinéma du réel », m'accrocha. Haut lieu du cinéma documentaire international, cette manifestation fut clairement un modèle pour la réorientation de notre propre initiative. La richesse ou l'indigence des concepts et des notions avec lesquels on travaille dans une institution produisent des effets d'ouverture ou bien

Depuis les années 1960, les équipes artistiques sont souvent en recherche ou en demande d'un « lieu ». Espace considéré dans ses possibilités esthétiques, scéniques, mais également abri et protection du travail fragile. Dans les secteurs du soin et du social, des lieux innovants et protecteurs ont ainsi permis l'essor de pratiques artistiques des usagers et font encore référence pour nous : l'institution de Bonneuil de Maud Mannoni, la clinique psychiatrique de La Borde, avec Jean Oury. Le film *La moindre des choses*, de Nicolas Philibert (1996), illustre cette liberté de création des patients et de l'équipe soignante. Une expérience protégée par le lieu alternatif qu'est cette clinique particulière, et en même temps une œuvre artistique communicable à tous : un film documentaire. On peut citer aussi un autre documentaire récent : *André Robillard, en chemin*, d'Henri-François Imbert (2013) ; l'hôpital psychiatrique de Fleury-les-Aubrais constitue un abri pour André et son œuvre d'art brut, « Je ne suis pas hospitalisé, mais je vis à l'hôpital ». La structure lui laisse à disposition depuis des années un petit pavillon indépendant – une acceptation qui se fait rare. La Compagnie de l'oiseau-mouche, troupe de théâtre qui se produit bien loin de son lieu d'origine, un centre d'aide par le travail (aujourd'hui ESAT), fut récemment reçue en Avignon. Existerait-elle depuis aussi longtemps (1978) si elle n'avait bénéficié de l'appui d'une structure protectrice ? (voir *L'envol des papillons*, documentaire de Maxime Huyghe, 2011).

Les pratiques artistiques dans ces secteurs existaient-elles s'il n'y avait des niches, des abris, des lieux où les praticiens et les artistes se sentent autorisés à inventer, à soutenir la production vulnérable mais souvent très originale des usagers ? Des lieux où l'on peut développer une politique singulière de l'accompagnement et du soin, à l'abri de « la politique ». Même si la politique consent à aider parfois certaines de ces initiatives, elles n'ont pu naître que protégées du regard, du discours commun. L'histoire du festival de cinéma documentaire « Traces de vies » naît en 1991 et s'origine également d'un lieu particulier : l'UFTS, une école de formation de travailleurs sociaux située dans une bourgade auvergnate.

C'est en 1969 que les CEMÉA (Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active) fondent l'école de moniteurs éducateurs de Vic-le-Comte (63). Plusieurs centres de formation en France ont été créés par ce mouvement d'éducation populaire. Ils partageaient la même référence à l'idéologie de l'éducation nouvelle et se reconnaissaient dans les valeurs d'un engagement social plutôt à gauche. Malgré cette origine, qui avait aussi pour conséquence une gestion centralisée par les CEMÉA nationaux, les différents centres se distinguaient plus ou moins, mais progressivement, de cette fondation. A Vic-le-Comte, un conflit se dessine puis éclate entre les salariés et l'association en 1981. La soumission à l'idéologie portée par les CEMÉA a été mise en cause au fur et à mesure du recrutement de formateurs plutôt issus de l'université

de fermeture sur la pensée. Cet impact ne peut se réduire à la valeur de compréhension immédiate qu'on leur impute.

