



**HAL**  
open science

## Le temps à l'oeuvre dans les cinétopies

Anne Philippe

► **To cite this version:**

Anne Philippe. Le temps à l'oeuvre dans les cinétopies. Représenter la transformation, 2019. hal-02939123

**HAL Id: hal-02939123**

**<https://hal.science/hal-02939123>**

Submitted on 15 Sep 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Le temps à l'œuvre dans les cinétopies

Anne Philippe

Paru dans *Représenter la transformation*, Paris, éditions de L'Œil, 2019



Chantier Hall Fressinet - Paris

« Il existe un rendez-vous tacite entre les générations passées et la nôtre. Nous avons été attendu sur la terre. A nous comme à chaque génération précédente, fut accordée une *faible* force messianique sur laquelle le passé fait valoir une prétention. Cette prétention, il est juste de ne point la repousser.<sup>1</sup>»

A l'instar du générique de début du film *Hélas pour moi* de Jean-Luc Godard et en guise d'ouverture de son livre « Le feu et le récit <sup>2</sup>», le philosophe Giorgio Agamben relate une ancienne légende faisant état de la perte progressive de générations en générations, des lieux et gestes propices à ce que quelque chose adviene : se rendre à une certaine place dans les bois, allumer un feu, dire la formule afin que la tâche à accomplir se réalise. Prenant acte de la perte du souvenir de ces actions au fil du temps, les auteurs postulent que la capacité des hommes à mettre en récits l'histoire « suffit à ce que la tâche puisse s'accomplir ». Ce faisant, ils accordent aux récits, qu'ils soient ici cinématographiques ou littéraires, un potentiel que l'on pourrait qualifier à l'instar de Walter Benjamin de « faible » valeur messianique, potentiel de

<sup>1</sup>. Walter Benjamin, *Oeuvres III*, ed. Gallimard, chap. 12 *Sur le concept d'histoire* coll. Folio Essai, 2000, p.427-443.

<sup>2</sup>. Giorgio Agamben, *Le feu et le récit*, Editions Payot, 2015, p.7

transformation du temps historique par l'art. Cette temporalité n'est plus celle du temps linéaire de l'histoire : elle se construit entre autre par le montage cinématographique, littéraire, plastique, musical, mais a une incidence sur l'histoire dans la mesure où elle convoque des types de récits singuliers qui réagencent le temps historique en fonction d'une pluralité de situations, de postures qui font surgir une pluralité de lieux.

C'est précisément ce potentiel de transformation porté par les récits que nous questionnerons ici, ces montages de temps dans leur possibilité de faire advenir l'événement comme une manière d'habiter les lieux, d'en révéler la teneur historique, poétique et politique, de la construire.

### **1°) Les cinétopies, le projet et le concept :**

Nous aborderons ces questionnements à partir du prisme des cinétopies<sup>3</sup>. Au fur et à mesure de nos recherches, il nous a paru nécessaire de nommer, inventer un mot capable de qualifier ces processus de transformations des lieux par l'art, de trouver une prise qui nous permette de penser de nouvelles formes d'espace-temps où poétique et politique se rejoignent dans ce moment de transformation. Loin d'un instrument relevant uniquement de l'optique et du son, les cinétopies<sup>4</sup> qualifient un certain type de travail de transformation de situations humaines, spatiales et temporelles, en invitant acteurs et spectateurs à se ressaisir poétiquement des lieux à travers ses mises en récits par l'art : le cinéma, la musique, la photographie, la danse etc. Mais quels sont les rapports au temps engagés dans les cinétopies ? Comment se tissent les récits qui transforment les lieux ? Comment ces récits agissent sur les lieux, les transforment-ils ? Comment produisent-ils une brèche dans l'espace et les dispositifs existants ?

