

Greyzone Zebra

Films de famille

Anamnèse coloniale



Le collectif Greyzone Zebra est né en 2016, à Bruxelles, à l'initiative de chercheurs et chercheuses ayant un intérêt pour les questions de transmission et de réécriture de l'histoire coloniale. C'est à la suite d'un partenariat avorté entre le Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC) et l'École de Recherche Graphique (ERG), en raison de profondes divergences dans la façon d'aborder cette histoire, que s'est imposée à Anna Seiderer, Alexander Schellow, Antje Van Wichelen, Maxime Jean-Baptiste, Nelson Makengo, Miléna Desse, Fred Mutombo et d'autres la nécessité de se réunir et de travailler collectivement sur des formes de récit de la colonisation. Ayant initialement travaillé sur les films commandités par les gouvernements coloniaux à des fins de propagande politique, par des missionnaires à des fins d'évangélisation et par des chercheurs dans le cadre de missions scientifiques, le collectif s'est ensuite rapidement tourné vers les films de familles tournés en pellicule. L'intérêt de cette production cinématographique réside en effet dans la spontanéité de son geste, dans sa forme à la fois plus libre et ordinaire, ouvrant un espace à l'interprétation historique et à l'intervention plastique. Bien que ces archives privées ne constituent pas explicitement ou volontairement des images de propagande, elles en conservent la trace. Leur caractère privé permet, selon les mots du collectif, de «décentrer nos regards du discours imposé par l'idéologie officielle et nous offre des lectures singulières et intimes de l'Histoire». Dans un premier temps, les pratiques développées autour de ces archives familiales

ont pris la forme de projections performatives au cours desquelles le public était invité à prendre des notes pendant le visionnage des films et à les partager ensuite lors de discussions collectives.

Il s'agissait, comme le raconte Anna Seiderer, de «matérialiser l'expérience de nos propres subjectivités à l'œuvre» afin d'engager une réflexion collective sur les formes de réécritures contemporaines du passé colonial. Après quelques expériences à Khiasma (Paris) et au Wiels (Bruxelles), cette voie s'est toutefois avérée inadaptée, nécessitant un cadre plus circonscrit.

Le collectif s'est alors principalement concentré sur les deux autres axes de la recherche.

D'une part, la tenue d'ateliers au cours desquels la projection des films faisait l'objet de performances ou de travaux d'animation graphique. Et d'autre part, la numérisation de ces films familiaux et le développement d'une plateforme numérique où les réunir – ce travail sur les archives s'accompagnant nécessairement d'une réflexion sur leur classification et leur accessibilité.

Outre les difficultés pratiques rencontrées en raison de la pandémie, Greyzone Zebra a régulièrement fait l'objet de remises en question, du fait de dissensions internes quant à l'usage des images et quant à la définition du collectif, ainsi que le met au jour l'entretien qui suit. Malgré cela, le travail d'archivage se poursuit, de même que la conception d'un livre à paraître chez Bartleby & Co. (Bruxelles), une édition destinée à rendre compte de l'expérience d'*Anamnèse coloniale*, projet ambitieux, nécessaire, hétérogène et fragile.

L'entretien qui suit a été réalisé par visioconférence le 23 juillet 2021 et augmenté par correspondance au cours du mois suivant.

Art / Recherche	(A/R)
Freddy Mutombo	(F.M.)
Alexander Schellow	(A.Sc.)
Anna Seiderer	(A.Se.)
Antje Van Wichelen	(A.V.W.)

(A/R) Comment est né ce collectif? Qu'est-ce qui vous a amené à vous réunir pour mener à bien ce projet?