Le culot fut sans doute, du lieu de cette école de travail social, de décider de passer à une initiative culturelle et artistique adressée à tous les publics, et d'ouvrir la manifestation à tous les faits humains et faits de société abordés par le documentaire de création. Il y avait le refus de s'enfermer sur le seul milieu professionnel et de n'avoir un regard que sur la vulnérabilité sociale et son traitement. Ce qui se passe dans les institutions de soin, d'accueil, d'aide sociale ne peut être isolé de ce qui se passe dans l'ensemble de la société et réciproquement. Un regard ciblé uniquement sur les institutions n'a pas de légitimité, ni anthropologique ni éthique. Dans cette école, il était possible de se lancer dans une telle aventure, l'idée suffisait. L'orientation était entendue et soutenue par l'institution et les collègues, même si ce n'était pas unanimement.

Aujourd'hui, cette manifestation bénéficie du label et du financement du Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), elle a lieu chaque année la dernière semaine de novembre à Clermont-Ferrand et à Vic-le-Comte dans plus d'une dizaine de salles. La manifestation se situe parmi les quatre festivals les plus importants de ce domaine en France, treize mille entrées publiques sont réalisées pendant le festival et les actions culturelles de l'année. Le public est très divers : des scolaires de l'école primaire à l'université, un public adulte très large et fidélisé, enfin un petit public issu des institutions de soin, de l'éducation et des dispositifs associatifs et d'insertion.

Soutenue par l'Unaforis (Union nationale des associations de formation et de recherche en intervention sociale), l'activité a intégré l'Institut du travail social de la Région Auvergne lors du regroupement des centres de formation de la région. Les étudiants de cet institut bénéficient, bien sûr, au moins une fois dans leur formation, de cette manifestation et certains participent à des actions d'éducation à l'image organisées dans le cadre de leur cursus.

Une équipe de travail spécifique, des financements propres, une association des amis de « Traces de vies » permettent la réalisation annuelle du festival.

UNE ÉTHIQUE DU RÉEL DANS LE CHAMP ARTISTIQUE ?

Le réel, une énigme partagée

C'est l'ensemble du cinéma documentaire de création, en France particulièrement, qui est qualifié de cinéma du réel, à partir des années 1960. La manifestation qui porte emblématiquement ce nom, créée dès

1978 par la BPI (Bibliothèque publique d'information) de Beaubourg, est issue d'une rencontre entre les projets de la bibliothèque du Centre Pompidou et le comité du film ethnographique dont l'ethnocinéma Jean Rouch était le principal animateur.

Du réel, Blaise Pascal donne déjà une définition rigoureuse : « Ce qui existe en fait, indépendamment des idées et des signes ». Dans mon travail d'enseignant, j'ai eu l'occasion de transmettre mon enthousiasme pour l'œuvre de Claude Lévi-Strauss. Attachée à la lecture des ouvrages *Les structures élémentaires de la parenté* et *Anthropologie structurale*, I et II, j'ai pu déployer ce qui a été son invention du symbolique, qu'il opposait aux deux autres ordres : l'imaginaire et le réel de la nature. Ainsi le réel, c'est le hors symbolique, c'est-à-dire hors culture, hors langage, hors signes. Jacques Lacan se saisira dans l'œuvre de Lévi-Strauss de ces distinctions dont il fera trois registres : Réel, Symbolique, Imaginaire. Il les approfondira spécialement autour de son étude de la psychose.

« Dans le rapport du sujet au symbole, il y a la possibilité, d'une *Verwerfung* primitive, à savoir que quelque chose ne soit pas symbolisé, qui se manifesterait dans le réel. La catégorie du réel est essentielle à introduire, elle est impossible à négliger dans les textes freudiens. Je lui donne ce nom en tant qu'elle définit un champ différent du symbolique » (Lacan, 1955).

Claude Lévi-Strauss fera de la distinction nature/culture, théorisée sous cette forme d'une opposition Réel/Symbolique, le cœur de son anthropologie de l'homme et de ses sociétés. Son œuvre a eu une influence incontournable dans le champ ethnographique français, on peut imaginer que ses conceptualisations ont inspiré cette qualification de « cinéma du réel » pour un cinéma ethnographique et sociologique.

