

## **IMAGES POUR L'AUTRE ET IMAGE DE SOI : USAGES DE LA PHOTOGRAPHIE EN HISTOIRE VIVANTE**

Yann KERVRAN<sup>1</sup>

Depuis les années soixante-dix se développe en France la pratique de l'histoire vivante. Phénomène complexe dont les usages et les méthodes sont encore mal définis, y compris par les participants, elle a connu une explosion depuis l'avènement d'Internet et la mise en réseau des reconstituteurs (terme employé, indifféremment de reconstituteur, par les groupes étudiés pour désigner ceux qui pratiquent l'histoire vivante). Le recours à l'image a donc répondu également à un besoin démultiplié. Parallèlement à cela, la facilité d'emploi des appareils numériques a engendré un accroissement énorme du volume de photographies disponibles.

Fabriquer des images, transposer son activité à travers un autre medium, en contrôler le rendu constituent des enjeux supplémentaires pour l'histoire vivante. On constate que si le recours à la photographie s'est généralisé parmi les pratiquants, la production est souvent de qualité très faible, sur la forme ou sur le fond. Cette étude vise à en définir certains usages, inventoriant les façons de faire et les potentiels, parfois mal identifiés, qui existent dans la photographie pour permettre à l'histoire vivante de mieux se faire connaître, et d'avoir une meilleure perception de ses propres outils.

Pratiquant l'histoire vivante depuis une vingtaine d'années, j'ai été amené à fréquenter une grande quantité d'associations s'intéressant essentiellement, mais pas uniquement, aux périodes antiques et médiévales. Rédacteur en chef de magazines culturels de vulgarisation, j'ai également travaillé avec de nombreux groupes en tant que partenaires, pour des opérations en commun, ou les ai simplement rencontrés lors d'événements en France et à l'étranger.

Me consacrant dorénavant à l'écriture et la photographie, je me sers des liens tissés au fil des années pour désormais mettre en place des projets de médiation culturelle, sur supports variés (livres, expositions, conférences). J'ai tenté de mieux comprendre la façon dont la collaboration pouvait s'établir avec les pratiquants d'histoire vivante de façon à faciliter le dialogue et la synergie avec les idées que je développe. Mes observations sont donc essentiellement issues d'une fréquentation ancienne du milieu, interne et externe, et d'échanges avec un très grand nombre d'acteurs, intervenants ou commanditaires.



## I. Fabriquer des images

### A. Définir l'histoire vivante

En premier lieu, il me faut définir ce que je désigne sous le terme d'histoire vivante, qui circonscrit le domaine de l'étude présente. La pratique, récente, ne fait pas encore l'objet d'un consensus en ce qui concerne ses limites et je préfère donc préciser le champ que je lui accorde, différent d'autres chercheurs (Tuaille Demésy, 2011).

Je vois cela comme une activité qui s'efforce de recréer le passé par l'usage du corps et d'accessoires fabriqués en fonction de modèles référencés, visant à une immersion sensorielle. Les informations à l'origine de cela sont censées être historiques, mais dans la réalité, on constate que, bien souvent, ce ne sont que des représentations sociales qui tiennent lieu de sources. La documentation historique est en effet rarement à l'origine de l'intégralité des créations, parfois même ne serait-ce que d'un corpus minimum. Ce hiatus aboutit à une scission, aux frontières très mouvantes et éminemment subjectives, entre les différents pratiquants, en fonction de leurs propres critères d'authenticité par rapport aux sources référentielles.

Contrairement à certains chercheurs et une partie des pratiquants eux-mêmes, je n'exclue pas les reconstituteurs qui ne se basent pas de façon répétée sur des sources suffisamment académiques. Il est fréquent que le degré d'authenticité fluctue au sein d'un même groupe – y compris dans le temps – voire chez une seule personne, selon les domaines auxquels il s'attache. En raison de difficultés techniques, de la faiblesse des moyens financiers, de la méconnaissance du sujet, de manque de temps et, dans certains cas aussi, d'un refus de l'effort nécessaire, persistent des dérives qui pointent l'inexistence d'une recherche historique, ou du moins méthodique, préalable. Néanmoins, on constate parfois chez ceux qui ont le moins de rigueur dans cette définition de leurs sources, une meilleure approche des techniques du second volet de cette pratique, à savoir la mise en scène pour un spectateur.