(A.Se.) En 2009, je travaillais comme chercheuse dans la section d'ethnographie du Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC), où j'avais participé à la numérisation du corpus de films de propagande officielle, désormais conservé à la Cinémathèque royale de Bruxelles. C'était un matériau très intéressant. On a souhaité développer ultérieurement un partenariat entre le MRAC et l'ERG pour que les artistes puissent accéder plus facilement aux archives et travailler dessus. Dans ce contexte-là, Corinne Diederens, alors directrice de l'ERG, nous avait invités à participer à leur grand séminaire annuel à Bozar pour présenter et officialiser ce partenariat. En réalité, cet événement a tourné au drame politique... Ce sont évidemment des sujets très sensibles, et il y avait beaucoup de monde dans la salle. Le directeur du MRAC a commencé à parler de la rénovation du musée, en se concentrant uniquement sur les éléments formels. Quand la conservatrice et responsable des collections de films est intervenue, elle a abordé l'histoire de ce matériau filmique sous la forme d'un abécédaire, en commençant par A comme «Aventure»... L'aventure de la colonisation, l'aventure du cinéma, etc. La salle était déjà très chargée en électricité avec la première intervention, mais là, ça a explosé. Quelqu'un l'a interrompue dès la lettre B, en disant que ce n'était pas possible de poursuivre dans ces conditions. C'est devenu un moment de discussion très riche sur la mémoire de la colonisation belge, les formes de transmission, etc. Ça a permis d'engager un dialogue important. Il est regrettable que les critiques aient été prises personnellement. Du coup, cet événement censé sceller une collaboration y a mis un coup d'arrêt.

Par ailleurs, différents artistes et enseignants de l'ERG étaient impliqués dans le partenariat, mais quand ils ont vu l'ampleur de la polémique, certains ont pris peur, d'autres se sont sentis incompetents, et la plupart se sont retirés. Sauf Alexander Schellow, qui est resté. À la suite de cela, une série de personnes sont venues nous voir, Alexander et moi, en nous demandant de pouvoir continuer à travailler sur ces images et d'être associés à la réflexion.

(A/R) Le collectif est donc né d'une situation conflictuelle. Dans ces conditions, comment avez-vous posé les bases du projet?

(A.Se.) On a fait un premier workshop, assez modeste, à l'ERG. Pour le préparer, on avait nous-même commencé à travailler sur ces images, qui étaient encore seulement les images de propagande. C'était très difficile de traiter ces documents, de se détacher de leur discours. Un des enjeux était de voir jusqu'où ces images pouvaient porter des informations intéressantes, indépendantes de la propagande. Or, cela s'est avéré possible avec les films de l'ethnologue Armand Hutereau par exemple, dont les images n'avaient jamais fait l'objet d'un montage. Elles avaient été tournées comme matériau d'enregistrement ethnographique pour sa monographie sur les peuples de l'Uele. On était dans un autre registre. C'est à ce moment-là qu'on a compris combien travailler sur des images non-montées nous apportait beaucoup plus de matière et de pistes de recherche.

(A.V.W.) Les bobines de film de Hutereau étaient super intéressantes dans la mesure où elles révélaient dans les marges un cadre hors-champ, non-intentionnel. Les caméras 16mm filment avec un cadre bien plus large que ce que le cinéaste voit dans le viseur de sa caméra. Une tranche supplémentaire est donc enregistrée au-delà du cadre prévu. Cette tranche supplémentaire n'apparaîtra pas avec un projecteur de film 16mm, mais à travers le processus de numérisation, le scanner a copié

cette information. Cela a révélé comment Hutereau construisait ses images supposées donner une image «authentique» de la vie de village. Cela montrait par exemple une femme en train d'attendre – «hors-champ» mais visible pour nous qui voyons la version numérisée du film – un ordre de la personne derrière la caméra pour entrer dans le cadre, ou des spectateurs à côté d'une scène composée de musiciens. C'est un matériau très riche à déconstruire. J'avais l'intention de travailler là-dessus, mais comme nous avons quitté la piste des films de propagande, l'idée est restée dans un tiroir.