L'énigme cependant reste entière : qu'est-ce qui autorise à nommer le cinéma documentaire ainsi alors qu'il est partie intégrante de l'univers des représentations, donc des signes, du langage, des conventions culturelles et des règles ? Si le réel c'est ce qui n'est pas symbolisable, peut-on dire d'un genre cinématographique qu'il a une parenté avec le réel ou qu'il parvient à le saisir ? Une contradiction ? Une énigme en tout cas, mais qui nous attache à ce cinéma et peut susciter bien des débats.

Par ailleurs, qu'est-ce que tout cela a à voir avec une formation de travailleurs sociaux ? Baignés dans le discours de la réalité sociale et de ses productions — objectifs normatifs, rationalisations intégratives, voire inclusives, impositions politiques —, les travailleurs du social auraient-ils quelque chose à apprendre du réel ?

Est-ce simplement parce que le cinéma documentaire peut être, assez radicalement, un cinéma de l'altérité qu'on lui attribue cette dimension de réel ? Inventaire étendu des formes de la vie en société, des expressions artistiques, culturelles et techniques des hommes, des organisations éducatives, sociales et politiques, le documentaire déploie le monde autre, infiniment différent et semblable aussi. Ce cinéma nous permettrait d'accéder à une connaissance sensible des structures mêmes de la vie sociale, des formes inconscientes qui la traversent, faisant de nous des ethnographes spontanés ? C'est peut-être ce qui est communément entendu dans cette expression cinéma du réel.

La fréquentation assidue de ce cinéma pousse à oser d'autres associations autour de cet enjeu du réel. Si l'on disait par exemple que le cinéma de fiction a plutôt à voir avec le fantasme, le cinéma documentaire avec le réel. On ne se situe pas au niveau des sujets ou des récits des films, mais au niveau de ce dont on parle dans les films, sans le savoir. C'est une association avec un ouvrage de Sigmund Freud, de 1930, qui vient alors : *Malaise dans la civilisation* (les traductions contemporaines choisissent plutôt le titre *Malaise dans la culture*). Freud y fait le constat que les humains se plaignent de la civilisation, de ses contraintes, des limites qu'elle impose à leurs satisfactions.

« L'entrée en matière est aisée ; nous admettons comme civilisées toutes les activités et valeurs utiles à l'homme pour assujettir la terre à son service et pour se protéger contre la puissance des forces de la nature : c'est l'aspect de la civilisation le moins douteux [...] le dernier mais certes non le moindre trait caractéristique d'une civilisation apparaît dans la manière dont elle règle les rapports des hommes entre eux. Ces rapports, dits sociaux, concernant les êtres humains envisagés soit comme voisins les uns des autres, soit comme individus appliquant leurs forces à s'entraider, soit comme objets sexuels d'autres individus, soit comme membres d'une famille ou d'un État » (S. Freud, 1930).

Freud indique que la plainte humaine est récurrente quel que soit le système social et ne semble pas diminuer avec le progrès des sciences et des techniques caractéristique des sociétés modernes. Il pourrait rejoindre le philosophe allemand Emmanuel Kant, au moins quant au doute sur l'idée de progrès de la civilisation : « Nous sommes civilisés au point d'en être accablés... » (1986). Kant cependant a espoir en un progrès politique et moral pouvant bonifier l'humanité. Freud, au lendemain de la Première Guerre mondiale, s'interroge sur l'impuissance des peuples civilisés à s'arracher à l'état de guerre. Pessimisme qu'on ne peut que confirmer au regard de l'état du monde, malgré le « plus jamais ça » au sortir de la Seconde Guerre mondiale.

tions de l'être humain, celui-ci doit sans relâche inventer les formes du vivre ensemble, de sa relation à l'autre sexe, de sa survie et du traitement de sa fragilité corporelle. Il construit, invente des savoirs, des techniques, des institutions sociales les plus diverses, mais ces inventions, parce qu'humaines, parce que les fruits de l'élaboration de la pensée, donc du langage avec ses limites, sont imparfaites. Elles ne parviennent jamais complètement et définitivement à éradiquer les problèmes qui se posent à l'homme. Le problème est de l'ordre du réel, la réponse qui tente de le recouvrir, est d'ordre symbolique, fragile, limitée. L'écart restera toujours irréductiblement béant. Pour Freud, le malaise est un fait à la fois historique et ontologique inépuisable, il se redouble de surcroît dans la vie psychique humaine de pulsions qui, découvre-t-il, sont hostiles au bonheur (la pulsion de mort).