La première des cibles visées par le pratiquant d'histoire vivante est constituée par le public. Cela englobe à la fois d'autres reconstituteurs, ses camarades les plus proches, des ensembles distincts, aux usages variés, mais également les auditeurs néophytes, curieux, touristes, scolaires, qui se posent là en simples spectateurs. Il y a nécessairement une mise en scène complexe pour les

différents groupes, présents parfois de façon simultanée. La pratique doit donc se soumettre aux impératifs de focalisation de la part de l'auditoire, ainsi qu'au déploiement d'un discours intelligible et compatible avec les attentes et références de ce public.

La seconde des cibles est le reconstitueur lui-même, qui espère, par une immersion sensorielle, éprouver un lien empathique à une période historique donnée telle qu'il peut se la représenter (Gapps, 2002). Les objets fabriqués participent à cela, bien sûr, mais aussi tout l'environnement, parfois jusqu'au paysage le plus lointain. Éventuellement les gestes, le désir de recréer des mœurs, autrement dit, des éléments culturels spécifiques, contribuent à cette quête. Cela peut n'être qu'une simple transposition dans la réalité de l'organisation d'une image de l'époque, et aller jusqu'à la tentative de recréation d'une pratique sociale complexe, étayée éventuellement par des travaux de recherche pluridisciplinaires. Ainsi, la troupe des Ambiani propose une interprétation de cérémonie funéraire gauloise basée sur l'étude des textes, les traces archéologiques, la comparaison historique et ethnologique. Bien évidemment, étant donné que la période historique envisagée n'est qu'une construction mentale personnelle du pratiquant, appuyée sur des sources historiques et/ou des représentations plus générales, ce sentiment d'immersion est subjectif et les attentes très disparates.

Au final, l'aspect visuel offert à un observateur extérieur, expert ou néophyte, peut grandement varier d'un reconstitueur à l'autre, quand bien même ceux-ci se revendiquent de la même période historique et d'une pratique prétendument identique. Les préférences de moyen, le savoir technique mis en œuvre, les possibilités financières et les connaissances factuelles sur la période historique ainsi que la façon de transmettre à un public donné sont autant de facteurs influant sur le résultat perceptible.

## **B. Transposer sa pratique *via* un autre médium**

On le comprend bien, la pratique de l'histoire vivante est une pratique en action, multisensorielle. En tirer des images photographiques implique donc à la fois un appauvrissement inévitable, mais aussi une focalisation du regard et une gestion des plans qui ressortent de la technique photographique, distincte. Il y a un recours nécessaire à d'autres outils, dont les implications ne sont pas toujours bien maîtrisées. Il en résulte un rapport ambivalent à l'image ainsi produite de la part des pratiquants de l'histoire vivante.

L'un des aspects positifs est la capacité de la photographie à prendre une vie propre, indépendante, qui permet de transmettre au loin un message, dans le temps et dans l'espace. A contrario, je considère l'histoire vivante comme une forme de performance, dans le sens artistique du terme, en ce qu'il s'agit d'une actualisation et d'une mise en situation de matériaux dans un contexte comme le dit Richard Martel (Martel, 2003). Son existence évanescence et immédiate ne lui permet donc pas de pouvoir être conservée et transmise sans recours externe. La photographie est une trace, comme peut d'ailleurs l'être la vidéo. On lui reconnaît donc cette propriété de rendre compte.

Corrélativement à cet aspect des choses, les reconstituteurs apprécient également le fait de s'appuyer sur ces images pour revivre certains événements. Cette réminiscence provoquée peut servir de véhicule mémoriel, de déclencheur au rappel de l'intégralité des sensations liées à cet instant. Cela peut être un souvenir personnel, ou bien l'occasion de renforcer la cohésion du groupe lorsqu'il s'agit d'un moment partagé.