J'illustrerai très brièvement le principe des cinétopies à partir d'un fragment (les vidéo-fenêtres) prélevé d'une création plus vaste intitulée (*Passages, entre démolition et reconstruction*)<sup>5</sup>, issu d'une résidence de deux ans dans la cité du Vert Galant<sup>6</sup> à Saint-Denis entre 2003 et 2005. Les vidéo-fenêtres ont été réalisées avec les habitants à partir des fenêtres de leur salon, dans l'entre-temps et l'entre-lieu de la démolition imminente de leurs appartements et en vis-à-vis, de la construction de leurs nouveaux logements. A partir du lieu à la fois intime et social des fenêtres de leur salon donnant sur le chantier, les habitants ont été invités à mettre en récits cette situation singulière, où passé, présent et futur se télescopent, et à la donner en partage à un large public via la projection *in situ* des vidéo-fenêtres ainsi fabriquées pour l'évènement *Passages*.<sup>7</sup> Les vidéo-fenêtres, objets liant indissociablement architecture et cinéma, en offrant

---

<sup>3</sup>. Ce concept puise ses fondements dans le travail de recherche et l'expérience artistique menés par le collectif Estann autour des processus de transformation des lieux par le travail de l'art. Pour plus de détails, voir l'article : Anne Philippe, "L'archipel d'Estann ou l'expérience de la traversée", *Pensée de l'archipel et lieux de passage*, (Dir. Dominique Faria), Pétra, coll. des Îles, 2016.

<sup>4</sup>. Les cinétopies pourraient alors être considérées comme des opérateurs de traversées révélant la complexité de la réalité sensible, celle propre au milieu, et engageant un processus complexe de déterritorialisation/reterritorialisation à chaque fois singulier, unique. (*ndl.*)

<sup>5</sup>. Création déambulatoire en 6 mouvements : les vidéo-fenêtres dans les appartements, « oublie-moi » : installation vidéo-danse dans le hall de l'immeuble, « Des arbres » : promenade dansée et sonore dans l'allée d'arbre entre les eux bâtiment, « Agora » : concerts au centre du jardin, associant musiciens habitants et musicien professionnels, « entre mémoire et oubli » : passage d'un funambule entre bâtiment neuf et ancien, « Aux fenêtres » : concert-danse aux balcons des nouveaux logements. (*ndl*)

<sup>6</sup>. La cité du Vert Galant fut construite dans les années 60, sur une enclave parisienne dans la ville de Saint-Denis. Victime d'une politique urbaine désastreuse et d'un profond mépris des gestionnaires du bâtiment, elle plonge ses occupants dans quarante années d'enfermement, d'abandon et de misère. (*ndl*)

<sup>7</sup>. Dans le même temps, le bâtiment, malmené, mis à nu par des années de non entretien et d'oubli des collectivités publiques, se révèle riche de tous les ailleurs contenus et révélés via les vidéo-fenêtres. Il retrouve une dignité, une épaisseur et se transforme le temps du passage en salle de cinéma hors les murs, chaque appartement devenant une salle de projection. (*ndl*)

une vision archipélique sur une toute petite portion du territoire, venaient construire des contre-visibilités à la vision monoculaire et globalisante des médias sur la banlieue alors stigmatisée par les émeutes de 2005. Ici, les récits prennent corps à partir de lieux précis, singuliers tout en donnant naissance à un espace pluriel, archipélique et partagé : un archipel à l'identité flottante mais pourtant inscrit dans l'histoire et faite par la vie, déterminée par la posture des corps pris dans des configurations de lieux, et faisant affleurer le « bruit du monde », en écho à la pensée de l'archipel de Edouard Glissant<sup>8</sup>. Si les récits transforment ici les lieux en archipel, c'est à travers la constitution de nouvelles relations de voisinages qui n'obéissent plus à l'appartenance forcée à la même cage d'escalier mais s'établissent à partir du travail et des règles consenties qui ont présidé à la fabrication des vidéo-fenêtres, règles communes mais donnant naissance à une pluralité de récits.