(A/R) Pourriez-vous préciser un peu plus ce qui, dans ce contexte précis, distingue le film de propagande classique et le film de famille? Et surtout, qu'est-ce qui rend ce dernier plus adapté à votre projet?

(A.Se.) Les films de famille permettent d'approcher le contexte colonial par le biais de l'intimité, des gestes quotidiens, de «l'infra-ordinaire» comme dit Perec. Ils constituent un contrepoint aux films de propagande, et permettent de relire les versions officielles à travers ces gestes anodins, inconscients. Évidemment ce ne sont que des fragments, à partir desquels on ne peut pas prétendre écrire une contre-histoire, mais ils permettent tout de même d'approcher le passé. Il y avait aussi cette idée du fragment, de l'objet non-édité, permettant d'avoir une forme plus ouverte et de pouvoir la travailler, d'avoir une plus grande marge de manœuvre en termes d'appropriation et d'interprétation. Enfin, une autre raison, plus pragmatique, c'est qu'on ne pouvait plus travailler avec les matériaux officiels du fait de l'incident diplomatique survenu à Bozar...

(A/R) Concrètement, comment avez-vous réuni ces matériaux?

(A.Se.) Au cours du premier workshop, un des participants est arrivé avec une caisse de films privés dont il ne savait pas trop quoi faire. On a commencé à explorer ces bobines, qui étaient très riches. On a compris qu'on ne devait plus être dans une démarche de collecte, mais qu'on devait faire un appel et travailler sur les films qui venaient à nous. En effet, c'est un matériau très sensible, qui pose des questions d'usage. Les gens qui nous les ont apportés n'étaient pas forcément ceux et celles qui les avaient tournés ou qui y figuraient. C'était parfois des films dont ils avaient hérité plus ou moins directement. Ce qui représente une difficulté quant à une mise à disposition publique.

(A/R) En quoi consistaient ces films?

(A.Se.) On avait des films datant des années 1920 jusqu'à la fin de la colonisation. Il y en avait même un datant de quelques jours avant l'indépendance, à Léopoldville (Kinshasa) même. Ce qui est intéressant, c'est de voir la répétition des mêmes motifs: ces familles heureuses, ces jardins fleuris, ces exercices de gymnastiques. On y voit très peu de Congolais, ou de motifs typiques du Congo. Souvent, il est difficile de déterminer le lieu. Ils sont également marqués par une absence de toute tension, ce qui est intéressant en soi.

(A/R) De quelle manière avez-vous cherché à traiter ce matériau intime, ces gestes ordinaires, ces absences, pour révéler leur part signifiante?

(A.Se.) D'abord, au niveau individuel, les formes plastiques permettent de matérialiser ces manques. Chez Alexander Schellow par exemple, ce sont des dessins réalisés à partir de ces images, un travail sur la mémoire. Les animations matérialisent en quelque sorte l'indétermination que l'on peut avoir face à ces matériaux.

(A.Sc.) Ces animations et dessins développés comme résonances s'inscrivent dans la continuité de la pratique de prise de notes que nous explorons depuis le début du projet.



fig. 02-03

- fig. 01 En page d'ouverture au présent entretien :
Session de travail en atelier.
Crédit photo : Greyzone Zebra.
- fig. 02 Discussion collective à Khiasma, Paris, mai 2018.
Crédit photo : Greyzone Zebra.
- fig. 03 Installation à Khiasma, Paris, mai 2018.
Crédit photo : Milena Desse.

Ils matérialisent un changement du statut épistémologique des images coloniales, celles-ci n'étant plus considérées comme des documents du passé mais comme des traces de mémorisation. Les images des séquences finales, dessinées à l'aide de points noirs sur papier calque, apparaissent comme des formes instables, des fantômes, apparemment dans un état de transition permanente. Elles visent à réaliser au sens fort une expérience insaisissable – plutôt que de fixer nos yeux sur « l'Autre », elles tournent et renvoient notre regard vers la constructivité dans le déroulement de notre propre acte d'observation.

