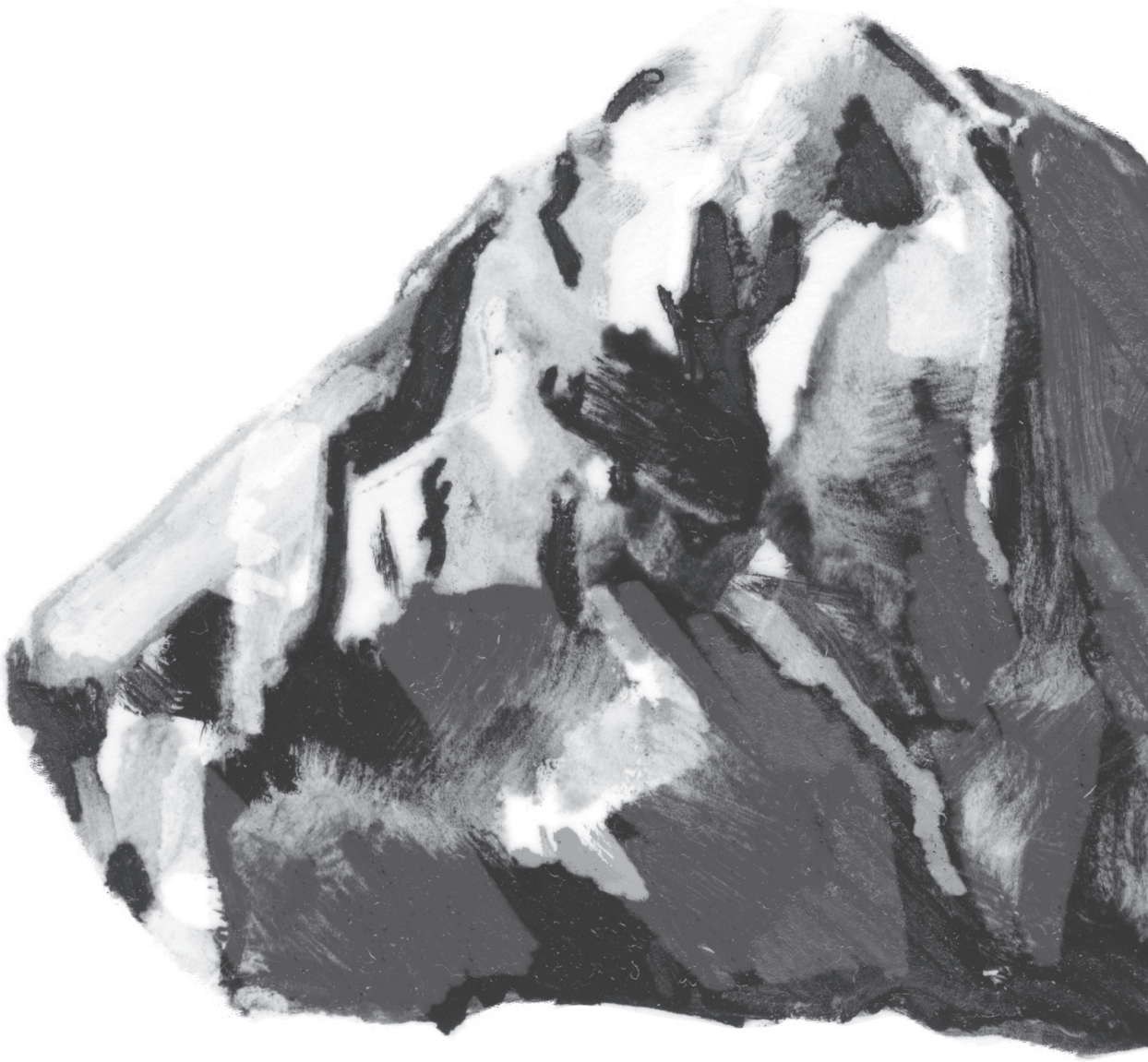
Le Journal
de Culture & Démocratie



55
NOVEMBRE 2022
Périodique gratuit de l'asbl
Culture & Démocratie

RÉCITS

CÔTÉ IMAGES
JOANNA LORHO

SOMMAIRE

ÉDITO 3

DOSSIER : RÉCITS

- **Spécu' générale**
  Jean-Baptiste Molina 4
- **Spéculativismes**
  Jean-Baptiste Molina 5
- **Quelles ressources de l'imaginaire ?**
  Pierre Hemptinne 9
- **Pour une communauté écologique sur les bords de l'Escaut**
  Lola Massinon 12
- **La conspiration des enfants**
  Camille Louis 16
- **Ce qu'il y a dans ma tête on ne pourra pas me le prendre**
  Entretien avec Les sœurs h et Augusta Bodson 20
- **La langue est la terre que nous habitons**
  Julia Sire 24
- **De la défaite de l'imagination, et de certains de ses effets**
  Katrin Solhdju 27
- **Les bords du texte**
  Entretien avec Bruno Remaury 31
- **Nous sommes le paysage**
  Entretien avec Cathy Min Jung 35
- **Quels récits pour maintenir l'histoire en vie ?**
  Entretien avec Sébastien Foucault et Julie Remacle 39
- **Transformer les images du futur en récit**
  Entretien avec Melat Gebeyaw Nigussie 42
- **Glossaire** 46

À lire en ligne :

Imaginaire collectif et réalité
Rosa Amelia Plumelle-Uribe

Détourner le regard
Toma Muteba Luntumbue et Olivier Marboeuf

Qu'est-ce que le Forensic architecture ?
Pieter Vermeulen

Et si le temps de la guerre était conté ?
Juliette Lafosse

Pangée. Vers les territoires de l'imaginaire et des pratiques hybrides
Louise Vanneste et Emmanuelle Nizou

Déroutes
Sophie Sénécaut

Tarots
Lancelot Hamelin

VENTS D'ICI, VENTS D'AILLEURS

- **Plus on est avec les fous, moins y en a**
  Mathieu Bietlot 47
- **Le point sur culture et écologie**
  Pierre Hemptinne 50

LA VIE DE L'ASSOCIATION 54

CÔTÉ IMAGES

- **Joanna Lorho**
  Marcelline Chauveau 56

Illustration de couverture : © Joanna Lorho

ÉDITO

Pierre Hemptinne
pour la Rédaction

C'est comment qu'on freine ? (Alain Bashung)

Après un été de canicule et de sécheresse extrême et un mois d'octobre à la météo pulvérisant tous les records de chaleur, l'inaction face à la crise climatique plombe l'ambiance. Comme si personne ne trouvait par où commencer ou, au contraire, tout le monde le sachant très bien mais respectant une consigne tacite de ne surtout pas y toucher. António Guterres, secrétaire général de l'ONU, met les pieds dans le plat : le monde « ne peut plus se permettre de faire du greenwashing ». Les promesses des États, même tenues, n'enrayeront en rien la catastrophe.

Cette absence de mesures à la hauteur de la situation, caractérisée par une privation de perspective à long terme, génère une anxiété qui prend des dimensions de crise sanitaire majeure. Un indice étant le désespoir et la croissance des taux de suicides chez les jeunes.

Les lignes de fracture, face aux menaces de plus en plus tangibles, se multiplient. On le voit en France avec les affrontements à propos de la création de vastes retenues d'eau. L'agriculture intensive et capitaliste s'y confronte à d'autres visions de nourrir le monde. Le pouvoir craint que se développent de nouvelles ZAD (zones à défendre). Pourtant, rien ne pourrait être plus profitable : la multiplication de ZAD, intégrant au fur et à mesure plus de citoyen·nes, bien au-delà du cercle des militants et militantes actives… Dans les ZAD on s'attache à réinventer sinon le monde, en tout cas un monde possible, avec rigueur. Une méthode de l'imagination individuelle et collective s'y expérimente. Pourquoi en avoir peur plutôt que l'encourager ?

Plus personne ne nie que la société humaine a besoin de nouveaux récits pour changer d'itinéraire. « Il faut un nouvel imaginaire ! » Ce slogan viral recouvre mal les lignes de partage binaires du *vieux monde* : un nouvel imaginaire pour réinventer la croissance ou pour sortir du diktat univoque de la croissance et fonder d'autres organisations sociales adaptées à la situation de notre biosphère saccagée ?

Quand on évoque le besoin de nouveaux récits, il ne s'agit pas simplement d'importer, dans les romans et les films, plus d'intrigues à caractère écologique. Plus profondément, c'est reprendre à nouveaux frais tous les fondamentaux : qu'est-ce qu'une vie réussie ? Qu'est-ce qui fera que chacun·e aura la conviction que son mode de vie contribue à faire face ensemble à l'Anthropocène* ?

La société, rigidifiée autour du néolibéralisme, a-t-elle encore les moyens d'imaginer d'autres devenirs, de tirer parti de son patrimoine culturel accumulé pour se transformer face à la menace ? Comment activer avec méthode, démocratie et à grande échelle ces compétences culturelles du changement de cap tout en sachant que les changements culturels sont lents à s'enraciner et qu'il y a urgence ?

C'est une introduction à cet immense chantier que constitue ce numéro du *Journal de Culture & Démocratie* prolongeant les réflexions précédentes sur le territoire et le temps. Son intention est de rendre tangible le levier de l'imaginaire et du récit en s'inspirant d'abord de multiples exemples concrets : en maints endroits, déjà, raconter ensemble est un dispositif démocratique pour répondre à des conflits d'existence. Comment s'en inspirer pour passer à l'échelle macro du devenir de l'humain au sein du vivant ?

Dans cette optique, voici les premiers repères que pose notre dossier :

- une cartographie de la panne d'inspiration, ses origines et ses lois, afin de s'approprier les issues de secours vers les ressources de l'imaginaire ;
- à l'embouchure d'un fleuve, un rapport de force activé entre récits capitalistes, alternatifs et ancestraux débouche sur une diplomatie des modes de vie, esquisse de ce que serait une écologie responsable des imaginaires en mutation ;
- dans les cheminements d'une philosophe, expérimentant diverses contraintes qui aident à penser hors des ornières toutes tracées ;
- un spectacle qui se confronte à la catastrophe par l'image, les mots, gestes et musiques et esquissent de nouveaux départs générationnels ;
- au plus près de la langue des fous/folles, l'évidence que les futurs récits auront à cœur de se situer de part et d'autre de ce qui enferme ;
- revenir sur l'histoire de la rationalisation à outrance et renouer avec ce qu'elle a refoulé, occulté, afin de multiplier et diversifier les capacités de soin ;
- un arpentage d'écriture qui, soucieux du hors cadre, expose ses pratiques de collage/montage et de tissage de l'hétérogène ;
- les tréteaux d'un théâtre comme organe territorial où les récits individuels nourrissent les communs d'un imaginaire situé ;
- la façon dont de nouveaux récits réactivent la mémoire des traumas et bousculent par l'interprétation citoyenne les versions officielles instrumentalisant les identités ;
- les institutions culturelles comme pierre angulaire quand elles agencent des programmes qui sont autant de matrices où chacun·e apprend à dessiner des futurs et à créer des liens, spirituels et neurologiques, entre imaginaire et agir…

Il y a là quelques-uns des ingrédients d'une bonne histoire à raconter ensemble pour contribuer à l'impulsion culturelle qu'essaiment de nombreux·ses militant·es dans leurs actions, leurs désobéissances civiles, leurs idées, leurs chants, leurs images, leurs récits, leurs rêves.