Le principal écueil est le besoin de compétences et de matériels qui ne ressortent absolument pas de la pratique normale et habituelle de l'histoire vivante. Cela implique la présence d'objets qui n'appartiennent pas du tout à la période que le reconstituteur essaie de recréer (sauf éventuellement pour l'histoire contemporaine récente), qui est toujours dommageable quant aux buts recherchés de l'immersion (ou de la cohérence visuelle pour un public), cela entraîne un coût qui n'est parfois pas négligeable, selon les impératifs qualitatifs. L'une des difficultés concrètes est l'impossibilité de se placer extérieurement à sa pratique d'histoire vivante, de façon à en être simultanément un participant et un témoin. En dehors des considérations purement théoriques sur le fait d'être à la fois acteur et observateur de sa pratique (Galibert, 2004), il demeure l'incapacité physique pour le reconstituteur d'être à la fois devant l'objectif et derrière. En outre, la captation photographique demandant une analyse des situations présentées, de façon continue, il est extrêmement difficile d'y réfléchir tout en étant impliqué comme acteur dans celles-ci. Le fait de pouvoir utiliser un appareil photographique pour produire les images attendues demande également un certain faisceau de compétences techniques spécifiques, indépendamment du matériel utilisé, ce qui n'est pas forcément ni un objectif, ni dans les capacités de la personne ou du groupe, par manque de temps, d'envie, d'accessibilité de l'information.

Tout cela entraîne un recours fréquent à un prestataire extérieur, professionnel ou amateur,

éventuellement une relation amicale. Mais cela crée l'inquiétude quant à la corrélation des intentions propres du pratiquant d'histoire vivante avec celles du nouvel intervenant, existant toujours la crainte de se voir trahi. Un petit nombre de photographes est souvent coopté de façon informelle, par les groupes se fréquentant, ce qui permet de se prémunir contre ce souci. Il est parfois malaisé pour un prestataire extérieur de se faire accepter au sein d'un collectif tant qu'il n'a pas fait ses preuves ou obtenu une certaine validation par des associations référentes.

### C. Contrôler sa production

Malgré son importance et son omniprésence dans notre société, l'image est donc souvent sous-traitée, externalisée, car trop distincte de la pratique elle-même, et pouvant en gêner le déroulement. Seulement, le photographe a un regard et un projet visuel propres et, parfois, ils peuvent entrer en opposition avec ceux de l'histoire vivante. Par exemple, il est fréquent qu'on détaille à l'envi dans la presse les petits travers, les erreurs historiques amusantes pour le profane, mais qui sont finalement ressentis comme un geste d'agression par le pratiquant d'histoire vivante qui voit là une brèche dans son processus de récréation mentale. Cela renforce la méfiance du milieu vis-à-vis de tout le monde audiovisuel, une fois dépassé l'aspect flatteur de se voir capturé par un média ou l'autre.

La photographie et l'histoire vivante ont toutes les deux un rapport à l'art, largement accepté désormais pour la première depuis les travaux pionniers d'Heinrich Kühn (Faber *et al.*, 2010) et l'irruption des œuvres des réalistes américains à la documenta 5 de 1972 (exposition annuelle d'artistes contemporains à Kassel) (Bourget, 1972) ; et en ce qu'il s'agit d'une performance artistique pour la seconde, même si c'est rarement l'approche qui en est faite. Cela demande donc un transfert de méthode, mais dans des champs d'application qui ne sont pas si imperméables que ça l'un à l'autre, et pour lesquels des passerelles existent déjà. La question de la capture des performances artistiques, en pleine réflexion elle-même, pourrait d'ailleurs apporter des éléments de réponse (Bavière, 2012).