Figure 1. Extraits du film *Dans le silence et dans le bruit*, réal. Anne Philippe, 2013.  
©Anne Philippe

Dans l'expérience des vidéo-fenêtres, les récits singuliers modifient un rapport au lieu, le transforment ; il ne s'agit pas seulement d'une expérience artistique mais d'une expérience politique. Pour autant, peut-on dire que le rapport à l'histoire s'en trouve transformé ? Ce qui émerge au contact du lieu, ce sont des histoires singulières. On peut formuler l'hypothèse que l'histoire ne prend un autre cours que par l'émergence des récits singuliers qui font valoir leurs droits. C'est pourquoi l'expression proposée par Benjamin « faible force messianique » nous paraît correspondre à cette expérience à la fois artistique et politique et y trouver un éclairage pratique.

<sup>8</sup>. Edouard Glissant, *Traité du Tout monde*, Gallimard, 1997

La transformation de l'histoire n'est pas la transformation à venir d'un continuum historique, mais la transformation présente d'une pluralité de vies.

« L'histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais le temps saturé d'« à-présent.<sup>9</sup>»

L'à-présent déjoue les illusions de l'à-venir, mais il ne se réduit pas à l'instant, il est pris, comme le temps faiblement messianique de Benjamin, dans une relation au passé, une temporalité de l'attente, palpable dans l'expérience des vidéo-fenêtres mais que d'autres artistes ont explorée pour elle-même. On trouve par exemple cette attention au temps politique et historique dans les expériences développées à la prison de Saint-Maur ou aux Archives nationales de Pierrefitte par Nicolas Frize, artiste et compositeur. Nous proposons de considérer ces expériences comme des cinétopies : mise en mouvement, transformation du lieu par une expérience du temps historique, qui peut se construire sous la forme d'une pluralité de récits mais aussi en relation à la musique et à la voix.

## 2°) Les Studios du Temps

« La prison n'est pas une rupture du territoire, il n'y a pas d'intérieur et d'extérieur, la société est partout et la prison est un lieu de la République qui devrait être régi par les mêmes règles que partout ailleurs. Ce n'est pas parce que les détenus ne peuvent sortir que la société ne doit pas entrer.<sup>10</sup>»



Figure 2. Extrait du film *La Brèche*, réal. Alain Moreau, 1992.

©Laterna Magica

<sup>9</sup>. W. Benjamin, *Oeuvres III*, *op. cit.*, p.427-443.

<sup>10</sup>. Audition de M. Nicolas Frize, responsable de la commission prison de la ligue des droits de l'homme, *Réseau Voltaire*, mis en ligne le 23 mars 2000, URL [www.voltairenet.org/article7992.html](http://www.voltairenet.org/article7992.html).

En 1992, à la demande et en complicité avec Thierry Dumanoir<sup>11</sup> chargé de la mise en œuvre de développement culturel à la direction de l'administration pénitentiaire, Nicolas Frize installe à la maison Centrale de Saint-Maur les « Studios du Temps » soit la construction de sept cabines de son - toutes dotées d'un équipement électroacoustique performant et professionnel - regroupées autour d'une régie centrale et d'un laboratoire de maintenance, dans un espace de 300 m<sup>2</sup>. Une des préoccupations premières de l'installation de ces studios est de mettre en travail d'une manière collective le sens de la peine en associant le monde pénitentiaire et la société civile par la mise en œuvre d'un dispositif très élaboré associant création artistique, formation professionnelle, emplois, et mise en réseaux avec l'extérieur. Ces emplois consistent entre autres en la restauration et la numérisation des archives de l'INA par les personnes incarcérées, qui va de pair avec une reconsidération de la peine comme travail de restauration de soi<sup>12</sup>. Ce dispositif, qui est une expérience pilote, s'inscrit dans la durée et se poursuit aujourd'hui, en se déployant vers d'autres établissements comme la prison de Poissy.<sup>13</sup> Le travail de restauration des archives sonores a cette dimension faiblement messianique que nous évoquions avec Benjamin : il s'inscrit dans la durée, celle qui se déploie dans l'attente, et surtout, il est dominé par une exigence de justice réelle. Il s'agit de reconsidérer le travail des détenus comme un travail socialement utile, politiquement fécond et de lui permettre d'accéder au droit du travail<sup>14</sup>. Pour les détenus, la peine est imposée comme « l'exercice du présent, d'un temps atemporel, arythmique, inarticulé, que chaque instant réduit à lui-même et ne rattache à aucun autre ; destructeur, hors du sens.<sup>15</sup> »

Les « Studio du Temps » pourraient alors être considérés comme une structure d'attente où le travail d'écoute et de restauration des archives vient pulvériser l'atemporalité du temps carcéral, en réactivant, dans « l'à-présent » de l'écoute une multitude d'expériences de durées autres, chargeant l'instant de la possibilité du surgissement de l'événement dont il était privé.