Jean-Baptiste Molina

SPÉCU' GÉNÉRALE

En ce doux mois de novembre, je suis installé sur la terrasse de ma chicorée préférée, un établissement fort sympathique si bien nommé : Le sanglier de velours. C'est un endroit rêvé pour jouir de la douceur de l'automne bruxellois. Une fois extirpé de mes rêveries par la sonnerie de la cabine téléphonique du coin, je me retrouve happé par la conversation de deux personnes installées juste derrière moi. Après s'être plaintes de la sécheresse, des incendies et des impacts des dérèglements climatiques, elles ressassent l'agora de quartier de cette semaine, puis se mettent à causer des anomalies :

« De tout les récits de bifurcation, c'est bien celui de la spéculation générale qui m'exalte le plus. À chaque fois que j'entends une histoire racontant les anomalies à l'origine de la fin du capitalisme, les récits transformateurs y ont toujours un rôle décisif.

— Ouais mais bon, sans les effondrements économiques et écosystémiques et toutes les insurrections de l'époque, y aurait pas eu de bifurcation. Ok, les récits ont eu de l'importance, mais tu parles un peu comme un historien pré-anomalie qui cherche à imposer un récit dominant comme étant réellement notre passé, l'Histoire avec un grand « H », toujours au singulier. T'es trop à l'ancienne parfois ! L'important n'est pas ce qui s'est passé réellement mais bien les conséquences sur les présents et futurs de ces récits historiques. Désolé si je m'emporte, surtout que je suis en partie d'accord avec toi, mais c'est pas la première fois que tu me méga-bassines avec cette spécu' générale.

— Tu me cherches un peu là ! Je vais nuancer : tu sais le capitalisme est un récit. C'était un récit tellement performé par nos ancêtres qu'il était devenu leur seul réalité, sans alternative possible. C'est effectivement d'un réductionnisme incontestable d'affirmer que le capitalisme a disparu seulement grâce à un épisode de spéculation générale. Je ne cherche pas du tout à imposer ce récit d'anomalie, mais n'empêche que si nos aïeuleux ne s'étaient pas toustes mis·es à imaginer des futurs plus désirables, on serait encore coincé·es dans le réalisme capitaliste mondialisé.

— Ouais, d'ailleurs, j'ai entendu une super capitalistologue pluriversitaire parler des rôles cruciaux des collectifs de spéculatctivisme de l'époque, luttant sur tous les fronts grâce à la fiction.

— Il n'y a pas qu'elleux, apparemment. C'était un mouvement vraiment populaire sur la fin du capitalisme tardif. Lors des pandémies et confinements à répétition, nombreuses sont celleux qui se sont réfugié·es dans leurs imaginaires. Des imaginaires qui ont par la suite débordé sur leur réalité. Auparavant, les récits étaient produits par une élite et consommés par les masses. Puis l'écologie de l'imagination a basculé quand la pratique de l'autoscopie eukairostésique, le shifting, l'auto-hypnose fictionnelle et autres voyages mentaux se sont généralisés. C'est aussi à ce moment que nous nous sommes remis·es à écouter nos rêves et à bâtir toutes ces techniques d'onironotisme non-éveillé !

— Ouais mais si les spéculactivistes n'avaient pas déverrouillé les imaginaires avec tous ces labos-fiction, ces voyages mentaux se seraient surement déroulés dans des univers capitalistes et patriarcaux. Sans parler de tous leurs travaux sur les mots. La novlangue néolibérale avait vraiment plongé tout le monde dans un immobilisme de la pensée, un marasme de l'imaginaire.

— C'est vrai. Dernièrement, au ciné-co, il y a eu des rétrospectives d'anciens films d'anticipation. Que des dystopies ! Certaines étaient légèrement critiques, avec des protagonistes en lutte mais qui finissaient toujours par se faire écraser par l'impérialisme. La majorité de ces récits ne laissaient pas de choix : la dystopie techno-capitaliste ou la fin du monde !

— Ouais je suis assez friand de ces dystopies même si elles sont souvent problématiques. Comme tu dis, certaines sont critiques, d'autres sont stratégiques mais la majorité sont vraiment merdiques. Néanmoins, il faut avouer que les récits de lutte dans la dystopie, tout comme certaines utopies ambiguës, ont eu des effets préparatoires sur les évènement de la fin du capitalisme tardif.

— Cette fonction stratégique du récit a été aussi mobilisée par les forces agissantes du capitalisme. L'armée française par exemple, a employé des auteurices de science-fiction pour se préparer à des situations encore impensées. C'est comme ça qu'est né le scénario de la P-nation et son histoire de nation flottante pirate, composée d'anti-autoritaires et de réfugié·es climatiques en lutte contre l'État français. Heureusement, le pouvoir germinatif du récit leur a échappé, et cette fabulation a été rapidement détournée par des spéculactivistes : les zones autonomes maritimes et les anti-nations pirates ont vu le jour, un moyen de lutte directement inspiré par l'armée française qui n'était au final pas du tout préparée à ça.

— C'est dingue cette histoire ! Comme quoi les récits sont de vrais pharmakons, à la fois antidotes et poisons ! Ce qui est dingue aussi c'est que pendant le capitalisme tardif, la majorité des spéculations conscientisées étaient tournées vers le futur, alors que maintenant elles sont dirigées vers le passé.

— Y a qu'à voir le nombre d'archéo-spéculateurices et enquêteurices en tous genres qui viennent nous questionner à longueur de journée... Bon, trêve de bavardage. Faut y aller, sinon on va rater notre hippobus. »

SPÉCULACTIVISMES : SORTIR DU RÉALISME CAPITALISTE PAR LA FICTION SPÉCULATIVE

Jean-Baptiste Molina
Chercheur et activiste en fiction spéculative

L'appel à produire de nouveaux récits est omniprésent. C'est que la panne d'imagination est sévère. Or, « nouveaux récits », ça peut dire tout et son contraire. Nous avons besoin d'un diagnostic clair de ce que signifie être face à cette panne d'imagination. Pour mieux comprendre ce que l'on peut y faire. C'est cette boussole des futurs récits que propose Jean-Baptiste Molina. Au passage, il signale les pièges à éviter. Pas question que nos imaginaires prolongent la vie de la Bête et de ses industries créatives. C'est une autre écologie fictionnelle qui est à dessiner, collective, plurielle, tournée vers les communs.

Le système s'effondre tout autour de nous précisément au moment où de nombreuses personnes ont perdu la capacité à imaginer qu'autre chose puisse exister.

David Graeber[1]

Le capitalisme s'est infiltré dans nos inconscients, il a colonisé nos imaginaires. Nous l'avons érigé comme l'aboutissement inévitable de l'humanité, au point qu'il nous est devenu impossible de penser des alternatives. C'est cette impasse cognitive généralisée, où « il est plus facile d'imaginer la fin du monde que la fin du capitalisme », que le philosophe Mark Fisher appelle le « réalisme capitaliste »[2]. Pour constater cette panne de l'imaginaire il suffit de regarder la majorité des films de science-fiction, ces dystopies techno-capitalistes qui ont souvent pour seule issue l'apocalypse. Nous vivons une réalité où la prophétie de Margaret Thatcher, « il n'y a pas d'alternative », s'est concrétisée. Le capitalisme serait devenu la seule réalité possible, une réalité extérieure indépendante de nos esprits, notre réalité.

Pourtant il a tout d'une fiction. Il est fondé sur de grandes fabulations toxiques, telles que les grands mythes de *l'homo œconomicus** et de la rationalité économique ; la croyance en une croissance infinie dans un monde fini ; ou la légende prométhéenne du Progrès. De plus, depuis les années 1970 et l'exacerbation de la financiarisation, nous sommes passé·es d'un capitalisme d'accumulation à un capitalisme spéculatif. Spéculer en économie c'est vouloir tirer du profit par l'anticipation de l'évolution des marchés économiques. Mais ce sont souvent les placements découlant de ces anticipations qui finissent par faire évoluer les marchés. La spéculation transformatrice, agissant sur nos réalités, n'est pas du seul ressort de la finance.

De plus en plus de personnes découvrent une force émancipatrice et créatrice dans la spéculation, et se mettent à créer des fictions activistes. En activant des possibles, nos récits peuvent être des outils de lutte pour sortir du réalisme capitaliste, voire du capitalisme. Mais les forces agissantes de ce dernier ont une forte tendance à tout détourner et récupérer à leur avantage. Ainsi l'Université de la Pluralité crée des récits transformateurs au service de sociétés d'assurance, Usbek & Rica co-organise des concours d'anticipation pro-nucléaire aux côtés d'Andra, l'Armée française embauche des auteur·ices d'anticipation pour se préparer au futur[3] et des projets de design fiction alimentent le *business as usual*[4]. Il est crucial ne pas laisser faire cet accaparement, de conscientiser et organiser nos pratiques d'activismes spéculatifs. Les lignes qui suivent chercheront à proposer des conditions à établir pour qu'une fiction nous permette de sortir du réalisme capitaliste.

La profusion des récits de dystopie capitaliste, qu'ils soient pro- ou anticapitalistes, participe directement à ce marasme de l'imaginaire, en nous imposant le techno-capitalisme comme une fatalité. Lorsque ces dystopies spéculent des récits de soin[5] ou de lutte[6] face au capitalisme et ses ravages, elles sont stratégiquement inspirantes, mais elles participent au réalisme capitaliste. Quant aux utopies non-capitalistes, elles doivent être réalisables et proches de notre existant. Bien qu'exaltant et structurant pour le spéculactivisme anticapitaliste, le roman d'Ursula K. Le Guin *Les dépossédés*[7] se déroule dans un autre système planétaire que le nôtre.

Un autre monde non-capitaliste est possible, mais ça ne sera pas le nôtre ! Une utopie irréalisable, trop éloignée de nos réalités, de notre présent ou de notre planète Terre peut avoir des vertus critiques, mais elle maintient le statu quo du réalisme capitaliste.

La polysémie du mot utopie sème le trouble, car si elle « est une représentation d'une société idéale, une utopie peut désigner également une réalité difficilement admissible : en ce sens, qualifier quelque chose d'utopique consiste à le considérer comme irrationnel » (Wikipedia). Les utopies sont des spéculations d'une société souhaitée mais elle ne doivent pas tendre vers la société parfaite. Il est nécessaire de nuancer les idéalisations, car une société sans désaccords est forcément un régime totalitaire. Elles doivent donc expliciter leurs limites, leurs contradictions, et leurs dérives. Si les dystopies sont enfermantes, les utopies post-capitalistes sont bien infécondes si elles ne nous confrontent pas aux durs problèmes pouvant surgir lors de la chute de notre système économique. Nous avons besoin d'utopies ambiguës, où la violence et le conflit ne doivent pas être niés, mais où il ne faut pas non plus leur donner une place centrale. Pour inventer des possibles post-capitalistes privilégions la *fiction-panier*[8], et non des récits héroïques et patriarcaux, dominants dans nos civilisations capitalistes. Ces utopies nous confrontent à la dureté de la vie sans le relatif confort que nous apporte le capitalisme. Pour cette confrontation, les utopies doivent être pratiques et adaptées aux actions concrètes. Ces anticipations ambiguës et pragmatiques nécessitent une réflexion poussée sur les technologies, pour éviter les dérives du mythe du progrès technocentré salvateur, ainsi que celle d'une décroissance primitiviste* trop radicale.

> « Nous avons besoin d'utopies ambiguës, où la violence et le conflit ne doivent pas être niés, mais où il ne faut pas non plus leur donner une place centrale. »

Pour facilement se projeter dans des fictions spéculatives, le présent semble adéquat. Des présents autres, comme les uchronies des univers *post-Haraka** imaginés lors des labo-fictions des ateliers de l'Antémonde[9]. Des présents réalistes, comme *Il faudra faire avec nous* de Lë Agary[10]. Entre fiction et manuel de sabotage, ce roman ne nous permet peut-être pas d'imaginer d'autres possibles, mais la force qui s'en dégage pour les luttes est indéniable. Ou des présents vus du futurs, via le rétrofuturisme*, tels que les enquêtes sur les *anomalies sorcières*[11] du laboratoire sauvage Désorceler la Finance, qui sont des archéologies de notre présent, narrant des recherches sur l'effondrement du capitalisme tardif. Précisions que pour spéculer sur les raisons de la fin du capitalisme, proposer des causes exogènes sur lesquelles nous n'avons pas prise, comme des extraterrestres ou un blob, ne nous permet ni de sortir du réalisme capitaliste, ni d'alimenter des stratégies de lutte.