Le but recherché est de conserver la clarté du message ou, du moins, d'en délimiter les grands traits pour les transposer sur ce nouveau support. En corollaire il faut, pour le pratiquant d'histoire vivante, s'efforcer à un minimum d'analyse sur sa façon d'aborder sa propre discipline, d'étudier ses sources, de fixer ses objectifs et d'utiliser ses moyens. Malheureusement, c'est une approche rarement effectuée parmi les reconstituteurs ; de nombreux groupes ne se basent que sur la qualité du travail référentiel, d'adéquation à un corpus documentaire sélectionné et analysé, qu'ils effectuent pour qualifier leur pratique. Ceux qui ont une formation artistique, issus du monde du spectacle bien souvent, sont en règle générale les plus compétents sur ce travail de recul, d'analyse de leur geste et non plus de leurs sources. Cela leur permet de mieux s'expliquer avec le photographe, détaillant leurs attentes de façon plus précise et intelligible pour lui, voire de transcender leur pratique de l'histoire vivante pour lui donner une nouvelle forme (tout en poursuivant les mêmes buts), dans les images qui seront produites.

Au final, quand on regarde la production photographique sur l'histoire vivante, on ne peut qu'être frappé par son volume, et un résultat guère parlant sur le fond ou peu attrayant visuellement. Les poses sont généralement figées, sans aucune mise en scène. Souvent, le pratiquant, inquiet de valider sa démarche auprès des spectateurs, s'appuie essentiellement sur les objets qu'il a patiemment recréés, et oublie de se situer par rapport à eux, s'effaçant derrière, oubliant l'importance du corps et de sa mise en scène par rapport à un auditoire.

L'œil du photographe est un « spectateur » du réel souvent mal identifié ou du moins, insuffisamment compris. Même lorsqu'il y a une volonté de la part des reconstitueurs, que des moyens techniques et humains sont trouvés, il est nécessaire de faire un travail de concertation avec le photographe pour que tout le matériel soit au service de la transmission de l'information. En bonne intelligence, le photographe doit permettre d'apporter une plus-value, qui se situera sur le plan optique et esthétique, voire une capacité à repenser des codes visuels anciens ou contemporains. L'intelligibilité d'une image peut se construire par rapport à la documentation historique. Elle demandera alors une légende pour être compréhensible par les profanes. Il est aussi possible d'appuyer l'intelligibilité de la photographie sur la culture visuelle commune : sens de lecture, règles de composition, création d'une atmosphère lumineuse. Enfin, en estimant les connaissances iconographiques du public auquel le message s'adresse, il est envisageable de suggérer certaines informations par le recours à des références communes classiques (histoire de l'art) ou contemporaines (publicité, bande-dessinée, monde audiovisuel : cinéma, séries télé et communication qui en découle).

Enfin, même et surtout chez les pratiquants qui réfléchissent à tous ces soucis de changement de support, de transfert d'information, de publics distincts, il demeure un gros écueil : l'histoire vivante a un côté en marche, en progression constante. Que ce soient les connaissances des sources scientifiques ou les moyens techniques pour recréer les objets, chaque avancée invalide plus ou moins complètement ce qui était considéré comme sinon correct, du moins acceptable jusque là. Seulement, la photographie donne à tout cela un aspect définitif, figé dans le temps, et va finalement à l'encontre des objectifs initiaux de diffusion d'une information documentée valable. En cela, la photographie, témoin d'une activité périssable, ne peut dépasser son sujet. Néanmoins, elle pourrait acquérir une autre utilité : pouvoir rendre compte du cheminement parcouru, des hypothèses anciennes. La difficulté réside dans la permanence de sa forme, qui ne permet pas toujours d'en déterminer l'ancienneté, ce qui rend problématique la mise en place d'une chronologie.

## **II. La recension des usages de la photographie**

L'utilisation des images peut être répartie en trois grandes catégories. Néanmoins, la façon dont

celles-ci sont employées à chaque fois révèle souvent le peu de réflexion préalable à la prise de vue, voire à la présentation aux tiers.