Le travail de restauration des archives sonores rend possible un travail de montage, de réagencement d'une pluralité d'énoncés qui ne prend sens et corps que dans le présent du lieu qui les réunit dans leur co-existence. Le travail de restauration des archives devient alors un travail de restauration du temps qui construit l'histoire à partir d'une pluralité de récits qui co-existent, reliant l'écouter et l'entendre par les gestes du travail, et reliant par là-même ce qui avait été désœuvré, désuni.

Cette structure d'attente des Studio du Temps charge alors l'histoire d'une temporalité nouvelle. Elle vient briser la linéarité du temps et constitue l'instant comme promesse d'une altérité radicale. Elle vient remettre du dehors dans le dedans, et ouvrir une brèche dans l'espace-temps de la prison.

---

<sup>11</sup>. Thierry Dumanoir, *De leurs Cellules, le bleu du ciel, le développement culturel en milieu pénitentiaire*, ed. L'atelier, 1994

<sup>12</sup>. Nicolas Frize, *Le sens de la peine*, ed. Léo Scheer, 2004. p.69-70

<sup>13</sup>. Céline Della Savia, « Les ateliers de sous-traitance de numérisation des archives sonores au Centre de détention de Poissy (Yvelines) », *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS* [En ligne], 25 | automne 2003, mis en ligne le 01 octobre 2003, consulté le 15 novembre 2015. URL : <http://afas.revues.org/830>

<sup>14</sup>. « À ces trois pôles - création, formation, travail - j'ai ajouté l'exigence du droit, c'est-à-dire que j'ai introduit le contrat de travail, contrairement aux dispositions de la loi, puisque le contrat de travail est interdit en prison. Ce contrat de travail, qui n'a pas de valeur légale est signé entre le détenu et nous-mêmes puis validé par l'administration. J'ai créé un dispositif de congés payés et me suis substitué à la sécurité sociale pour assurer une couverture maladie. Autrement dit, j'ai introduit le droit. Non, pas parce que je suis à la Ligue mais parce qu'indépendamment du fait que c'est un principe auquel l'on ne déroge pas, le droit a des vertus: conférer des droits aux détenus est souvent leur donner ce qu'ils n'ont jamais eu. *Ibid* note 10

<sup>15</sup>. *Ibid* note 12, p.18

« On ne doit pas simplement faire passer le temps – on doit l’inviter chez soi. Celui qui fait simplement passer le temps, qui l’évacue, c’est le joueur. Le temps gicle de tous ses pores. Celui qui au contraire se charge du temps comme une batterie se charge de courant, c’est le flâneur. Enfin le troisième type, c’est celui qui attend : il prend le temps avec lui et le restitue sous une autre forme – l’attente. <sup>16</sup> »

L’expérience des Studios du Temps transforme l’espace pénitentiaire par un double travail sur l’archive et sur le son qui entretiennent un rapport analogue au temps : le son, la résonance, peut être une métaphore de notre rapport à l’archive. Ce qui est archivé est laissé de côté, oublié, n’a pas produit de récit. Il ne reparlera que par résonance à partir de notre propre voix.

« Ne se transmet que ce qui est oublié, que ce qui fait résonner sa voix de façon quasi inaudible sans se soucier de la trajectoire ; d’où la nécessité de perdre tous ses repères, de laisser entrer la tempête à laquelle seul le son de ce qui fut perdu, pour retrouver une dignité<sup>17</sup>... »

En parallèle du travail de restauration des archives, Nicolas Frize réalise toujours à la maison centrale de Saint-Maur une première création *Passion profane* dont le film de Alain Moreau *La brèche* retracera les moments de fabrications<sup>18</sup>.