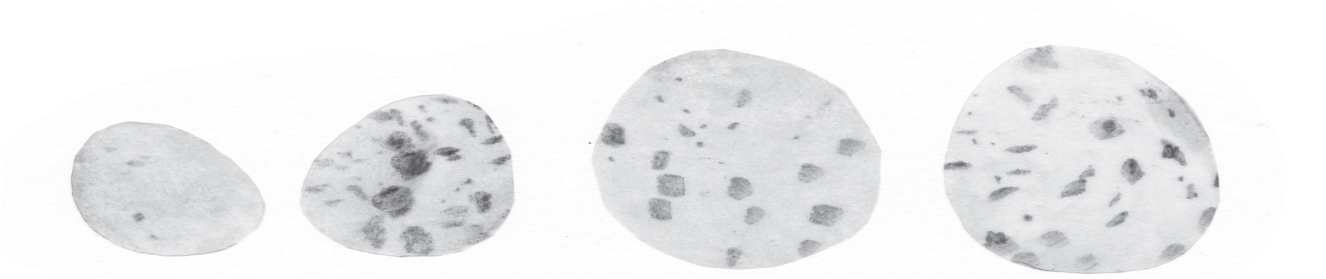
En plus du présent et du futur, le passé est un temps à explorer pour des récits transformateurs. L'Histoire est un récit manipulable et manipulé, une fiction écrite par les oppresseur·ses. Il est possible, à l'instar de Graeber et Wengrow[12], de se baser sur l'archéologie et l'anthropologie pour réécrire l'Histoire et délégitimer le capitalisme.

De nombreux·ses amateur·ices de science-fiction se réapproprient des récits connus en écrivant des *fanfictions*. En s'inscrivant dans cette pratique populaire, les nouveaux récits peuvent prendre des dimensions collectives, permettant de disséminer le pouvoir germinatif* du récit et d'étendre la lutte contre le réalisme capitaliste. Les activistes de la fiction spéculative se doivent de tout mettre en œuvre pour accompagner cette réappropriation collective des récits qu'ils et elles proposent.

D'innombrables possibilités d'ateliers, de plateformes internet, de jeux de création, et d'autres pratiques d'éducation populaire sont à inventer mais en se focalisant sur la recherche d'horizontalité de ces dispositifs. Car si nous sommes à ce point embourbé·es dans la panne des imaginaires du réalisme capitaliste, c'est que nos écologies de l'imagination sont devenues totalement hiérarchiques. Une petite élite, au service des géants des industries créatives, produit des récits pour une masse de consommateur·ices via des média audiovisuels où les possibilités d'interprétation du récit sont restreintes à l'extrême.

Pour se réapproprier nos imaginaires, nous devons renverser ce rapport hiérarchique, et nous mettre toutes et tous à explorer de nouveaux mondes. Ce qui ne sous-entend pas de tou·tes devenir auteur·ices, conteur·ses, ou cinéastes. Créer des nouveaux récits peut se faire à travers divers média, mais aussi seul·e dans sa tête, ou lors d'une discussions totalement informelle. Il y a d'incroyables champs des possibles pour la création de processus collectifs et spéculatifs. Ne nous limitons pas à des pratiques de réappropriation de récits existants ! Nous pouvons faire en sorte que ces pratiques ne soient pas hiérarchiques, avec une élite d'activistes spéculatif·ves créant des scénarios à réinterpréter. Créons des processus qui ne seraient « pas conçus pour encadrer et guider l'imagination, mais plutôt pour offrir des supports suggestifs à l'exploration imaginative »[13].

Si la majorité de l'humanité a pris l'habitude de fixer son imaginaire grâce à l'art, une minorité en lutte se projette encore dans des mondes vir-



tuels grâce à des techniques chamaniques. Ces personnes explorent l'invisible par des visions et des rêves. Ailton Krenak, le militant pour les droits des peuples autochtones, insiste sur l'importance des mondes oniriques. Selon lui, pour « retarder la fin du monde », nous devrions considérer le rêve « comme un exercice discipliné, qui concerne le collectif, pour rechercher les orientations que nous devons donner à nos choix quotidiens »[14]. Il nous faudra effectivement beaucoup de discipline pour réussir à sortir du réalisme capitaliste qui a gangréné notre inconscient. Rêver de se retrouver nu·e dans un supermarché, ou de se faire réprimander par son patron ou sa patronne ne nous aidera jamais à comprendre la subjectivité des non-humains mis en péril par le capitalocène. Dans nos sociétés, l'imagination et le rêve s'opposent au réel, mais cette dichotomie est loin d'être universelle. Pour certain·es, « ces lieux font partie du monde que nous partageons ; il ne s'agit pas d'un monde parallèle, mais d'une potentialité du monde différente »[15].

> « Les activistes de la fiction spéculative se doivent de tout mettre en œuvre pour accompagner cette réappropriation collective des récits qu'ils et elles proposent. »

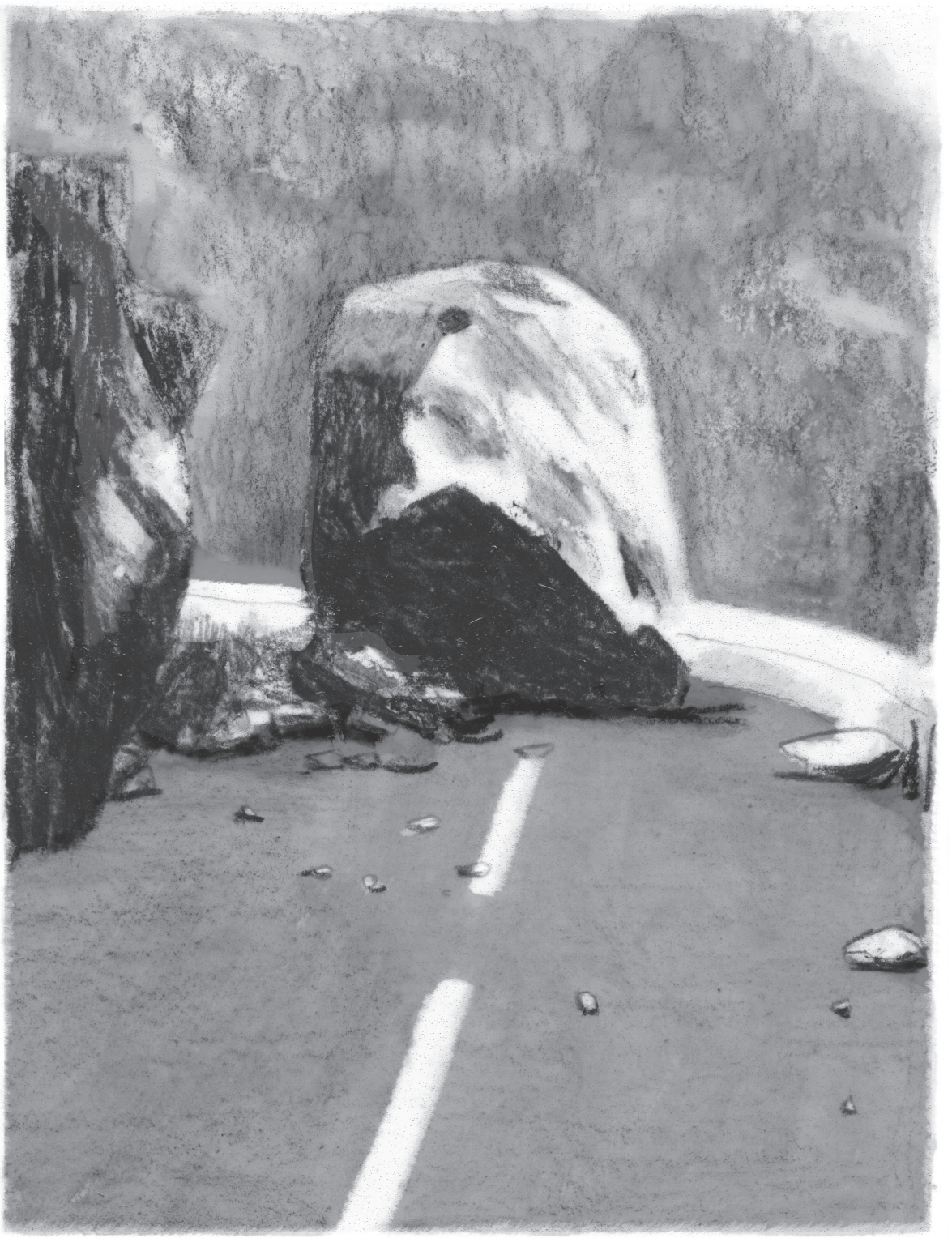
Si la fiction peut nous sortir du réalisme capitaliste, mettre fin au capitalisme par l'imaginaire semble être une proposition fortement naïve, car seule l'action pourrait précipiter sa chute. Mais ce jugement est entièrement fondé sur la dichotomie imaginaire/réel, aussi remise en question par nos savoirs contemporains. Lorsque nous voulons faire une action simple, comme attraper une boite d'allumettes sur une table, nous nous créons un court récit d'anticipation (si je tends trop mon bras vers la droite, je vais faire tomber le jerrican d'essence, par exemple). « L'imagination ne nous projette pas dans un monde irréel, elle constitue au contraire une forme d'interaction avec le monde sur mode mental. »[16]

Avant une action plus importante et complexe, comme incendier une banque, il faut spéculer des récits beaucoup plus sophistiqués, comprenant de multiple scénarios, sur une anticipation beaucoup plus lointaine. La destruction du capitalisme réclame une multitude de récits et de pratiques spéculatives et collectives. La fiction est une première étape nécessaire, mais elle reste bien impuissante si elle n'aboutit pas à l'action. Lorsque des promoteurs immobiliers spéculent, ils mettent tout en œuvre pour que leur fiction de leur ville de demain se réalise. Laisser les récits post-capitalistes à l'état de fiction, c'est faire le jeu du réalisme capitaliste ! Le capitalisme tombera, il est déjà en train de sombrer, à nous de l'achever ! ■

Une version augmentée de cet article est disponible en ligne sur notre site internet.