### **A. Inventaire des occupations proposées**

La forme la plus fréquemment constatée d'usage des photographies est la présentation des activités existantes au sein d'une association. Les illustrations choisies ont, en théorie, pour but de rendre palpables les différentes facettes des activités proposées par le groupe. Mais au final, on rencontre souvent des images peu explicites, souvent peu attrayantes visuellement, voire carrément insuffisantes au point de vue technique (flou, bougé, mauvaise exposition, cadrage incertain).

### **B. Compte rendu des activités**

L'autre emploi le plus fréquent est le compte rendu visuel des activités passées, des animations et interventions effectuées. Cette présentation du passif est réalisée pour plusieurs raisons :

- à usage interne au groupe, les souvenirs permettant par leur remémoration de renforcer la cohésion du collectif ;

- à usage externe au groupe, pour les partenaires, les clients (car il existe souvent des transactions financières entre reconstituteurs-prestataires et collectivités-commanditaires), les autres pratiquants, les recrues potentielles. Le but, cette fois, est de montrer son importance par la fréquence de ses activités, la variété de son réseau, la richesse de ses interventions.

Là encore, la qualité des photographies est très moyenne, voire mauvaise, aussi bien d'un point de vue esthétique que de celui du sens véhiculé ou de la pertinence du message transmis. En règle générale, la quantité prime sur la qualité.

### **C. Support d'information sur la démarche**

On découvre là des photographies qui ont été réalisées avec une préparation antérieure, un travail préliminaire. Ce ne sont plus des instantanés pris lors d'une rencontre, mais des images qui sont fabriquées au sein du groupe d'histoire vivante, en s'appuyant sur ses moyens humains et matériels, mais sans que cela se fasse dans le contexte habituel de la pratique normale de l'activité.

Les images les plus simples techniquement sont purement descriptives d'objets et accompagnent la plupart du temps un texte explicatif qui détaille une procédure en rapport avec la représentation. L'être humain est généralement absent de ce genre de cliché, qui se rapproche de la photographie *packshot* utilisée en publicité. La volonté est souvent de focaliser sur l'objet, de diminuer l'angle de prise de vue pour évacuer l'arrière plan et être le plus frontal possible, afin de tendre vers une vue muséale de catalogue, cette dernière parfois présentée en parallèle.

Il est de temps à autre envisagé de recréer le lien empathique avec la période évoquée par les objets en fabriquant une scène complexe, un tableau. Il y a alors généralement réflexion quant à la façon de rendre intelligibles certains mêmes du passé dans l'image. L'idée est de faire se rejoindre la mise en scène et l'effet de réel (Barthes, 1968) recherché par la pratique de l'histoire vivante. Même si les participants ne l'éprouvent pas, il faut qu'il puisse être ressenti par celui qui lira l'image. La photographie sert en ce cas à amener le passé dans le présent, en réduisant la distance entre le spectateur et l'histoire. Il doit avoir l'impression qu'une fenêtre sur le passé s'ouvre devant lui.

Une autre approche, beaucoup plus rare, s'appuie sur le travail de réflexion portant sur la médiation effectuée au sein du groupe. Les images créées se basent alors essentiellement sur des codes contemporains, pour en faciliter le décryptage et en améliorer l'accès. L'idée est de dédramatiser la présentation de l'histoire en faisant entrer le spectateur dans le passé à l'aide de clés qu'il est habitué à manipuler, parfois inconsciemment, dans les images qui l'environnent au sein du monde contemporain. L'immédiateté est cette fois-ci créée en amenant le présent dans le passé. Par exemple, faire écho à une organisation visuelle tirée d'une campagne publicitaire connue, disposer ses personnages comme ils le sont habituellement sur une affiche de film, permet d'améliorer l'accueil de l'image par un public qui serait peut-être *a priori* réticent à s'intéresser au sujet.