(A.Se.) Au niveau collectif, cela devrait passer principalement par une plateforme numérique qui proposerait une forme de contre-archive coloniale, répondant à d'autres formes de logiques, très subjectives. L'idée est de créer une interface qui permettrait aux personnes intéressées, artistes ou non, d'accéder à ce contenu à travers des index, des clés d'entrée singulières, pour intervenir directement sur ces matériaux. C'est un travail assez compliqué à mettre en place. Une grande partie des films de famille ont été numérisés et sont en train d'être chargés sur la plateforme.

(A.Sc.) Mais le projet ne correspond pas tout à fait à l'état des choses. Le développement est ralenti par les discordes internes de ces dernières années. Pour le moment, la structure est celle d'une base de données plutôt simple incluant (et rendant disponible) les séquences de films familiaux numérisés. Un texte contextualisera le matériau et fonctionnera comme un assemblage permettant d'énoncer les contradictions et la polyphonie qui anime le groupe. Cependant, nous espérons par ailleurs poursuivre cette piste en travaillant sur les modes d'indexation et les catégories à partir desquels appréhender ces images. Il est prévu de développer un système d'annotations basé sur les indexations temporelles dont peuvent s'emparer les futurs utilisateurs et utilisatrices de la plate-forme. Cela signifie que nous fournissons un cadre dans lequel, par exemple, un spectateur éventuel peut ajouter des annotations, des commentaires, des notes en temps réel, qui, sous certaines conditions, deviennent automatiquement partie intégrante du système de navigation pour les autres spectateurs. Cela permet donc un réseau croissant de recherche basée sur ces annotations.

(A.V.W.) Pour moi, le principal intérêt à rendre ces images disponibles réside dans l'intention originale. Nous voulions développer des partenariats avec l'IFAN (Dakar) et l'École du Patrimoine Africain (Porto-Novo) pour partager ces sources inexploitées. La plupart des matériaux filmiques depuis les années 1920 jusqu'aux années 1960 reposent dans les archives et greniers d'Europe. Cette intention de partager, même si le matériau est problématique à plusieurs égards, constitue encore à mes yeux le moteur principal pour continuer à numériser et mettre en ligne les films.

(A/R) Un autre moyen de traiter ce matériau, c'est ce que vous avez désigné comme des « projections performatives ». En quoi cela consiste-il ?

(A.Se.) Au début, il y a eu effectivement des séances de projections collectives avec prise de notes. On identifiait des passages de films, quelques extraits relativement courts, on les projetait en demandant aux membres du public d'écrire sur ce qu'ils voyaient, et ensuite de partager leurs impressions. À partir de cela, on engageait des discussions sur ce qui avait été vu et compris. L'idée était de matérialiser l'expérience de nos propres subjectivités à l'œuvre. C'était un travail d'anamnèse, une façon d'insister sur le processus de réécriture permanent par lequel la mémoire se constitue.

Mais ces projections se sont souvent révélées catastrophiques, du moins quand elles se sont déroulées dans des institutions consacrées de l'art contemporain...

(A/R) Pourquoi cela s'est-il passé aussi mal ?

(A.Se.) Je pense qu'il ne fallait pas faire ça de façon publique, sous la forme de « performances ». Les attentes sont très différentes d'une personne à l'autre. Malgré la force de proposition de certain-e-s participant-e-s, les discussions ont malheureusement été dominées par le registre du pathos. Il aurait fallu préparer le protocole, mais aussi le public. Le partage, cela suppose une forme de confiance, et cela ne peut pas se passer selon la modalité de la représentation. Cela devenait un spectacle, avec l'espoir naïf que la spontanéité de l'émotion donnerait un accès plus immédiat à la vérité de ces archives, ce qui était totalement faux.