1. Préface de David Graeber, in Alain Damasio, Virginie Despentes et al., *Éloge des mauvaises herbes : ce que nous devons à la ZAD*, trad. Morgane Iserte, Les liens qui libèrent, 2020.
2. Mark Fisher, *Le réalisme capitaliste – N'y a-t-il aucune alternative ?*, trad. Julien Guazzini, Entremonde, 2018.
3. À ce sujet, lire aussi, Zelda Soussan, Ruggero Franceschini, François Schuiten, « Sortir du déni, imaginer demain », in *Journal de Culture & Démocratie* n°54, 2022.
4. Théo Bourgeron, « La fabulation spéculative : de Zanzibar à Ballard », AOC, 2021.
5. Lucienne Strivay, Fabrizio Terranova, Benedikte Zitouni, « Les enfants du compost », *in* Didier Debaise, Isabelle Stengers (éd.), *Gestes spéculatifs*, Les presses du réel, 2015 ; « Histoires de Camille », *in* Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*, trad. Vivien García, Des mondes à faire, 2020 ; « Autobiographie d'un poulpe ou la communauté des Ulysse », *in* Vincianne Despret, *Autobiographie d'un poulpe et autres récits d'anticipation*, Actes Sud, 2021.
6. Les Agglomér·é·s, *Subtil béton*, l'Atalante, 2022 ; « Les Hauts® Parleurs® », *in* Alain Damasio, *Aucun souvenir assez solide*, La Volte, 2012 ; Alain Damasio, « Hyphes », *in* Alain Damasio, Virginie Despentes *et al.*, *op. cit.*
7. Ursula K. Le Guin, *Les dépossédés*, trad. Sébastien Guillot, Robert Laffont, 1975.
8. Ursula K. Le Guin, *The Carrier Bag Theory of Fiction*, Ignota Books, 2020.
9. Ateliers de l'Antémonde, *Bâtir aussi*, Cambourakis, 2019.
10. Lë Agary, *Il faudra faire avec nous*, Les Étaques, 2022.
11. Désorceler la Finance, *L'enquête sur l'Anomalie*, Entre-temps, 2022 https://entre-temps.net/introduction-a-lenquete-sur-lanomalie/
12. David Graeber, David Wengrow, *Au commencement était… Une nouvelle histoire de l'humanité*, trad. Élise Roy, Les liens qui libèrent, 2021.
13. Charles Stépanoff, *Voyager dans l'invisible – Techniques chamaniques de l'imagination*, Les empêcheurs de penser en rond, 2019, p. 19.
14. Ailton Krenak, *Idées pour retarder la fin du monde*, trad. Julien Pallotta, Éditions Dehors, 2020, p. 43.
15. *Ibid.*, p. 51.
16. Charles Stépanoff, *op. cit.*, p. 36-37.

* Les mots suivis d'un astérisque sont repris dans le glossaire en p. 46.



Pierre Hemptinne
Membre de Culture & Démocratie

QUELLES RESSOURCES DE L'IMAGINAIRE ?

Au fur et à mesure que l'évidence de la crise climatique s'impose concrètement au quotidien, le lexique de ceux et celles qui traitent depuis longtemps de cette urgence se diffuse plus largement. Alors que jusqu'ici il faisait office de repoussoir, le terme « sobriété » est aujourd'hui mis à toutes les sauces, y compris démagogiques. Il en est de même de la question du « changement d'imaginaire », du « besoin de nouveaux récits », devenue incontournable, ce qui constitue déjà un acquis. Même si, pour certain·es, cela peut ne signifier qu'une mode ou un nouveau marché culturel à conquérir.

Écologie et blockbuster

Comment accompagner cette prise de conscience polymorphe pour qu'elle débouche sur une réelle dynamique structurante et une authentique bifurcation des référentiels ? Une rubrique récente dans *Libération* est un bel exemple du « n'importe quoi » qui biaise les meilleures intentions du monde. Le titre : « À quand Di Caprio et Schwarzenegger à l'affiche d'un blockbuster écolo ? »[1]. Il y est question de films « grand public » qui susciteraient le désir de consommer autrement, en privilégiant des produits « verts ». Par exemple un James Bond en voiture électrique est considéré comme un symbole déclencheur (s'agirait-il de second degré ?). Outre que cette rhétorique a un drôle de gout de « nous ça va, mais c'est la masse qu'il faut convaincre et faire bouger », elle révèle que le « changement d'imaginaire » pour certain·es investit des formes de projet qui laissent le mode de vie actuel finalement intact. Remplacer les objets et choses polluantes par des substituts considérés, à ce stade de « transition », comme plus vertueux, c'est changer pour que rien ne change. C'est en tout cas un « déplacement d'imaginaire » minimal où les blockbusters perdurent naturellement, conservent leur place centrale dans ce qui organise le mental individuel et collectif, cherchant à assurer la stabilité du marché des biens culturels. Du reste, quelle est l'empreinte carbone d'un blockbuster, depuis sa conception et sa production jusqu'à sa diffusion ? L'imaginaire véhiculé par un blockbuster n'est pas uniquement l'histoire racontée par le film, c'est aussi le récit économique de la réalisation de chaque blockbuster.

Documenter inertie et héritage

Pour mettre en perspective ce qui précède, je propose ici deux (petits) points : d'abord, essayer de poser de façon un peu plus objective les termes de cette difficulté à changer d'imaginaire. Non pas pour signifier que cela serait mission impossible mais parce que, pour entrevoir la possibilité d'une stratégie opérationnelle lucide, il est préférable de diagnostiquer au mieux la configuration responsable des inerties. Sobriété, décroissance... Il y a pas mal de démagogie autour de ces termes. Pour en sortir, j'évoquerai quelques formules mises au point par trois auteurs qui n'aiment pas la langue de bois. Ça aide à mesurer ce qu'il conviendrait d'abandonner.

L'évaporation des possibles, la panne d'imagination

Pour le premier point, je propose de prendre un peu de recul avec la « théorie des champs » de Pierre Bourdieu[2] où il détaille la manière dont « le mort saisit le vif », c'est-à-dire la façon dont tout ce qui a été réalisé précédemment, au fil des générations, modélise des objets, des techniques et des schèmes mentaux qui continuent à guider créativité, conceptualisation et sens pratique sur des sentiers balisés. Et en assurant le sentiment de continuité, ces processus se présentent comme la garantie d'une stabilité. Cela à travers nos façons d'être, de nous comporter au sein de la société de consommation, en s'identifiant à ses valeurs ou en s'en distinguant par la distance ou la critique. Ces schèmes dominants sont incorporés, c'est-à-dire ne sont plus questionnés, ils agissent selon un jeu complexe de « relations invisibles », entre nous et les autres, perpétuant et reproduisant ce que l'histoire humaine a engendré et accumulé pour « faire société » et avec quoi, au jour le jour, on agit, on se positionne, on anime nos flux relationnels. C'est le récit dominant avec lequel nos vies interagissent.

L'imagination se trouve formatée pour continuer sous d'autres formes ce qui a été acquis et capitalisé, symboliquement, matériellement. C'est le cadre de « l'innovation intensive » que l'extractivisme pratique dans tous ses hubs... Cette manière de produire de l'innovation dans la lignée de ce qui a été inventé avant substitue le probable au possible. Le probable est ce que

le système en place tolère comme nouveauté et transformation, le possible relève d'un registre plus ouvert aux mutations et bifurcations. Le « mur » devant lequel nous nous trouvons, en invoquant soudain un « nouvel imaginaire », c'est précisément ce qui a été rendu inaccessible : échapper à la loi du « probable » afin de retrouver des « possibles ». Ce mur n'est pas « naturel », il a été construit : pensons au matraquage de « il n'y a pas d'autre voie » (T.I.N.A.), aux milliards du marketing comparés aux maigres budgets de la culture non-marchande.

« La production économique ne fonctionne que pour autant qu'elle produit d'abord la croyance dans la valeur de ses produits (comme en témoigne le fait qu'aujourd'hui la part, dans la production même, du travail destiné à produire le besoin du produit ne cesse de croitre) ; et aussi la croyance dans la valeur de l'activité de production elle-même (plutôt que dans la valeur de l'*otium*). » (p. 575) L'*otium*, c'est le temps libre, le loisir studieux, *improductif* selon la morale néolibérale[3]. Les politiques, globalement assujetties au dogme de la croissance, ont boosté cette « production du besoin du produit » comme imaginaire prioritaire et se révélant, aujourd'hui, toxique.

« À mesure qu'avance l'histoire, ces possibles deviennent plus improbables, plus difficiles à réaliser, parce que leur passage à l'existence supposerait la destruction, la neutralisation ou la reconversion d'une part plus ou moins grande de l'héritage historique – qui est aussi un capital –, et plus difficile même à penser, du fait que les schèmes de pensée et de perception sont à chaque moment le produit de choix antérieurs devenus choses. » (p. 552)

Pour donner une assise sérieuse à une culture du changement, une socio-analyse systématique de tout ce que recouvre « le mort saisit le vif » serait bénéfique, selon un apprentissage individuel et collectif qui pourrait être confié au secteur de l'éducation populaire. Avec les moyens d'un « plan Marshall » culturel !

Pourquoi pas la radicalité ?

Selon David Graeber (anthropologue) et David Wengrow (ethnologue), auteurs d'*Au commencement était… Une nouvelle histoire de l'humanité*[4], l'être humain a longtemps disposé de la plasticité lui permettant d'adapter ses organisations en fonction des impasses rencontrées (sans pour autant que cela se passe dans la facilité et la douceur). La modernité et le capitalisme, s'affirmant comme le stade abouti de l'évolution, auraient peu à peu généré une panne d'imagination civilisationnelle.

Ainsi, acculé·es à repenser le devenir de nos modes d'existence, on invoque de nouveaux récits, les ressources d'une intelligence collective, on feint de croire que le gisement des possibles est vierge. Avec l'ouvrage collectif d'Emmanuel Bonnet, Diego Landivar et Alexandre Monnin, c'est la douche froide : *Héritage et fermeture. Une écologie du démantèlement*[5], il est question de « déprojection », de « non-usage », de « non-innovation », d'improduction, et de technologies zombies*. Autant de termes qui recouvrent des réalités, ainsi que des savoirs et savoir-faire à forger pour faire face.

> « Hériter des communs négatifs et désensorceler les technologies zombies* vise non pas simplement à mettre du vert et du bio un peu partout dans le capitalisme, mais à le « fermer ». Littéralement. »

Déprojeter des futurs obsolètes

Le point de départ serait plutôt ceci : « L'Anthropocène* devient ainsi une force déceptive d'apprentissage, qui nous apprend à voir et à sentir l'intolérable plutôt qu'à reconstruire du sens, à vivre l'invivable dans la vie plutôt que la résilience, à déprojeter des "futurs obsolètes" plutôt qu'à projeter des futurs souhaitables, à faire l'épreuve d'une paralysie plutôt que de restaurer une capacité d'agir. » Voilà, un « ton » qui surprend, inhabituel. « Déprojeter des futurs obsolètes » : cela correspond à stopper ce que les technologies en place sont en train de faire advenir. Ce que le livre tente d'expliciter, d'une certaine manière, c'est une méthodologie pour défaire – exorciser – la prise du vif par le mort qu'analyse Bourdieu. Radicalement. Mais du point de vue d'un héritage à accepter et de responsabilités à assumer.

Avant d'entreprendre le retissage de l'humain avec le non-humain, revendication juste et de plus en plus appuyée, il est nécessaire de détricoter nos attachements à tout ce qui constitue la technosphère*, établir des bases plus saines pour cet entretissage du vivant. Arrêtons la fuite en avant, réglons d'abord les problèmes, affrontons le réel (et non plus les « interprétations » que les un·es et les autres font du rapport du GIEC en fonction de divers intérêts personnels et/ou de champ).

Dépolluer les communs négatifs

Ce dont nous héritons, selon les trois auteurs, est à caractériser en « communs négatifs ». Sans régler le problème qu'ils posent, rien ne sera vraiment réglé. Les communs négatifs ; ce sont toutes les « technologies zombies »* et leurs impacts, matériels et symboliques, ces technologies sur lesquelles se base toujours le capitalisme et qui nous attirent vers le gouffre. Les communs négatifs dont nous héritons sont les ruines de la modernité, les édifices, les

techniques, les institutions qui persistent à faire tourner la machine infernale.

« Dans la perspective de l'Anthropocène*, la ruine est à repenser intégralement : elle n'est plus l'édifice effondré, mais celui qui tient debout, plus l'aqueduc recouvert de mousse mais la *supply chain* alimentant les marchés mondiaux, l'usine automatisée tournant à plein régime avec un minimum d'employés, sans oublier les organisations et les *business models* qui les pilotent. » (p. 23) Voici qui demanderait un travail de médiation culturelle pour examiner et apprivoiser cette notion de la ruine, intégrer le fait que ce qui est vanté partout comme l'avenir (le numérique, par exemple) pourrait bien être avant tout une technologie zombie*.