### **III. ANALYSE DE LA PRODUCTION**

#### **A. L'image résultante de l'activité**

L'histoire vivante, en tant que performance, cherche à établir un lien quasi empathique direct avec des personnes des époques évoquées, à abolir l'espace temporel qui est censé nous en séparer. Si son usage n'en est pas pensé, le travail photographique vient s'ajouter comme une couche supplémentaire, appauvrissant l'expérience de l'histoire vivante, ne donnant plus accès qu'à un succédané, un produit de moindre qualité. L'image est d'ailleurs souvent utilisée ainsi (pour la presse et les comptes rendus sur les sites Internet en particulier).

Il demeure fréquent que ces prises de vues ne soient pas commandées par le pratiquant lui-même, ce qui a tendance à rendre le milieu paranoïaque vis-à-vis des objectifs photographiques. Comme l'une de ses motivations est l'immersion, le reconstituteur doit s'efforcer de se conduire en toute circonstance tel qu'il estime être son rôle, mais aussi veiller à la cohérence de l'espace autour de lui, sous peine de prendre le risque de voir son image trahir ce qu'il cherche à ressentir, et est éventuellement en train d'éprouver. La quête de l'authenticité constituant son Graal, il escompte que la qualité de ce qui sera figé parlera pour le sérieux de sa démarche, en rendra compte sincèrement. Mais faisant cela, il doit lui-même s'extraire du processus qu'il espérait, ayant désormais la tâche de vérifier la cohérence visuelle de ce qu'il organise. Le photographe se transforme en quelque sorte en un parasite qui assèche l'expérience dont il est censé témoigner.

Les clichés qui sont alors obtenus sont la plupart du temps assez austères, les reconstituteurs s'effaçant derrière leurs costumes, leurs accessoires, dont ils ne deviennent que d'obscurs faire-valoir.

Cet usage, souvent à destination de la presse d'information généraliste, ou des sites Internet, est de loin la plus fréquente, et ne rend que rarement justice à la démarche d'histoire vivante qu'il est censé illustrer. Le manque de repères, d'éléments de langage communs, de chacun des deux interlocuteurs (photographe et pratiquant d'histoire vivante), en est certainement à l'origine.

## **B. L'image construite comme une activité**

Constatant l'usage limité et la faible valeur par rapport à leur pratique des photographies comptes rendus, certains reconstituteurs ont fini par s'emparer de la technique et ont commencé à développer des solutions propres.

Une fois que le processus de performance a été compris et intégré, il devient possible de le transposer avec une autre technique, afin de poursuivre les mêmes buts : l'abolition de la distance avec le sujet pour établir un lien empathique. Mais cela se fait désormais avec les codes de la création photographique, qui ont eux-mêmes beaucoup évolué depuis l'avènement de l'imagerie sur informatique et la prise de vue numérique. L'histoire vivante offre plusieurs avantages pour pouvoir facilement être reformulée avec ce nouveau medium :

- elle ne fait guère appel à la réflexion, plutôt à la sensation, pour atteindre ses objectifs et la photographie peut suivre le même chemin. Là où la première se base sur une expérience sensible, la seconde doit *évoquer* par une image bidimensionnelle et non pas simplement *montrer*, en faisant appel à une culture visuelle probable, des codes de représentation plus ou moins conscients ;

- elle repose essentiellement sur le « faire » et non sur le « penser » : pas de reconstitution de débats théologiques, mais des démonstrations d'artisanat. Or, ces pratiques sont hautement visuelles, avec un *instrumentalia* spécifique qui peut être exploité ;

- le lien avec la période passée se fait généralement grâce à la présentation de scènes de vie quotidienne de personnes plus ou moins ordinaires, ou du moins estimées comme telles. L'identification de celui qui visionne se fait alors aisément, il peut comparer deux expériences de vie qui lui semblent similaires. L'objectif du photographe permet d'individualiser les tranches de vie proposées, de les circonscrire (par l'usage d'une focale, d'un point de vue adaptés), et donc de créer le même ressenti pour le spectateur.