Ceci dit, cela s'est mieux passé à Khiasma (Paris), un lieu ouvert sur l'expérimentation et solidement inscrit dans un tissu social local. Là, tout le monde avait travaillé sur les images en amont, dans le cadre d'un workshop rattaché à l'Université Paris-8 où j'enseigne. On a travaillé dans un dialogue continu pendant cinq jours avec Olivier Marboeuf, Catherine Perret, les artistes et des étudiant-e-s. Et cela s'est terminé par une exposition et des projections collectives.

(A.Sc.) Des sessions analogues ont été développées par la suite à l'Université d'Oldenburg en Allemagne et à la Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten (KABK) à la Haye. Nous avons eu une belle et riche collaboration avec l'artiste Andréa Stultiens. L'artiste colombien Juan-Camilo Gonzales a également proposé des perspectives importantes pour la plateforme numérique. Enfin, pendant des sessions publiques, certain-e-s participant-e-s averti-e-s ont, malgré la maladresse de l'évènement, apporté des commentaires et pensées enrichissantes.

(A/R) Les séances du Wiels datant de début 2019, ces échecs semblent donc précéder votre recherche dans le cadre du FRArt. Pourtant, vous avez continué de décrire ces séances comme un des trois axes essentiels de votre recherche (avec la plateforme numérique et les ateliers de travail proprement dits sur les images). Cela restait donc un modèle, malgré tout ?

(A.Se.) Comme Khiasma avait tout de même été un évènement riche pour l'ensemble des participant-e-s, il restait cet horizon vers lequel on voulait tendre. Et puis tout le monde n'a peut-être pas vécu la chose comme un échec total ou n'a pas identifié les mêmes causes à ces échecs... L'idée était de reformuler les choses, de trouver un autre format de travail collectif, mais la pandémie nous a joué un mauvais tour.

(A/R) Quelles ont été les autres difficultés provoquées par la pandémie sur le plan de votre travail de recherche ?

(A.Se.) On avait prévu d'organiser un workshop avec Penny Siopis, une artiste-peintre sud-africaine qui produit aussi des installations vidéos à partir de films de famille achetés sur les brocantes. C'est une artiste magnifique. Elle avait accepté de venir faire un workshop de cinq jours à l'ERG. On comptait énormément sur sa présence pour relancer notre dynamique de travail. Elle était censée venir en avril 2020, ce qui n'a évidemment jamais pu avoir lieu.

(A/R) Le troisième axe de votre recherche se présentait comme des ateliers où les artistes étaient amenés à « approfondir l'analyse des matériaux collectés ». Il y a notamment eu un workshop au centre Picha à Lubumbashi. Comment cela s'est-il déroulé ?