Figure 3.Extrait du film *La Brèche*, réal. Alain Moreau, 1992.

©Laterna Magica

Cette création musicale qui résulte d’un long travail avec les détenus se construit entre autre autour d’un travail de la voix faisant surgir un en-deçà de la parole qui se met à bruisser, à se spatialiser, à se libérer du ressassement et de la plainte propre à l’espace carcéral. L’espace carcéral se dilate par le bruissement de la langue devenue musique jusqu’à constituer un espace-

<sup>16</sup>. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Gallimard, 2006, p.132, [1934].

<sup>17</sup>. Danielle Cohen-Lévinas, « Temps et contre temps - le messianisme de l’autre », *Revue Lignes N°2, Temps historique, temps messianique*, (ss. la dir. SURYA, Michel), 2008, p.82

<sup>18</sup>. Article Anne Philippe, “Introduction à la cine-architecture de Alain Moreau », octobre 2015, Actes des journées d’études « architecte cinéaste, cinéaste architecte », Inha, Fémis, EnsaNormandie, à paraître .

temps où le lieu perd ses repères connus. L'espace temporel de l'univers carcéral se transforme, il se dilate par un nouvel espace sonore qui en bouleverse la temporalité. A mesure que se collisionnent ces matériaux bruts qui constituent la création et « ses blocs d'images et de sons qui résistent à l'image<sup>19</sup>» et qui résistent ici aussi au son, se brouille notre représentation des détenus, de la prison, et de ce que nous convenons d'appeler une œuvre musicale.

Le titre du film *La brèche* nomme le paradigme temporel de ce projet : créer une brèche dans les murs de la prison, dans sa temporalité arythmique, pour que se transforment les représentations de la peine, et peut-être la peine elle-même, tout du moins son sens.

L'étroite relation qui associe la voix à l'archive - ne se transmet que ce qui est oublié, ce qui résonne de manière inaudible - construit une relation paradoxale à l'histoire : le plus précaire perdure sous forme de résonnances, par la reprise aléatoire d'une voix dont on peut percevoir les échos. Cette relation, Nicolas Frize l'explore dans une expérience toute récente aux Archives Nationales. Les Archives ne sont plus le matériau de l'expérience mais le lieu même de l'expérience. Il s'agit d'abord des archives comme lieu institutionnel, dispositif d'oubli et de conservation : l'expérience cinématographique conduit à inscrire dans ce lieu le travail de ceux qui en font leur métier, à y inscrire leurs trajectoires singulières sans lesquelles les archives demeurent lettre morte.

### **3°) Retour sur l'archive : temps et récit**

« L'archive est ailleurs, tout comme la musique, elles sont toutes deux dans le présent qu'on leur donne. Elles font toutes deux don de leur présence.<sup>20</sup> »

Le jeudi 12 et le vendredi 13 novembre 2015, a eu lieu dans le bâtiment des Archives Nationales de Pierrefitte la création musicale originale et unique *Silencieusement* du compositeur Nicolas Frize, à l'issue d'une résidence de 2 ans dans ce même lieu<sup>21</sup>. Cette création était initialement prévue pour être jouée du 12 au 16 novembre, mais a été violemment interrompue par les attentats du 13 novembre. Investissant le bâtiment des Archives, cette création se présentait sous forme d'un concert déambulatoire se déployant en six mouvements dans 6 endroits du bâtiment des Archives. Chaque soir, trois groupes de spectateurs de plusieurs centaines de personnes étaient invités à déambuler de lieu en lieu via trois parcours savamment et discrètement orchestrés.