Initier un autre récit, ce serait entamer l'enquête sur nos attachements à la technosphère*, pour les soigner démocratiquement. Une telle enquête, par exemple, concernant la mode des piscines privées, pas raccord avec la situation climatique, conduirait à une cartographie de tous les métiers et profils sociaux qui vivent de cette industrie. La responsabilité des héritier·es consistant à trouver des solutions pour toutes les parties prenantes, en progressant vers ce que l'on peut caractériser en termes « d'écologie déconnexionniste ». Ce qui implique de forger ensemble des savoirs adéquats pour dénouer les connexions nocives, dans le cadre de cette « redirection écologique ». « Ce monde, fait de conseils d'administration, de directoires, de *boards*, de managers, d'ouvriers, de directeurs d'usine, de techniciens, de consultants, d'ingénieurs, de chefs de projets, de chefs d'équipe, de commerciaux, de logisticiens, de DSI, etc., nous nous devons aussi de trouver comment en hériter et de comprendre, à cette fin, les dépendances cosmologiques* et stratégiques qui les produisent et les entretiennent. » (p. 122) C'est ce genre de choses, innombrables, à affronter, pour que germent des récits « autres ».

Quand fermeture rime avec salutaire

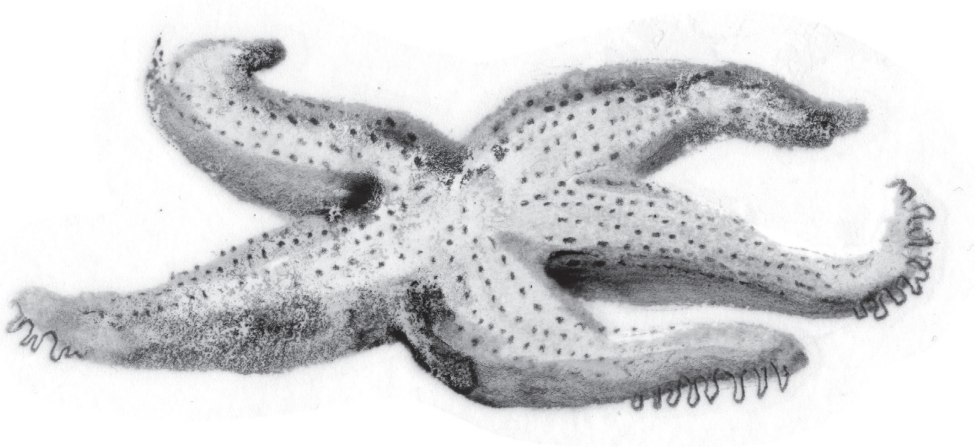
Hériter des communs négatifs et désensorceler les technologies zombies* vise non pas simplement à mettre du vert et du bio un peu partout dans le capitalisme, mais à le « fermer ». Littéralement. En mettant les mains dans le cambouis de la masse de problèmes concrets que cela soulève. Regarder en face ce qu'il faut accomplir. En hériter de façon responsable. La ZAD de Nantes qui a réussi à empêcher que survienne une nouvelle « ruine » donne une idée de l'ampleur du chantier devant nous : « [L]a résistance à un aéroport non encore advenu, même si elle déplace les "imaginaires" associés, en faisant de l'entité aéroport une entité controversée (ce qui en soi est déjà une énorme avancée), n'engage pas pour autant la fermeture des entités déjà-là. Notre programme de fermeture doit donc pouvoir s'appliquer aussi aux Aéroports de Paris, à Air France, au glyphosate, à un stade, une infrastructure numérique, un incinérateur, etc., des entités très concrètes de la Technosphère*. » (p. 129)

Parler de « cosmologie* de la non-innovation » rompt catégoriquement avec le discours dominant et ambiant. Mais il n'y aura aucune stratégie adéquate face à l'Anthropocène* sans « changement dans la définition même des finalités de production » (p. 120). Finalités à établir selon des procédures démocratiques. Ça déroute. Mais cela ne vaut-il pas la peine de s'y confronter sérieusement ? Car franchement, si on en revient au rapport du GIEC, ce discours que certain·es jugeront « alarmiste » n'a-t-il pas un accent de vérité et de lucidité ? De non-langue de bois ? ■

Une version augmentée de cet article est disponible en ligne sur notre site internet.

1. Billet de Jonathan Bouchet-Petersen, publié le 7/09/2022 sur Liberation.fr (consulté le 6/10/2022).
2. Pierre Bourdieu, *Microcosmes. Théories des champs*, Raisons d'Agir, 2022.
3. À ce sujet, lire aussi Jean-Miguel Pire, « Prendre le temps d'exister. Pour un droit universel à l'*otium* », *Journal de Culture & Démocratie* n°54, 2022.
4. David Graeber, David Wengrow, *Au commencement était… Une nouvelle histoire de l'humanité*, trad. Élise Roy, Les liens qui libèrent, 2021.
5. Éditions Divergences, 2021.

* Les mots suivis d'un astérisque sont repris dans le glossaire en p. 46.



Lola Massinon
Sociologue

POUR UNE COMMUNAUTÉ ÉCOLOGIQUE SUR LES BORDS DE L'ESCAUT

Au sein d'un territoire précis, un cas concret de chocs narratifs, révélateur des paradoxes de l'Anthropocène*. Les rapports de force sont portés par les récits dominants : récit extractiviste contre récit de la biodiversité. S'y enchevêtrent les lignes de vie de celles et ceux qui n'ont pas la maitrise de leur imaginaire, faisant partie du paysage, portés par les « traditions », paysan·nes et espèces domestiques. Ainsi sont posés les termes conflictuels à résoudre par une diplomatie narrative qui s'invente peu à peu, garantie d'une future écologie des imaginaires.

Dans l'estuaire de l'Escaut, les récits travaillent la terre, reconfigurent les territoires et le destin d'une multitude d'êtres. Depuis les années 1960, le port d'Anvers a décidé de « décloisonner » les territoires de la rive gauche et de mener une véritable révolution industrielle en étendant ses infrastructures portuaires et pétrochimiques sur des terres jusque-là agricoles, plus précisément des polders[1]. Est concerné le fameux village de Doel, aujourd'hui médiatisé comme un « village fantôme » mais où une vingtaine de personnes continuent de vivre, et qui accueille aussi des centrales nucléaires.

Une nature adaptée au capitalisme portuaire

Pour mener à bien ce projet d'expansion continuelle, le port l'accompagne d'un discours économique qui ne laisse pas d'alternative : développer les infrastructures est nécessaire pour accueillir des porte-conteneurs aux tailles toujours plus démesurées, et ainsi rester dans la course du capitalisme mondial. Dès la fin des années 1960 donc, le village de Doel est menacé de destruction, ses habitant·es d'expropriation, les incertitudes commencent au fil des plans d'aménagement et ne sont pas près de s'arrêter. Dans les années 1990, une lutte commence pour la préservation du village. Associations écologistes et comités d'habitant·es font d'abord front commun et parviennent ensemble à arrêter pendant près d'un an le chantier d'un quai à conteneurs – le Deurganckdock – en invoquant une Directive européenne sur les Oiseaux. Suite à cela, un basculement s'opère : selon cette directive, si des travaux d'infrastructure importants sont effectués sur des zones de conservation, les terrains perdus doivent être compensés autre part, et les écosystèmes recréés. Ces mesures compensatoires mènent à de nouvelles expropriations dans les villages polders, pour y placer de la « nouvelle nature ». En 2001, l'association écologiste Natuurpunt commence à travailler avec le port d'Anvers pour son projet de « port naturel » et la mise en place des zones de nature. D'autres hameaux sont menacés. En 2005, le Deurganckdock est inauguré en présence du roi.

La sociologue Benedikte Zitouni a montré que plus qu'une opération de greenwashing, le projet de port naturel est une tentative d'intégrer la menace écologique à son expansion capitaliste, ou pour le dire autrement, de travailler à la résilience des terres pour qu'elles puissent supporter toujours plus d'extraction. Par exemple, les zones de nature créées aux abords du port sont des zones humides, capables entre autres d'absorber les métaux lourds et autres particules dégagées par la pétrochimie. Autre exemple : le port participe à creuser de plus en plus l'Escaut pour y faire passer de plus gros porte-conteneurs, ce qui fragilise la zone et accentue les risques d'inondation… mais ces risque sont intégrés par la mise en place de zones naturelles capables de faire tampon[2].

Les menaces écologiques sont désormais intégrées au capitalisme portuaire et justifient la création de zones entièrement dédiées à la « nature ». Depuis la mise en place de ces zones, l'association Natuurpunt, auparavant compagnonne de lutte des comités d'habitant·es, est devenue une condition permettant l'expansion portuaire. Les agriculteur·ices et habitant·es des polders la voient à présent comme leur ennemie. Les luttes pour la conservation de la nature et de la biodiversité, de cette façon, ont été réifiées comme antagonistes par rapport aux luttes de territoire des habitant·es des polders, le rapport de force face à l'expansion portuaire, quant à lui, est devenu démesuré.

Oiseaux vs terres agricoles

Par ailleurs, les associations écologistes travaillent à remplir des objectifs européens de protection des oiseaux. Cela a rapidement produit ses effets : après avoir enlevé une couche de sol trop polluée par les pesticides, ensemencé des herbes de plusieurs espèces, créé des étangs et des fossés d'eau, placé un fil électrique empêchant les renards de les prédater… les oiseaux tant attendus sont arrivés pour y faire leur nidification. Grâce à un management minutieux des associations, on peut maintenant les observer dans leurs zones dédiées. L'un des discours ayant permis cela est donc à retrouver dans les législations européennes : la nature peut être compensée, recréée autre part. Ces zones naturelles deviennent alors des endroits à contempler, où se promener, profiter de la beauté de la nature.

> “L'urbanisme bulldozer tente d'effacer les cultures locales de l'arrière-pays d'Anvers, ses fermes et ses socialités rurales.”

Ce qui n'est pas de la nature, en revanche, ce sont les champs d'agriculture intensive qui se trouvaient là. La réconciliation semble impossible entre les naturalistes et amoureux·ses de la nature, et les paysan·nes. Après avoir vécu les remous des différents plans d'aménagement, des expropriations, des maisons et des fermes détruites, les habitant·es des polders vivent avec difficulté le travail et le discours des associations écologistes. Chris De Stoop, journaliste né dans la ferme de ses parents au cœur des polders (et auteur du livre *Ceci est ma ferme* qui raconte son retour sur les lieux après tous les changements évoqués), dit ceci : « C'est aussi terrible pour eux [les paysan·nes] car ils ont toujours eu le sentiment que pendant des générations, ils ont vécu dans et avec la nature. Et maintenant, on vient leur dire que ce qu'ils faisaient, ce n'était pas de la nature, et que ça doit être remplacé par une “vraie” nature. »[3] Selon lui, la mise en place des réserves naturelles constitue une deuxième vague d'agressions subie par la région des polders.

Cette nouvelle nature vient briser les connexions dans le milieu, les rapports actifs aux entités qui entourent les gens, animaux d'élevage devenant viande, excréments, polders pesticidés, betteraves et machines agricoles, et importe une vision unilatérale de ce que doivent être nos rapports au monde naturel : protection et distance.

En revanche, il ne s'agit pas de romantiser l'écologie des polders ou les pratiques des agriculteur·ices : tout cela est à situer dans le cadre d'une agriculture intensive en grande partie destinée à l'exportation et de monocultures rendant les sols bien pauvres. Pendant ce temps, les phénomènes d'extinction d'oiseaux, eux aussi, sont bien réels.