Toujours ressurgissent le conflit, la pauvreté et la faim qui jamais ne disparaissent, la maladie et la vieillesse qui ne sont que repoussées, la civilisation qui bien qu'étant notre création ne répond pas à nos désirs individuels.

« Car nous avons déjà donné la réponse en signalant les trois sources d'où découle la souffrance humaine : la puissance écrasante de la nature, la caducité de notre propre corps et l'insuffisance des mesures destinées à régler les rapports des hommes entre eux que ce soit au sein de la famille, de l'État ou de la société » (S. Freud, 1930).

Ce réel de la discordance entre l'être humain et la civilisation n'est-il pas celui qu'on rencontre au cœur du cinéma documentaire ? Non pas au niveau de l'explicite, mais comme implicite, comme effet, comme surprise.

Un cinéma qui s'intéresse aux vies collectives, modestes ou de masse, du voisinage aux territoires à l'échelle de pays ; qui s'attache à toutes les formes de vulnérabilité, de la folie à la vieillesse ; qui recueille sans cesse la parole de l'un et l'autre sexe sur l'impossible rapport, ne produit-il pas cette impression troublante de toucher au réel ? Non pas une réalité qui se crie, s'expose ou s'affiche, mais un réel qui surgit en creux dans les interstices de la représentation. Quel que soit le sujet du film, son lieu, le confort de vie ou la précarité de ses protagonistes, on peut entrevoir la béance de la vulnérabilité des organisations, des relations et des solutions humaines.

L'acte artistique du cinéaste magnifie les paysages, les lieux, les rencontres, mais s'il y a un véritable geste documentaire, il saura effleurer les fêlures, les fragilités, les espaces de discordance. Le réel en creux.

Claire Simon a réalisé un film dans un espace proche et apparemment connu de tous, la gare du Nord : *Géographie humaine* (2013). Au cœur des images fort belles de ce lieu, elle sait saisir dans cette familiarité d'une gare l'indiscible fragilité de ses personnages, de leurs parcours et de leurs histoires. La gare est autre que sa fonction principale l'indique. Il y a un réel de la gare du Nord, autre que ce que la réalité sociale a prévu d'une gare, il y a le réel des sujets filmés qui se dit à demi dans une écoute juste. Il s'agit plus d'un surgissement, d'une impression au sens fort. Là, cela ne provient pas du sujet ou de l'objet du film, mais de ce qui s'imprime entre les représentations.

Grâce au cinéma, aux qualités du récit filmique, de l'acte du réalisateur, nous croisons ce réel sans en souffrir. L'art nous rend le réel observable, supportable.

« Le problème à résoudre est de déplacer les buts de la pulsion de telle sorte qu'ils ne puissent être touchés par le refus du monde extérieur. La sublimation des pulsions prête à son aide. Les meilleurs résultats s'obtiennent quand on sait accroître suffisamment le plaisir dans les sources que sont le travail psychique et intellectuel [...] La satisfaction de ce genre, comme celle que l'artiste trouve à créer, à donner corps aux produits de son imagination [...] ont une qualité particulière, qu'à coup sûr nous serons un jour capable de caractériser en termes de métapsychologie » (S. Freud, 1930).