fig. 04

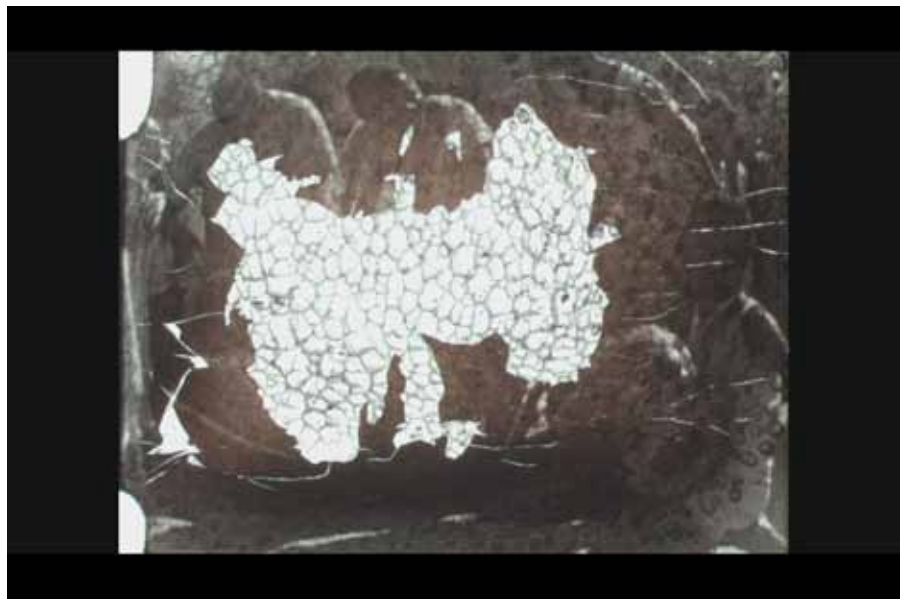
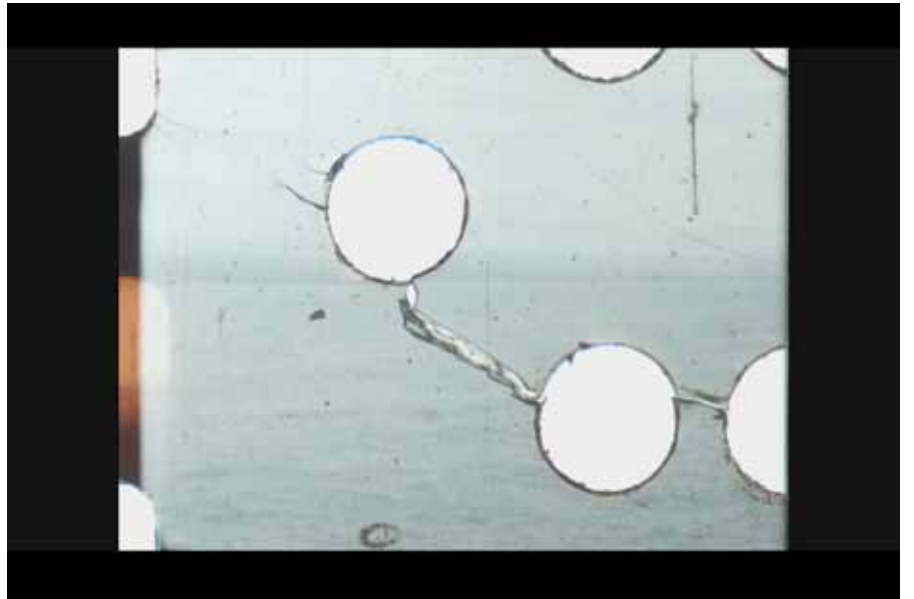
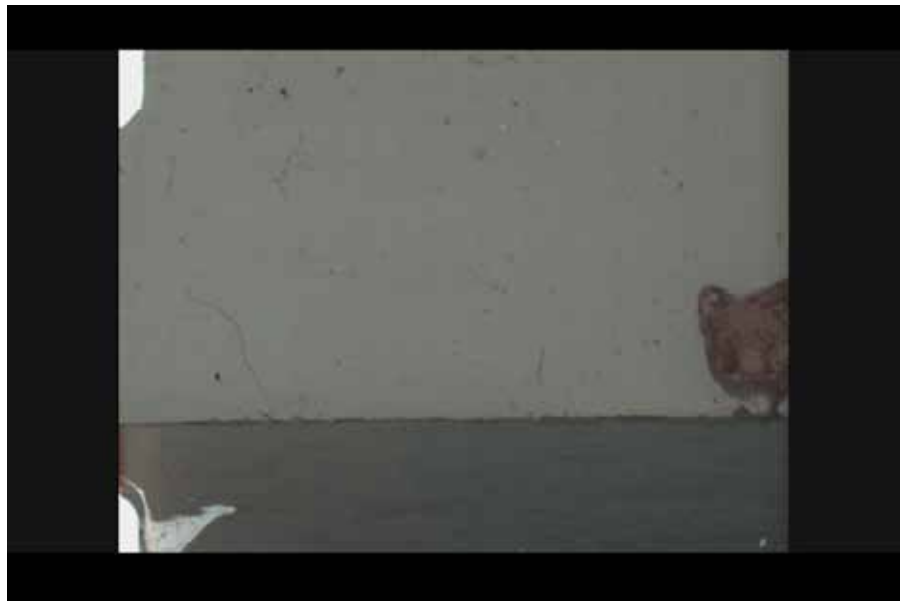


fig. 05

- fig. 04 Workshop au centre Picha, Lubumbashi, février 2019. Crédit photo : Kevin Kakami.
fig. 05 Projet de livre d'artiste chez Bartleby & Co. Crédit photo : Milena Desse.