« À travers l'écriture d'un concert déambulatoire, il s'agit de composer une mobilité à plusieurs niveaux, une mobilité des interprètes et du public bien sûr, mais surtout une mobilité dans l'espace qui accompagne la mobilité des archives dans le temps. C'est en effet le voyage naturel de l'archive : voyage de sa constitution entre les institutions, voyage de sa destinée, entre les époques. Chaque mouvement est écouté dans un lieu distinct : le public est conduit, soit physiquement, soit avec ses yeux et ses oreilles, pour entendre ici, là une œuvre électroacoustique spatialisée au moyen d'une myriade de haut-parleurs disséminés, ici un ensemble vocal et des musiciens, là des instrumentistes créant un environnement sonore

---

<sup>19</sup>. *Ibid.*

<sup>20</sup> Nicolas Frize, *Silencieusement*, ed. des Musiques de la Boulangère, 2015. p.143

<sup>21</sup> Pour le détail sur le travail d'élaboration et de recherche concernant cette résidence, voir le catalogue *Silencieusement*



insolite. Ces déplacements du public sont des occasions de rencontres et permettent de découvrir le bâtiment, des métiers et de plonger dans des thématiques propres à l'institution : entre vie privée et vie politique, entre passé et futur, entre trace et histoire, entre archive et psychanalyse, entre enquête, savoir et pouvoir, entre identités, narcissismes et résistances, entre instants et éternité. <sup>22</sup>»

Le dispositif propose une double mobilité : celle des spectateurs à laquelle nous sommes habitués, au principe de la plupart des installations, et celle de l'espace institutionnel : il s'agit de restituer à un lieu la mobilité qui est celle d'un espace de travail. Les métiers liés aux archives sont présents ici sous la forme de récits de vies singulières. Ils « disloquent » l'unité du lieu institutionnel et de sa destination pour mettre au jour le travail par lequel les archives ne demeurent pas muettes.

Dans le premier mouvement intitulé « Des citoyens », c'est le rapport de l'archive au collectif anonyme qui les constitue et les conserve ou les donne à lire, qui est convoqué. La salle grande, solennelle, est baignée de nuit et de la lumière tamisée des lampes de table, rythmée par des chaises rouges sagement ordonnées de part et d'autre de lignes de tables éclairées par ces taches de lumières. Le long des quatre côtés que composent les rangées de tables, se répartissent un grand chœur amateur, flûtes, bassons et violons, chanteurs. Ça et là assis au milieu des spectateurs des enfants lisent tranquillement, et les chanteurs qui déambulent entre les tables relayent le proche pour qu'il se prolonge dans le lointain du chœur à l'unisson. Le souvenir des boîtes d'archives prend corps et leurs contenus s'échappent via des chuchotements qui commencent à bruiser et emplir l'espace de toutes parts. Chuchotements de boîtes qui s'ouvrent pour qu'à un moment, indécidable, à la fois attendu et inattendu, jaillissent mille pensées sonores qui s'envolent dans les airs par le biais de fulgurances aériennes sonores des violons des flûtes ou du basson qui voltigent dans l'espace, ou par les traversées sonores du cor. La salle de lecture se transforme en un monde de sensations qui traversent le spectateur de toutes parts, arrêté en vol par des bribes sonores en suspens, renaissant par les récits des enfants qui le frôlent. La musique se déploie alors à partir du déploiement dans l'espace de tous ces récits sonores convoqués par l'histoire et les histoires déposées dans les boîtes des archives nationales.

La coexistence des énoncés contemporains et passés est le principe de l'archive pour Foucault : L'archive est constituée de ce qui n'a pas pris la forme du récit historique, c'est à la fois l'ensemble des énoncés dans leur matérialité et leur singularité et le principe de leur coexistence, principe qui permet d'engendrer des énoncés différents à partir de règles communes (les énoncés contradictoires naissent de postures, de lieux, d'institutions différentes *et en même temps* relèvent de règles communes qui les rendent audibles les uns aux autres).

L'énoncé n'est pas l'expression d'une pensée ni d'une intériorité mais la mise en œuvre locale, singulière d'une fonction (qui ne se limite pas à la parole, mais exprime une posture, un mode d'être lié au lieu, local). L'énoncé est lié à un lieu, mais il n'est pas l'expression du lieu ou de la posture, puisque ce lieu est l'« écart de nos pratiques discursives ».