Tout cela ne vaut que pour le documentaire de création. La production télévisuelle, ses documentaires formatés par les exigences de la réalité sociale, son didactisme, sa capacité à enliser la caméra frontalement face à la souffrance humaine, ne peuvent pas prétendre la plupart du temps à ces dimensions. Dans ces productions, il y a ce que Serge Daney appelait « le chantage au vécu », il parlait d'un film allemand sur une femme droguée dans lequel :

« Rien ne nous surprendra vraiment mais tout nous accablera : le sordide des détails, les seringues qu'on lave dans les chasses d'eau des WC, l'asphalte et les grands ensembles, les visages blafards et tristes des enfants perdus sur le trottoir de Berlin, entre le Sound [...] et la station Am Zoo [...]. Mais une chose vraie, quand elle arrive à un échantillon sociologique, se met à sonner faux. Parce qu'il y a aussi la vérité du cinéma, du regard du cinéaste. Et un constat aussi impitoyable soit-il (et celui-là l'est), ce n'est pas forcément la vérité » (S. Daney, 2005).

L'exigence artistique, seule, garantit la qualité du sens, c'est le difficile travail d'un festival que de faire des choix dans un monde où le cinéma est d'abord un commerce avant d'être un art et une industrie.

Ne pas ignorer le malaise attaché à notre condition, plutôt que de s'illusionner, c'est la réponse freudienne. Les acteurs du travail social n'œuvrent-ils pas eux aussi sur ce versant du réel, du ratage de la civilisation, de l'éducation, de ce qui cloche dans le social et dans l'humanisation ? Redécouvrir sans cesse la force de ce réel, son enseignement, n'est-il pas la meilleure formation permanente possible et la meilleure défense également ?

De ce point de vue, le cinéma documentaire ne se situe-t-il pas du côté de la pulsion de vie ? Freud l'affirme, il n'y a pas d'autres voies possibles que la civilisation pour l'homme. Il peut seulement inventer toujours et encore des réponses, des ressources, des façons de vivre nouvelles ou semblables, en quête d'une moindre souffrance. Le documentaire excelle à indéfiniment inventorier les bricolages culturels, qui sont autant de tentatives et de recherches de réponses collectives aux difficultés humaines. Nombreux sont les films qui pourraient être cités ici.

LE CINÉMA ET LA FABRIQUE DU RÉEL

Il existe une autre entrée pour aborder cette question du réel au cinéma. Une entrée plus radicalement cinématographique, plus éloignée des sciences humaines, même s'il n'est pas dit qu'il n'y ait pas une jonction finale. Le cinéma comme machine à fabriquer du réel, à inventer des dispositifs pour faire surgir dans un espace reconstruit, inventé, un possible réel. Dispositifs de capture ou de réinvention du réel sont souvent indissociables.

Il est classique, lorsqu'on cite *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (Louis Lumière, 1895), de noter que les premiers spectateurs de ce film célèbre tremblaient de peur devant l'écran et ne se sont calmés que lorsque le train a tourné et est donc sorti de l'image. Les choix du cinéaste, l'utilisation pour la première fois de la profondeur de champ, le mouvement du train vers le premier plan dans un nuage de fumée, ont pu donner au spectateur cette impression menaçante. Cela produit un effet, disons de « surréalité », qui fait que le spectateur éprouve une peur que n'éprouvera pas le passant dans la gare.

Toutes sortes de dispositifs, de choix techniques peuvent être utilisés, démultipliés aujourd'hui pour des effets spectaculaires ou manipulateurs, parfois plus simplement pour accentuer, révéler, montrer différemment.

Dans le tout aussi célèbre *Le sang des bêtes* (Georges Franju, 1949), les mises en scène des tueries des animaux, les plans rapprochés sur les outils et les gestes du massacre, le sang dont il filme l'écoulement à

gros bouillon donnent une vision crue, voire accrue de l'abattoir. Le film ménage un certain lyrisme, mais quelquefois aussi soulève le cœur, en raison de cette mise en scène de la réalité qui en augmente les effets. Le cinéma a ce moyen de produire, on dira plutôt des « effets de réel ». S'il y a de la surprise du côté du spectateur, il y a une vision du réalisateur, donc déjà une représentation, qui oriente la mise en forme. Il y a recherche calculée d'un effet de vérité.