(A.V.W.) En raison de problèmes de visa, je suis arrivée quelques jours en retard à Lubumbashi. D'autres membres ne sont même jamais arrivés sur place, ce qui a rendu le groupe incomplet et déséquilibré. Nous avons dû nous passer de certaines de nos penseuses et penseurs les plus stimulants. Pour être honnête, je suis aussi arrivée impréparée, dans la mesure où je sortais à peine d'un intense processus de travail. Les membres de Greyzone avaient entamé une formule à base de danses et performances, ainsi que des séances de prise de notes. Les artistes de Lubumbashi sélectionnés par Picha étaient dans l'ensemble d'une qualité impressionnante. C'était leur second workshop de « décolonisation ». Dans les jours qui ont suivi, nous avons eu des séances de prise de notes pendant des projections et des expressions performatives, principalement en petits groupes. Du très bon travail a été mené par certains artistes, mais une atmosphère désagréable a commencé de se diffuser dans le groupe. Des expressions de colère et d'inconfort ont pris la main et n'ont pas pu être résolues n'ont pas pu être résolues. Comme dans un jeu de rôle, il y avait d'un côté les responsables et de l'autre les victimes de l'époque coloniale. Les discussions sont restées confinées à ce cadre. Cependant, dans les derniers jours, j'ai passé des moments, dans le cadre d'ateliers sur les films d'animation, qui ont apporté une certaine lumière bienfaisante dans l'atmosphère. Pareil lorsque nous avons regardé des extraits de film que je voulais partager, ou pendant certaines prises de vues réalisées avec des membres du groupe. Les matériaux visionnés au préalable ont pris un tournant plus inspirant.

(A/R) Le collectif était donc constitué d'artistes, à l'exception d'une seule chercheuse issue du monde universitaire. Quel était votre rôle, Anna Seiderer ?

(A.Se.) Bonne question... Au début, c'était un travail de recherche au sens large. Mais quand ce projet est devenu le projet d'un collectif artistique, j'ai proposé de me retirer, car je ne voulais pas tomber dans le piège d'être la théoricienne qui spéculait sur les pratiques des uns et des autres. Mais Alexander et moi avons tout de suite trouvé des modalités d'échange. Il est lui-même très réflexif dans son propre travail, ce qui suscite une dynamique intéressante. Puis, ce qu'on a cherché à construire, c'est un travail collectif où nos rôles seraient tous indéterminés, avec notamment pour objet la construction de la plateforme numérique, ce qui suppose d'inventer ensemble des modalités d'indexation. Parallèlement, contrairement aux autres qui avaient aussi des projets artistiques singuliers, ma proposition était de faire des entretiens avec les uns et les autres, dans la perspective d'un livre d'artiste.

(A/R) En quoi consistera ce livre ?

(A.Se.) La première piste était de faire des entretiens avec tous les membres du collectif. Mais Thorsten Baensch, éditeur de Bartleby & Co., qui est lui-même artiste, m'a demandé de lui laisser le champ libre. L'idée est de ne pas mettre trop de texte, d'en faire un livre graphique et plastique. Finalement, les entretiens vont se réduire à quelques citations et j'écrirai, avec Alexander, un avant-propos et une bibliographie.

(A/R) À vous entendre, plutôt que d'un « collectif » au sens fort, il semble que vous ayez plutôt constitué une « constellation ».