Cet écart est aussi celui des temps. Il n'y a pas un temps homogène qui enveloppe les lieux, pas une histoire collective qui enveloppe l'histoire singulière, mais une pluralité de temps.

---

<sup>22</sup>

URL: <http://www.nicolasfrize.com/?id=24> consulté le 10 décembre 2015 .

Cette temporalité propre à l'archive est ici redoublée par la temporalité propre à la déambulation souvent convoquée dans les arts plastiques, moins dans celui de la musique. Elle restitue à l'espace sonore la dimension du local.

Il aurait été nécessaire et important d'asseoir notre propos à partir des récits de l'expérience vécue par chacun des spectateurs, pour chacun des six mouvements et convoquer une dynamique de la mémoire qui aurait ouvert et rendu plus juste la nature de ce qui s'est produit, tant elle met en oeuvre une expérience qui relie l'intime de chaque spectateur à une expérience collective et appelle à vivre un moment unique et partagé. Et tant cette création, si elle met en oeuvre une expérience plurielle et archipélique des lieux d'une manière quasi autonome via les six mouvements avec leur autonomie musicale propre, s'éclaire et prend sens par les entre-lieux, par les liens que chacun peut tisser entre les pièces sonores spatialisées de manière chaque fois singulière et précise et qui composent indissociablement l'oeuvre musicale, sa richesse, sa complexité, sa puissance, sa beauté, sa justesse. Chaque mouvement ainsi mis en espace entre en résonance avec un autre, par contraste, et ne peut se saisir qu'à travers la déambulation de l'un vers l'autre, rendant vie aux archives à travers chaque instant vécu.

« Un bruissement de regards emplît les passages. Il n'est aucune chose ici qui, au moment où l'on s'y attend le moins n'ouvre fugitivement un oeil pour le fermer dans un clignement rapide. Et, si l'on se rapproche pour mieux voir, il a disparu. L'espace prête son écho au bruissement de ces regards.<sup>23</sup> »

## Références bibliographiques

### Ouvrages

AGAMBEN Giorgio, *Le feu et le récit*, Payot, 2015

BENJAMIN Walter, *Oeuvres III*, éd. Gallimard, chap. 12 « Sur le concept d'histoire » coll. Folio Essai, 2000

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale de XIX<sup>e</sup> siècle*, Cerf, 2006, [1934].

DUMANOIR Thierry, *De leurs Cellules, le bleu du ciel, le développement culturel en milieu pénitentiaire*, L'atelier, 1994

FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1969

FRIZE Nicolas, *Le sens de la peine*, Léo Scheer, 2004

GLISSANT Edouard, *Traité du Tout monde*, Gallimard, 1997

### Revue

Revue Lignes N°27, *Temps historique, temps messianique*, (ss. la dir. SURYA, Michel) COHEN-LEVINAS Danielle, « Temps et contre temps - le messianisme de l'autre » 2008, p.82

### Catalogue

FRIZE, Nicolas, *Silencieusement*, éd. des Musiques de la Boulangère, 2015.

### Article

---

<sup>23</sup> W. Benjamin, *Paris...*, op. cit., p.874

PHILIPPE Anne, « L'archipel d'Estann ou l'expérience de la traversée », *Pensée de l'archipel et lieux de passage* », Petra, coll. des îles, 2016.

PHILIPPE Anne, « Introduction à la ciné-architecture de Alain Moreau », octobre 2015, acte des cadre des journées d'études « architecte cinéaste, cinéaste architecte », à paraître.

*Articles sur internet*

DELLA SAVIA Céline, « Les ateliers de sous-traitance de numérisation des archives sonores au Centre de détention de Poissy (Yvelines) », *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS* [En ligne], 25 | automne 2003, mis en ligne le 01 octobre 2003, consulté le 15 novembre 2015. URL : <http://afas.revues.org/830>

« Audition de M. Nicolas FRIZE, responsable de la commission prison de la ligue des droits de l'homme », *Réseau Voltaire*, 23 mars 2000, [www.voltairenet.org/article7992.html](http://www.voltairenet.org/article7992.html)  
<http://www.nicolasfrize.com/?id=24>)