Autre cas de figure qui peut être évoqué, toujours du côté des dispositifs, mais plus du côté de l'écriture, de la narration, du style que du côté technique. Dans son film *J'ai quitté l'Aquitaine*, Laurent Roth (2004) use de l'humour, du ludique, pour évoquer son histoire familiale. Il utilise un jeu d'enfant pour provoquer les confidences de ses proches, le texte et le ton de la voix off sont porteurs des réflexions ironiques d'un authentique ou soi-disant névrosé, faisant part de ses vicissitudes. Tout est donc très préparé, très écrit, très réglé, presque à l'égal d'une fiction. Laurent Roth (2009) parle de « scénario à trou qui laisse une place pour le réel, le hasard, la liberté de l'acteur documentaire et partant, celle du spectateur ». Le cinéaste se laisse donc les moyens d'être surpris par son propre film, d'accueillir ce qui viendra des protagonistes, de la situation, et qui n'a pas encore été représenté. Une vérité émergente et souvent subjective. Évidemment, il y a le choix de privilégier ces moments au montage. Le cinéaste « gère » la surprise qui restera entière seulement pour le spectateur. Le film sera le documentaire de cette surprise-là, il n'est sans doute documentaire qu'au prix de cette place laissée à ce non-prévisible, qui est prévisible d'un réel possible.

Là sans doute rejoint-on le réel dont il est question sous la rubrique du *Malaise*. Mais c'est là également que le documentaire a son point d'abîme vers la fiction. La fiction et le réel, un autre sujet...

II CONCLUSION

En travaillant à partir d'un concept comme celui du réel, on ne fait que courir après des significations qu'on ne rattrape jamais. Le réel échappe, dès qu'on croit le saisir. J'ai beaucoup pensé, en écrivant à propos de la polysémie du réel, au théâtre de Pipo Del Bono, au théâtre que je connais dans certaines institutions de ma région (l'association Brut de Béton, le centre thérapeutique de Nonette et son atelier théâtre). Cela m'a évoqué aussi des tendances de l'art contemporain, des installations ou des dispositions inédites de lieux, d'objets qui m'ont surpris et permis de voir autrement, de découvrir différemment ; au-delà et en deçà des réalités sociales, techniques, matérielles habituelles. La rencontre avec ce qui n'avait pu encore être symbolisé !

Dernières évocations, les œuvres de Francis Bacon ou de Louise Bourgeois et leur traitement du corps humain « élasticisé », infiniment plastique, démembré, couturé, qui révèlent cette vérité que les sciences pour l'instant ignorent : « L'homme n'est pas contenu par son corps, moins encore "marqué" dans son anatomie par ces signes qui livreraient son identité et qui dicteraient son destin » (Jean Clair, 1999).

III BIBLIOGRAPHIE

- CLAIR, J. 1999. *Cinq notes sur l'œuvre de Louise Bourgeois*, Paris, L'Échoppe.
DANEY, S. 2005. *Ciné Journal*, vol. 1, 1981-1982, Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma.
FREUD, S. 1930. *Malaise dans la civilisation*, Paris, Puf, 1971.
KANT, E. 1986. « Idées d'une histoire universelle du point de vue cosmopolitique », dans *Philosophie de l'histoire*, Paris, Aubier.
LACAN, J. 1981. Le Séminaire, Livre III (1955-1956), *Les psychoses*, Paris, Le Seuil.
RILKE, R.M. 1993. Lettre du 17 février 1903, *Lettres à un jeune poète, Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard.
ROTH, L. 2009. Cité dans un article de Laetitia Mikels, « Le synopsis documentaire, un abri de branchages », *Positif*, n° 585.