Que faire de tout cela, quand le capitalisme portuaire et son pendant écologique posent sur ces situations troublantes une alternative infernale : sauver des oiseaux ou sauver des terres agricoles, des lieux de vie et leurs histoires ? Isabelle Stengers nous disait : « Le piège se refermera dès lors que ceux à qui ces arguments s'adressent accepteront l'interchangeabilité des positions, accepteront le “que feriez-vous à notre place ?”, à une place toujours définie par des principes abstraits qui ratifient le triple ravage écologique. »[4]

Que penser de la poursuite de principes abstraits tels que la biodiversité s'ils impliquent de faire table rase de ce qui composait des territoires ? Des projets qui, en plus de cela, permettent de traduire la nature en unités isolées, et de garder un équilibre entre la nature détruite par le développement et la nature que l'on conserve… et donc de continuer le développement infernal.

Il apparait que ce qu'on appelle en fait « nature » se trouve ici en conflit. Dirk Draulans, biologiste renommé arrivé dans la région des polders il y a plus de quinze ans, incarne un point de vue de naturaliste. Selon lui, seules les régulations européennes en faveur des oiseaux et de leur habitat ont permis que tout, dans la région, ne soit pas perdu aux mains de l'industrie et de l'agriculture. Pour cette raison, il relativise les expropriations qui ont eu lieu. Ce qui se niche maintenant dans les zones de nature, c'est du jamais vu. En revanche, quand il regarde les paysages des polders et leurs champs de monoculture, il ne voit qu'un désert biologique.

Les regards des un·es et des autres ne voient pas les mêmes choses dans le territoire, et les affects associés semblent créer un fossé. Peut-on imaginer une réconciliation possible, une écologie qui n'est pas basée sur le sacrifice des agriculteurs·trices et habitant·es et ne justifie pas un choix entre une protection de « la nature » et une justice sociale ? Comment prendre soin des terres polluées par le port, épuisées par l'agriculture intensive, sans exclure ?

Quand je demande à Brian du collectif Doel2020, qui milite depuis des années pour la survie du village de Doel, comment il définit ce qui est « naturel », il dit ceci :

« Le paysage de nos polders, c'est un paysage qui a évolué […] pendant des centaines d'années. Ce qui est naturel est ce qui se fait au fil du temps. […] Ils ont une vision très limitée de ce que ça peut être. Si tu laissais ces gens prendre

toutes les décisions, je ne vivrais plus ici, parce que je suis une menace pour les oiseaux qui veulent s'installer là. Ma maison ne serait plus là, car les oiseaux ne pourraient plus atterrir parce que ma maison est dans le chemin. »[5]

> « Les manières de raconter les territoires, de parler de la nature, des êtres nocifs ou à garder en vie, conditionnent les évolutions matérielles des polders et les conditions d'existence sur ces lieux. »

Pour une « communauté écologique »

Dans son livre *Le champignon de la fin du monde*, l'anthropologue Anna Tsing amène la notion de « scalabilité ». La scalabilité « exige que ce à quoi elle s'applique soit séparé de toute possibilité de faire histoire, soit rendu amnésique et anonyme »[6]. La scalabilité permet de générer des projets à grande échelle, c'est la possibilité qu'un cadre de recherche puisse s'appliquer à plus grande échelle sans même devoir changer les hypothèses de départ. Elle précise que ce n'est pas une question de bien/mal, simplement, les projets non scalables sont plus variés. « La scalabilité élimine la diversité tapie entre les lignes, celle-là même qui pouvait bouleverser l'ordre des choses. » Pour Anna Tsing, cette entreprise est à l'origine des rêves du progrès et de la modernité et a transformé nos paysages et notre société.

Je dirais que d'une part, c'est le projet du port, dont le projet de conteneurisation est la standardisation par excellence pour l'efficacité capitaliste, des boites aux mêmes dimensions qui s'acheminent entre des lieux hétérogènes de la planète. Les conteneurs permettent d'éviter les imprévus dans le commerce international en limitant les opérations de manutention entre les passages d'un véhicule à un autre, réduisant du même coup le nombre de dockers nécessaires. D'autre part, pour mener à bien ce projet, il y a le pendant écologique de l'entreprise portuaire, un projet scalable lui aussi : les zones de compensation de la nature doivent pouvoir recréer un même écosystème autre part, comme si les caractéristiques et histoires des milieux ne comptaient pas. L'urbanisme bulldozer tente d'effacer les cultures locales de l'arrière-pays d'Anvers, ses fermes et ses socialités rurales. Celles-là même qui continuent à lutter et restent dans le chemin.

Réconcilier, donc, passerait par autre chose que cela. Pourquoi pas par l'avènement de ce que l'écologie politique appelle une « communauté écologique », où chaque entité serait considérée comme une fin, et non plus comme un moyen ? Où l'on « chercherait à prendre en compte les associations d'êtres qui composent le collectif »[7] ? Une communauté serait par exemple à faire advenir là où vit Monique, une fermière restée dans la région avec ses vaches, au bord d'une réserve naturelle. Il a été décidé que ses vaches ne pouvaient entrer dans la zone que lorsque les jeunes oiseaux sont capables de voler ; que l'herbe doit être coupée court pour que les oies migratrices y trouvent du fourrage, pas de pesticide, pas d'engrais. Par ailleurs cette zone est humide, composée de schorres[8], où parfois les vaches peuvent s'embourber et mourir. La végétation saumâtre qui pousse là peut donner un gout salé aux bêtes qui les mangent mais les eaux sont polluées de métaux qui peuvent se retrouver dans la viande.

Prendre en compte la communauté, ce serait prendre en compte à la fois Monique et ses conditions d'existence en tant que fermière expropriée mais qui peut continuer son exploitation tout en cohabitant avec les normes décidées par les associations environnementales, mais aussi ses animaux d'élevage qui doivent s'adapter à un nouvel environnement et les risques qu'ils encourent en allant là. Prendre aussi en compte les consommateur·ices de viande de pré-salé si les vaches se nourrissent dans ces zones polluées. Tout autant que les oiseaux protégés auxquels on tente d'assurer des conditions de vie acceptables, les solutions mises en place accorderaient de l'importance à tous ces autres êtres pris dans la toile. Elles chercheraient des prises dans le milieu lui-même, prenant aussi en compte les politiques économiques ayant mené à une intensification des pratiques agricoles, pour penser des évolutions possibles. La conservation d'espèces et une utilisation agricole des terres peuvent par exemple se conjuguer à travers une agriculture de type humide, et une plus grande diversité de variétés cultivées dans les marais[9].

On l'aura vu, les manières de raconter les territoires, de parler de la nature, des êtres nocifs ou à garder en vie, conditionnent les évolutions matérielles des polders et les conditions d'existence sur ces lieux. Évidemment, ces récits et discours ne pèsent pas le même poids, émanant tantôt de machines du capital, d'organismes européens ou de personnes s'évertuant à défendre leurs terres ou à garder des traces de leurs histoires. ■

Une version augmentée de cet article est disponible en ligne sur notre site internet.

1. Un polder est une terre cultivée, conquise sur la mer (ici sur l'Escaut qui est un estuaire) par endiguement et assèchement. Cette relation à l'eau, le fait d'avoir gagné des terres sur l'Escaut constituent des éléments forts de l'histoire de la région.
2. Benedikte Zitouni, « Promises of the New Wetlands » *in* Bruno Latour & Peter Weibel (dir.), *Critical Zones : The Science and Politics of Landing on Earth*, MIT Press, 2020.
3. O*ratorium zonder Doel*, documentaire de Manu Riche, 110mn, Riche, Riche & Riche, 2016.
4. Isabelle Stengers, « Penser à partir du ravage écologique » *in* Émilie Hache, *De l'univers clos au monde infini*, Éditions Dehors, 2014.
5. Entretien réalisé par l'autrice.
6. Anna Lowenhaupt Tsing, *Le champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, trad. Philippe Pignarre, Les Empêcheurs de penser en rond / La Découverte, 2017.
7. Émilie Hache, *Ce à quoi nous tenons : propositions pour une écologie pragmatique*, Les Empêcheurs de penser en rond / La Découverte, 2011.
8. Partie haute des vasières marines (pré-salé).
9. Entretien réalisé par l'autrice avec Tim Soens, historien environnemental.

* Les mots suivis d'un astérisque sont repris dans le glossaire en p. 46.



Entretien avec
Camille Louis
Philosophe
Propos recueillis par Sébastien Marandon, membre de Culture & Démocratie

LA CONSPIRATION DES ENFANTS

Dans *La conspiration des enfants*, premier livre de Camille Louis qui mélange différents registres d'écriture – enquêtes de terrain et fabulations, faits divers et fictions, dramaturgie et philosophie –, trois enfants se heurtent au capitalisme et son cortège de feux, de cendres et de barbelés qui recouvrent progressivement toutes les régions du monde. Trois formes de vies « contrariées » : Ashkan le mineur non accompagné, Julia l'enfant rom et Anna atteinte de saturnisme et de mutisme à cause d'une exposition au plomb suite à l'incendie de Notre-Dame-de-Paris. Que signifie développer un imaginaire ? Comment un imaginaire se diffuse-t-il ? Quelles formes de récit existent hors des modèles qui nous sont familiers ? En accompagnant ces enfants et en tentant de penser avec et non sur, l'autrice essaie non de répondre à ces questions mais d'explorer des cheminements collectifs et des alliances nouvelles.

Votre livre commence au moment où l'ile grecque d'Eubée s'enflamme, faisant écho aux méga incendies du Brésil et de l'Australie mais aussi à celui de Notre-Dame-de-Paris. Pendant que le président français annonce que la cathédrale sera reconstruite en cinq ans avec une levée de fonds privés de plus d'un milliard d'euros, les autres cendres disparaissent dans l'urne gestionnaire du déni et de la croissance à tout prix ?

Au moment où je vous réponds, une nouvelle série d'incendies ravagent toute l'Europe, et c'est pour moi très troublant de voir se rejouer mot à mot la même dramatique que celle que je décris au début du livre : « Les saisons sont déglinguées. De janvier à décembre, sans interruption, on continue et continuera de noter qu'il fait chaud, trop chaud, bien trop chaud. La terre se met à brûler un peu partout sans que cela ait plus d'effet que les vitrines calcinées ou les vies tuées et incinérées en toute impunité […] La colère et l'indignation viennent renforcer la chaleur et les suffocations. Les visages sont rouges, trop rouges, tout va exploser. Pourtant, tout semble continuer. »

Et, en effet… tout continue et se répète sans variation. Face à ces « nouveaux » incendies, les chef·fes de gouvernement se placent d'emblée en situation de sauveur·ses de la catastrophe et vantent les mérites de la « solidarité européenne » qui permet de « gérer » la situation par l'envoi d'aides et renforts techniques d'un pays à l'autre. Cette narration constante, cette narration bloc, forte, opère surtout un forçage du regard et de son orientation vers un seul point : celui haut perché de la sortie de crise, de la maitrise assumée et performée par les représentant·es de ces pays qui témoigneraient ici de leur hauteur de vue, d'esprit et de valeurs en incarnant à fond la morale de la solidarité et de la compassion. En montrant ainsi les évènements, tout est fait pour que « l'on ne voie pas » ou du moins que l'on ne puisse voir ce qui nous permettrait de nous positionner collectivement autrement que comme des spectateurs et spectatrices abasourdies et passives.