(A.Se.) Oui, personnellement, je n'ai jamais vraiment cru au collectif, à cette identité qu'il fallait porter. Le projet a rencontré beaucoup de difficultés. L'une des approches de ce projet consistait justement à ne pas choisir les membres, et ainsi permettre à toute personne intéressée de s'y agréger. Forcément, ça a créé des dynamiques de travail assez contradictoires. Avec la pression politique et médiatique qui a pris le dessus, c'est devenu très difficile. Certains ont quitté ce collectif parce qu'ils

ne se sentaient pas entendus. Or, en réalité, cela correspondait plutôt à un refus de la part d'autres membres de travailler l'affect de façon politique et critique. Ce qui est étonnant, c'est que cette vision était plutôt portée par des jeunes femmes européennes, dans une forme de culpabilité projetée sur nos interlocuteurs et interlocutrices d'origine congolaise ou de la diaspora, qui se sentaient parfois instrumentalisées. Quelques membres étaient à l'aise avec cette idée d'être les porte-parole d'une réalité supposée, mais d'autres en avaient marre et ont quitté le projet, se sentant circonscrits à des rôles et des postures identitaires. D'autres en revanche l'ont quitté parce que ces projections identitaires suscitaient aussi des résistances internes qu'ils ou elles ne souhaitaient ou ne parvenaient pas à remettre en question.

En même temps, cet échec fait sens. Il est intéressant parce qu'il est fondé sur des désaccords politiques et épistémologiques qu'il est nécessaire de réinterroger, sans cesse, pour ne pas céder à des postures dogmatiques et idéologiques. Certaines dynamiques de travail collectives étaient passionnantes. Ce qui nous a vraiment manqué, c'était des sessions qui puissent articuler et matérialiser cette polyphonie autour d'une proposition concrète.

(A/R) Avez-vous l'impression que les débats sur ces questions, dans la société au sens large, ont fondamentalement évolué au cours de ces quelques années de recherche ?

(A.Se.) Je pense qu'ils se sont plutôt renforcés. Cela correspond à la situation du groupe, où l'on a vu assez vite des postures antinomiques se cristalliser et se durcir, au point de pousser certains à quitter le navire. Or, je pensais qu'il était important que cette hétérogénéité soit conservée. D'ailleurs, dans le livre d'artiste, j'aimerais qu'il en reste la trace. Je pense que ça a freiné la productivité du projet, mais ça a permis de révéler des contradictions politiques, ce qui était une des visées du projet.

(F.M.) Les débats sur ces questions souffrent toujours d'une ignorance de ce que ressentent vraiment les colonisés et leurs descendants. Ces films d'archive ne parlent pas du point de vue des colonisés. Je me pose souvent la question de savoir pourquoi les films donnés par les familles étaient la plupart du temps oubliés dans des caves, comme cachés. Beaucoup de personnes étaient ignorantes de cette partie de l'histoire de leur famille dans les colonies. En découvrant ces films, elles n'accèdent qu'à un point de vue sur la colonisation. Voilà *pona nini Bokabuani ekoti na lisanga* [voilà la raison des divergences et des fractures dans notre groupe].

(A/R) Est-ce que vous voyez encore un avenir à ce groupe ?

(A.Se.) Certaines pistes vont tout de même être poursuivies par l'un ou l'autre. Par exemple, je travaille maintenant sur des films d'archive au Musée Albert Kahn, dans le cadre d'un projet de recherche français en partenariat avec le Bénin et l'Afrique du Sud. C'est une continuité du projet FRArt. Le dialogue engagé avec Alexander Schellow au sujet des pratiques d'animations réalisées sur des images animées coloniales est lui aussi inscrit de manière pérenne. Antje Van Wichelen entame une collaboration avec le cinéaste Gustave Fundi Mwamba qu'elle a rencontré pendant l'atelier à Lubumbashi, avec un film d'archive au cœur du projet.