En tant que porteuses d'informations, l'histoire vivante comme la photographie, demandent un faisceau de compétences propres, mais qui peut, pour ces deux domaines, se juxtaposer et se renforcer :

- un sens du public que l'on cherche à toucher ;
- une réflexion et un recul sur les techniques de médiation employées vis-à-vis de ce dernier ;
- un minimum de connaissances mécanique et visuelle de la mise en scène et en images d'un contenu théorique ou matériel.

La photographie d'histoire vivante est une jeune discipline, encore plus que le sujet auquel elle se rattache. Comme cette dernière, elle n'en est qu'à des tâtonnements pour définir ses usages et ses méthodes. Les faibles débouchés qui existent à l'heure actuelle ne favorisent pas la création d'un secteur économique qui serait à même de réfléchir à sa propre praxis, mais des initiatives sporadiques permettent d'avancer sur la théorisation. Le tout sera de savoir si la pratique photographique liée à l'histoire vivante sera capable de s'autonomiser sans trahir le matériau qu'elle se donne pour objet.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BAVIÈRE Christine (2012), « Préserver le hic et nunc », *À la vie délibérée !, Une histoire de la performance sur la Côte d'Azur de 1951 à 2011*, catalogue d'exposition de la Villa d'Arson, Nice, à paraître [Version en ligne [http://performance-art.fr/Guide\\_BD.pdf](http://performance-art.fr/Guide_BD.pdf)].

BARTHES Roland (1968), « L'effet de réel », *Communications*, n°11, janvier-juillet, pp. 84-89.

BOURGET Jean-Loup (1972), « A Kassel : documenta 5 », *Vie des Arts*, n° 69 décembre-février, pp. 64-67.

FABER Monika, GRUBER Andréas, HEILBRUN Françoise *et al.*, (2010), *Heinrich Kühn. À la recherche de la photographie parfaite*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag.

GALIBERT Charlie (2004), « Prolégomènes à une anthropologie de l'observateur et de l'acteur », *Revue internationale des sciences sociales*, n° 181, septembre, pp. 507-518.

GAPPS Stephen (2002), *Performing the Past. A Cultural History of Historical Reenactments*, Thèse de Doctorat en Philosophie, university of Technology, Sydney.

MARTEL Richard (2003), « Performance », *Doc(k)s Action*, Akenaton, Ajaccio [Version en ligne : [http://www.akenaton-docks.fr/DOCKS-datas\\_fcollect\\_fauteurs\\_fM\\_f/MARTEL\\_ftextesTHEO\\_F/LA-PERFORMANCE.html](http://www.akenaton-docks.fr/DOCKS-datas_fcollect_fauteurs_fM_f/MARTEL_ftextesTHEO_F/LA-PERFORMANCE.html)].

McCALMAN Iain, PICKERING Paul (2010), *Historical reenactment. From Realism to the Affective Turn*, New York, Palgrave MacMillan.

TUAILLON DEMÉSY Audrey (2011), *L'histoire vivante médiévale. Approche socio-anthropologique*, Thèse de Doctorat en Sociologie, université de Franche-Comté.

Publié dans *Transmettre du passé : entre savoirs et savoir-faire*, Actes du colloque « Jeunes 2012 », p.29-36

Publication complète des actes disponible auprès du :

Laboratoire C3S  
UPFR Sports  
31 chemin de l'Épitaphe

Vous pouvez librement diffuser et échanger ce texte selon les conditions énoncées ci-dessous

Texte mis à disposition sous la licence Creative Commons



**BY-NC-ND**

**Attribution** — Vous devez attribuer l'oeuvre de la manière indiquée par l'auteur de l'oeuvre ou le titulaire des droits (mais pas d'une manière qui suggérerait qu'ils vous soutiennent ou approuvent votre utilisation de l'oeuvre).

**Pas d'Utilisation Commerciale** — Vous n'avez pas le droit d'utiliser cette oeuvre à des fins commerciales.

**Pas de travaux dérivés** — Vous n'avez pas le droit de modifier, de transformer ou d'adapter cette oeuvre.

Yann Kervran –  
<http://www.kervran.org>

- 
1. Écrivain et photographe, médiateur culturel.