La fiction (au sens premier de l'agencement des éléments) politicienne et policière – plus que politique – recouvre un ensemble d'éléments déterminants : d'abord le fait que, avant d'être les sauveurs, ces mêmes gouvernements sont les créateurs du ravage de la planète, non par accident mais par choix stratégique, économique bien souvent (puisque les couts d'une réelle prise en compte du danger climatique semblent être la raison du déni généralisé). Elle travestit aussi cette solidarité européenne en qualité morale partagée, alors que celle-ci n'est que l'application sage et à la lettre d'une des directives européennes liées au programme de l'ex-président Junker « Pour une Europe qui protège ». Elle masque enfin une autre dimension de cette « solidarité » dont l'activation n'est pas que le signe d'une force collective mais aussi et surtout celui des manques structurels propres à chaque pays, à commencer par celui qui touche l'effectif des pompier·es, trop réduit, alors qu'on regorge de policier·es. Contre la dramatique des « plans d'urgence » qui se remettent en place à chaque nouvelle crise, nous pourrions nous

donner du temps long, en aval de ces incendies, pour en saisir les causes et les facteurs et pour, en amont, informé·es de ces observations, exiger d'autres traitements des sols, d'autres équipements collectifs.

Pourquoi avoir choisi de mettre en scène des personnes « marginales », au sens où Anna est diagnostiquée mutique, Ashkan est sans papiers, déscolarisé et séparé de ses parents et Julia, enfant rom, échappe à l'école ?
Je ne crois pas que je puisse parler de « choix ». Mon « projet », comme on dit, c'était de reprendre ma thèse. Quand je démarre vraiment ce travail, en été 2019 à Athènes, autour de moi, ça brule. Ça brule une fois de plus et pas pour la dernière fois. Et moi, là, dans mon « projet d'écriture » je n'y arrive tout simplement pas. Cela fait des années et des années que nous nous informons, que certain·es présentent des études pour que d'autres s'en nourrissent, en soient marqué·es et agissent ou du moins regardent les choses un peu en conséquence. Et j'ai eu la sensation à ce moment-là qu'en ajouter une me faisait contribuer à cette machine narrative qui tantôt sidère et pétrifie les potentiels d'action, tantôt rassure et laisse chacun·e, une fois bien informé·e, dormir en paix.

> “Tout est fait pour que « l'on ne voie pas » ou du moins que l'on ne puisse voir ce qui nous permettrait de nous positionner collectivement autrement que comme des spectateurs et spectatrices abasourdies et passives.”

J'ai eu un vertige réel et je crois que, en un sens, ça m'a fait tomber, mais tomber d'une chute positive : celle qui remet à niveau, fait perdre en surplomb de regard, en souveraineté de point de vue si chère à la posture savante. Je me suis intéressée, dans chacune des scènes et évènements qui m'interpellaient, au plus petit, au moins ordonné, à tout ce qui n'est pas conté, tout ce qui sort du cadre. Et c'est en opérant cet élargissement du cadre que j'ai rencontré les enfants. Pas comme symbole, pas non plus comme « identité type » tel que cela peut apparaitre quand vous les présentez comme ça dans votre question (« la Rom, le migrant, la malade ») mais bien comme des singularités incarnées et rencontrées dans toute la réalité de leur chair et la complexité de leurs formes de vie qui dépassent et déjouent toujours le carcan identitaire.

En passant sur les bords de la mise en scène politicienne du sauvetage de la cathédrale Notre-Dame, en élargissant le champ de perception, j'ai donc rencontré ces enfants qui ont été touché·es par les 400 tonnes de plomb que l'incendie a rejeté dans les airs. On n'en a pas parlé, ou très peu, et pourtant ce sont des dizaines d'enfants qui se sont mis·es à respirer les fumées toxiques et que j'ai entendu·es, de loin, tousser. Cette toux n'est pas que le signe de leur sacrifice qui les transformerait en pures victimes : elle est aussi la marque d'une résistance, une forme de résistance du réel posée contre son recouvrement par la fiction de la résolution et du « tout va bien, on maitrise, dormez en paix ». Me placer « à hauteur d'enfance » m'a relevée de ma chute sans m'imposer de reprendre le corps droit du sérieux analytique. J'ai juste trouvé, dans ce plus petit, plus humble et surtout moins rivé au besoin de « rationalité », un moteur et une confiance dans l'écriture. Non de théorie mais, oui, de fable, au croisement de l'enquête réelle et de la fiction, « pour la suite du monde » en un temps où le monde brule et se coupe du dedans.

Votre livre tente non de parler pour les enfants exclu·es mais de « parler avec les enfants » ; non pas « faire parler », ce qui est une logique de l'aveu et du diagnostic, mais laisser ouvert, « fabuler avec leur fable ».
Ce refus de parler pour les enfants ne relevait pas du « projet d'écriture », ni d'une autre forme de posture justicière qui dirait : ah moi je vais parler « mieux » des enfants parce que justement je ne parlerai pas d'eux·elles mais avec eux·elles. Ça ne part pas d'une prétention de sauver l'autre mais plutôt d'un besoin, profond, de, en un sens, me sauver moi et peut-être ainsi dessiner des lignes pour qu'on se sauve tou·tes ensemble. Non au sens du sauvetage ou de l'absolution mais bien d'une forme de fuite ou plus précisément de prise de voie oblique. Il s'agit moins de déserter ce monde, dans la posture romantique qui rejoue aussi quelque chose de l'héroïne ou du sauveur, mais de l'habiter en dehors des voies et des voix tracées et préconçues. Au milieu des fumées, mon besoin de « prendre l'air », de reprendre souffle, a signifié trouver des organes de respiration et d'inspirations nouveaux.

La logique illogique de l'enfance, cet entêtement à faire tenir le non rationnel et y trouver des appuis de vie, m'est apparu non comme une simple bouffée d'air divertissante, mais comme une façon de réinsuffler des possibles dans nos manières de nous raconter, de faire tenir nos histoires collectives ou de tenir à elles par tous les bouts qui sont trop vite balayés quand ils sont repris dans la logique explicative, historique, ou de la science politique.

C'est par cette même logique non du sauvetage de l'autre, mais du besoin de l'autre et de l'agir en commun avec lui/elle que se fait depuis des années mon action et engagement auprès des personnes en exil. Je ne le fais pas par charité et compassion mais parce que ce qui me meut

c'est une forme de confiance, non de croyance, dans le monde commun et l'égalité radicale. J'ai besoin d'agir avec celles et ceux que notre im-monde logique contemporaine place comme les plus éloigné·es, devant être éloigné·es, pas seulement de manière symbolique mais de plus en plus concrètement : par des murs, des barbelés et des corps noyés sous nos yeux, bien installé·es sur nos transats de plage dans les iles grecques…

Vous êtes dramaturge et philosophe. Une scène, c'est aussi un espace de jeu avec ses rôles, ses costumes, ses scenarii à interpréter et à rejouer. Les enfants rebattent-ils les cartes ? Rendent-ils possibles d'autres scènes, d'autres jeux ?
Une amie argentine, philosophe et danseuse, Marie Bardet, m'a dit qu'elle voyait dans *La conspiration* l'invention d'une langue : une langue dramaturgique pour faire de la philosophie. J'aime bien cette idée. Ma manière de concevoir la dramaturgie se place là : un pas de plus après les bonnes narrations qui posent de manière linéaire les histoires, nos histoires et les content une fois qu'elles sont terminées. Un pas qui se trouve dans ce petit mot *ergon* qui signifie mouvement et création. La dramaturgie peut donc s'entendre comme une manière de remettre en mouvement les actions jugées finies. Parler en dramaturge, agir en dramaturge c'est peut-être se montrer têtu·es comme des enfants en refusant que ça finisse comme ça ou que ça ne se dise que comme ça. Et l'on sait à quel point un·e enfant entêté·e qui dit non peut être terrifiant·e ! Du moins inquiétant·e parce qu'on sent, parfois, qu'on ne va pas réussir à « gérer la crise ». Et c'est cette inquiétude aussi que je cherchais. Ma manière de la travailler n'a pas été dans le fait de « parler des sujets inquiétants », mais de créer, dans l'écriture même, des heurts, des entrechoquements d'hétérogènes, des nœuds qui font que notre logique est un peu chahutée.

Ce refus et vos histoires d'enfants sont-ils liés à cette idée qui consiste à affirmer qu'une histoire tout comme une œuvre d'art se définit par ses effets, est jugée par les conséquences qu'elle provoque ?
Oui, ça touche à la question des effets, à ce que l'on souhaite que notre écriture provoque comme sensation (plus que comme « prise de conscience » à laquelle je ne crois pas). Mais ce que j'ai appris aussi au fil de ces années d'expérimentation dramaturgique c'est que l'on ne peut jamais être sûr·e de ses effets. J'aime ce soin sans effet assuré. Et je trouve qu'il est aussi une manière de s'équiper contre cette logique et esthétique, voire éthique, de la performativité, de la rentabilité de tout, de la production… et du rejet radical de tout ce qui est ingérable, inutilisable et non rentable : c'est-à-dire de l'autre dont la seule « valeur » tiendrait à ça, au fait qu'il ou elle soit autre. « La question est : habiter en poète ou en assassin » dit Paul Virilo quelque part.

Je crois que, voyant ce à quoi aboutit cette froide rationalité qui ne perçoit le monde qu'au prisme de son organisation extractiviste et qui redoute toute forme de désordre, de débordement (des émotions ou des stratégiquement nommées « vagues » migratoires) et s'en prémunit de toutes les manières et par toutes les cruautés possibles, face à cela donc, la résistance à l'immonde réside aussi dans cet écart esthétique ou cet écart pour retrouver l'esthétique, le simple fait de sentir qu'il y a quelqu'un juste à côté.

La dramaturgie m'a appris à travailler des conditions d'expérience plus qu'à forcer l'autre à expérimenter l'indignation, la colère, l'entrain. J'essaie de laisser la place à ce que l'affect de l'autre s'y loge, s'y module… et là aussi ça demande d'être un peu « en mineur » quand on écrit. De faire tout un peu « petitement ».

> « Ils et elles y posent leurs empreintes et l'impriment comme pour en faire un texte alternatif contant en dehors des Histoires officielles que l'on fait de nos luttes et mobilisations. »

Dans votre livre vous parlez d'« hypoesthésie* » au sens où nous baignons dans une histoire-scène qui produit des « insensibilités » ?
Oui, cette fabrique des sensibilités ou des insensibilités/a-sensibilités est une chose qui me tient très au travail et en inquiétude. C'est aussi la piste de mon prochain livre dont le titre provisoire est *La fabrique des yeux secs*. J'essaie de comprendre par où est passé cette sorte d'affect commun de l'indifférence, comment ça a tout colonisé. Mais là encore je travaille à une forme, une langue qui ne vise pas juste à expliquer mais tente de faire sentir en inventant-enquêtant sur des histoires, des scènes, des gens qui font autrement et qui, prenant pleinement acte de cette désertification des modes du sentir, cherchent des petites oasis. Ce désert-là n'est pas une radicale nouveauté : c'est un des effets directs de la délégitimation constante du sentir dans notre construction occidentale.

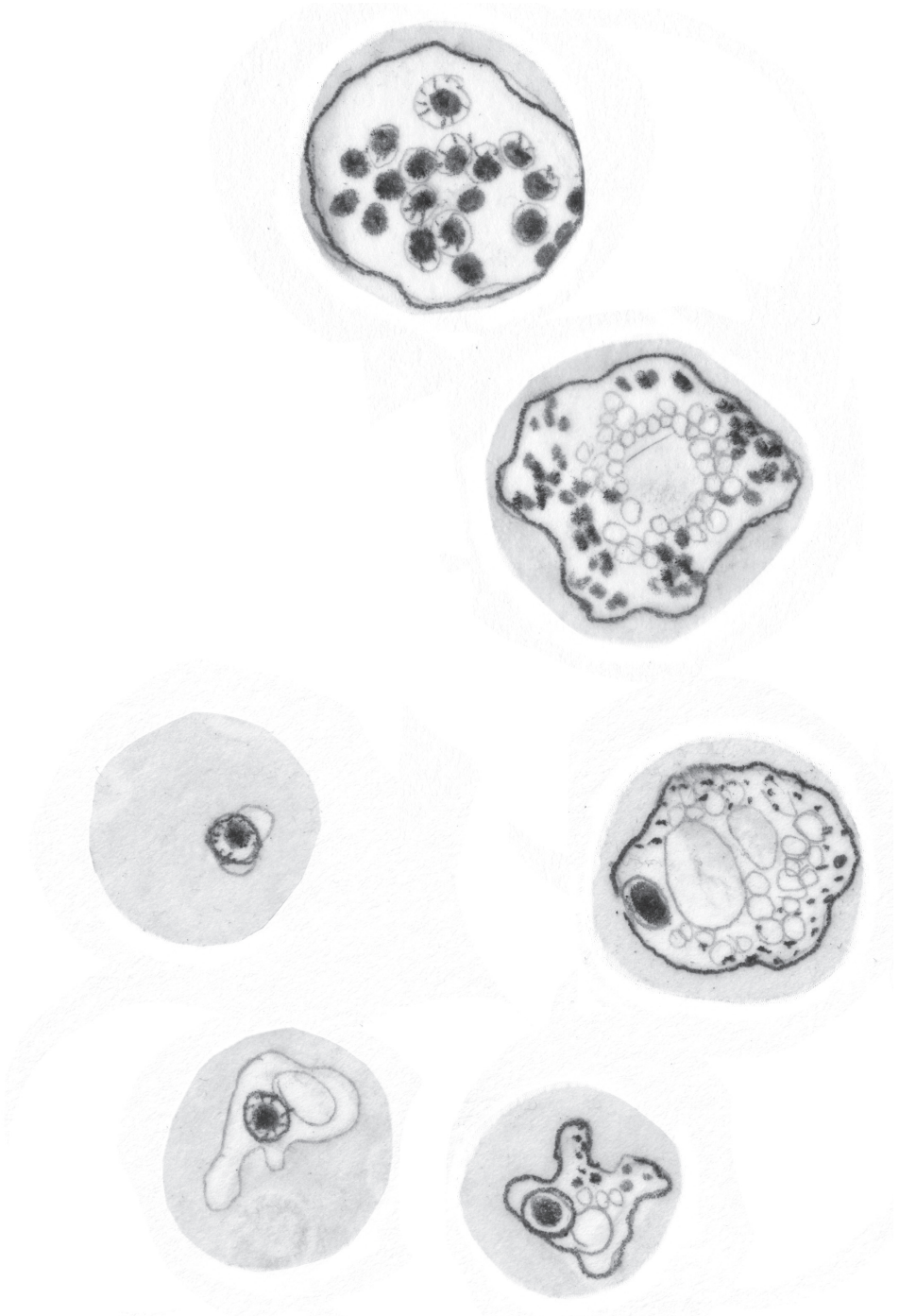
Enfin il y a la problématique du dedans-dehors, des cadres de cette scène, de ses bords et débords.
Le premier titre du livre était *Les alliances fabuleuses* parce que j'y conte un ensemble de rapprochements improbables, qui vont

contre la logique des identités pour qui l'enfant migrant, l'enfant autiste, l'enfant rom ne vont pas ensemble. Or ici, ces enfants se rencontrent parce qu'ils et elles existent toujours en dehors, en débord de cette étiquette. Dans leur enfance piétinée, étouffée, ils et elles trouvent des formes de résistance qui les placent en proximité. Proximité des acteur·ices qui contredit l'éloignement des assignations identitaires.

Leurs actes relatés les dé-forment en les dés-identifiant et les reforment en agent·es capables de marquer le sol de ce « réel dévasté ». Ils et elles y posent leurs empreintes et l'impriment comme pour en faire un texte alternatif contant en dehors des Histoires officielles que l'on fait de nos luttes et mobilisations. Dans ce registre, « ça ne doit pas compter » et donc « ça ne doit pas conter ». Or ça a marqué : les esprits, les comportements... Et c'est à cet endroit-là des « après », des mémoires touchées et touchant les choses autrement que j'ai placé mon attention, là aussi depuis ma thèse. La question centrale de celle-ci était sans doute : qu'est ce qui reste à l'endroit où l'on nous dit « Circulez y a rien à voir ! » ? Comment on pose un regard en résistance à cette indifférence ? ■

Une version augmentée de cet entretien est disponible en ligne sur notre site internet.

* Les mots suivis d'un astérisque sont repris dans le glossaire en p. 46.



Entretien avec
Les sœurs h et
Augusta Bodson

Propos recueillis par
Hélène Hiessler, coordinatrice
à Culture & Démocratie

CE QU'IL Y A DANS MA TÊTE ON NE POURRA PAS ME LE PRENDRE

Certaines créations nous aident à débrider nos imaginaires, à nous tenir à l'écart des autoroutes de la pensée, en travaillant sur les normes et les codes narratifs, en déjouant les attentes du public et en faisant apparaitre les grains dans les rouages. *Totale Eclipse* est l'une de celles-ci. Cette performance conçue par Les sœurs h (Marie Henry et Isabelle Henry-Wehrlin) et Maxime Bodson qui met en scène la jeune Augusta (fille de Marie et Maxime) est le fruit d'une résidence au Delta sur le thème « Tout peut changer ». Sur un écran en fond de scène sont projetés des fragments de texte, collages, images et vidéos où apparaissent tantôt Augusta, tantôt ses grands-parents, et sur scène, Augusta danse, bouscule le décor et interpelle le public, accompagnée de la musique live de Maxime. *Totale Eclipse* surprend et déroute. Une invitation à sortir de nos cadres de lecture et de pensée.

Pouvez-vous nous dire quelques mots de votre parcours ?

Augusta Bodson : Je m'appelle Augusta, j'ai 10 ans, je suis enfant unique, j'ai une tortue. Je n'avais encore jamais fait de spectacle avant celui-ci. Je fais de la danse, de la musique, du violon et du solfège, du cirque aérien, et j'ai aussi fait du théâtre mais j'ai arrêté.

Marie Henry : J'ai fait l'INSAS en section théâtre et mise en scène, et Isabelle a fait La Cambre en photo. Pendant nos études nous avons toutes les deux fait une sortie de parcours : moi je n'ai jamais fait de mise en scène et je me suis tout de suite mise à l'écriture, et Isabelle a fait de la vidéo à la place de la photo. Dès le début, nous avons donc dévié du cadre de ce qu'on nous demandait. Nous avons travaillé ensemble pour la première fois en 2011 à l'occasion d'une résidence d'écriture conjointe à la Chartreuse.

Isabelle Henry-Wehrlin : Je me suis orientée vers la photo un peu par facilité. Puis j'ai très vite dérivé et fait de l'image animée, mais à l'époque il n'y avait pas de section vidéo et j'étais donc en effet déjà hors cadre. J'étais intéressée par des formes plus ouvertes, qui allaient au-delà de la photo ou de l'image pure. Cet intérêt partagé avec Marie pour des formes dépassant nos disciplines de base est l'une des choses qui nous ont réunies.

***Totale Eclipse* est le fruit d'une résidence au Delta (PointCulture Namur) autour du thème « Tout peut changer ». Avoir un cadre de création pour un projet qui entend justement bouleverser les cadres, c'est plutôt un désavantage ou un atout ?**

I. H.-W. : Une résidence, avant tout, nous permet de travailler ! Même s'il y a peu de moyens, c'est toujours bienvenu d'être accueillies dans un lieu où on t'offre du temps pour faire ça. C'est un cadre qui nous permet de nous consacrer entièrement au projet et nous offre une grande liberté. Si on veut sortir du cadre il faut être libres !

M. H. : Disons que pour nous c'est toujours un peu compliqué de partir d'une thématique imposée. Le « comment dire » nous intéresse plus que « ce qui est dit ». C'est vraiment en construisant le projet, en superposant la matière, en montant celle-ci, que la dramaturgie se construit et qu'à la fin, nous savons enfin de quoi nous parlons. Mais ce qu'il y avait de plus compliqué pour nous c'était la thématique en soi, qui était en elle-même porteuse d'un « message ». Je ne sais pour quelles raisons, mais porter un message est presque pour nous une phobie ! Nous travaillons toujours volontairement avec plusieurs couches narratives, nous construisons expressément des sortes de puzzles dans lesquels les spectateurs et spectatrices doivent construire leur propre histoire avec tout ce qui leur est proposé. Nous ne sommes jamais face à un sens, mais face à plusieurs. Car nous préférons toujours questionner plutôt qu'affirmer.

Après, ce qui a été très intéressant pour moi dans ce projet, c'était de me confronter à mes propres contradictions ! Le cadre de la représentation en soi m'a beaucoup questionnée... L'objet du travail était « oser sortir du cadre », et j'étais sans arrêt avec Augusta sur le plateau dans celui de la représentation. « Fais ceci, fais cela, va à droite, va à gauche... ». J'étais aussi constamment confrontée à mes attentes quant à la réception du spectacle par le public. Oser sortir du cadre, n'était-ce pas aussi en tant qu'artistes

questionner les gens sur ce qu'ils attendent d'un spectacle ? N'était-ce pas aussi l'intérêt de travailler avec une enfant ? D'accepter tous justement pour une fois que le spectacle soit bancal, complètement variable, fragile? Que parfois on ne comprenne pas ce que dit Augusta, qu'elle se trompe. Car oui, elle n'est pas dans le cadre. Elle n'est pas professionnelle. Et le but n'est pas de faire comme si... C'est d'ailleurs pour cette raison que dans le spectacle, Augusta a un « texte forcé » à dire, un texte dont elle dit être obligée de dire le contenu sans avoir aucune marge d'interprétation. C'était intéressant de ne pas être dupe de cette histoire.

> « Un jour on pourra peut-être se débarrasser de tous ces moules, de toutes ces attentes – les nôtres et celles des autres –, de tous ces cadres normatifs et accepter de vivre notre vie rêvée. »

A. B. : J'ai une anecdote très drôle. Au début j'étais un peu enrhumée, et maman me demandait d'essayer d'articuler très fort, pour que de cette manière on n'entende pas trop mon rhume. Ensuite elle a changé d'avis, et elle m'a dit d'assumer au cas où je toussais ou si j'avais le nez qui coule, d'y aller à fond, de me moucher carrément dans le micro même si c'était dégoutant. J'ai accepté, et finalement il n'y a pas eu de problème, je ne m'en suis pas mis plein le visage...

Pour toi Augusta, comment s'est passée cette résidence ?
A. B. : C'était chouette, mais c'était beaucoup d'apprendre presque tout en une semaine, c'était très fatigant. Déjà je n'avais pas mon lit, et mon lit c'est le meilleur du monde, donc je dormais un tout petit peu moins bien. Et puis comme je ne connaissais pas encore bien les choses, les textes et la technique, ce n'était pas tout le temps chouette. Mais à la fin c'est super parce que comme on connait tous les textes, on peut faire ce qu'on veut, se laisser aller dans les émotions, exagérer, ne plus penser à la technique.

Que penses-tu de toutes les choses que tu as dites dans *Totale Eclipse* ?
A. B. : Au début je ne comprenais aucun mot, ils étaient trop compliqués pour moi. J'ai dû demander à ma maman qu'elle m'explique. Et j'ai souvent réfléchi aux questions après le spectacle. Par exemple que tout doit toujours avoir un nom. Tout doit toujours être quelque chose, mais pas tout ou rien. Je me dis que ce serait bien, pour plus tard, que tout n'ait pas un nom, qu'il n'y ait pas toujours besoin d'adjectifs dans les groupes nominaux.

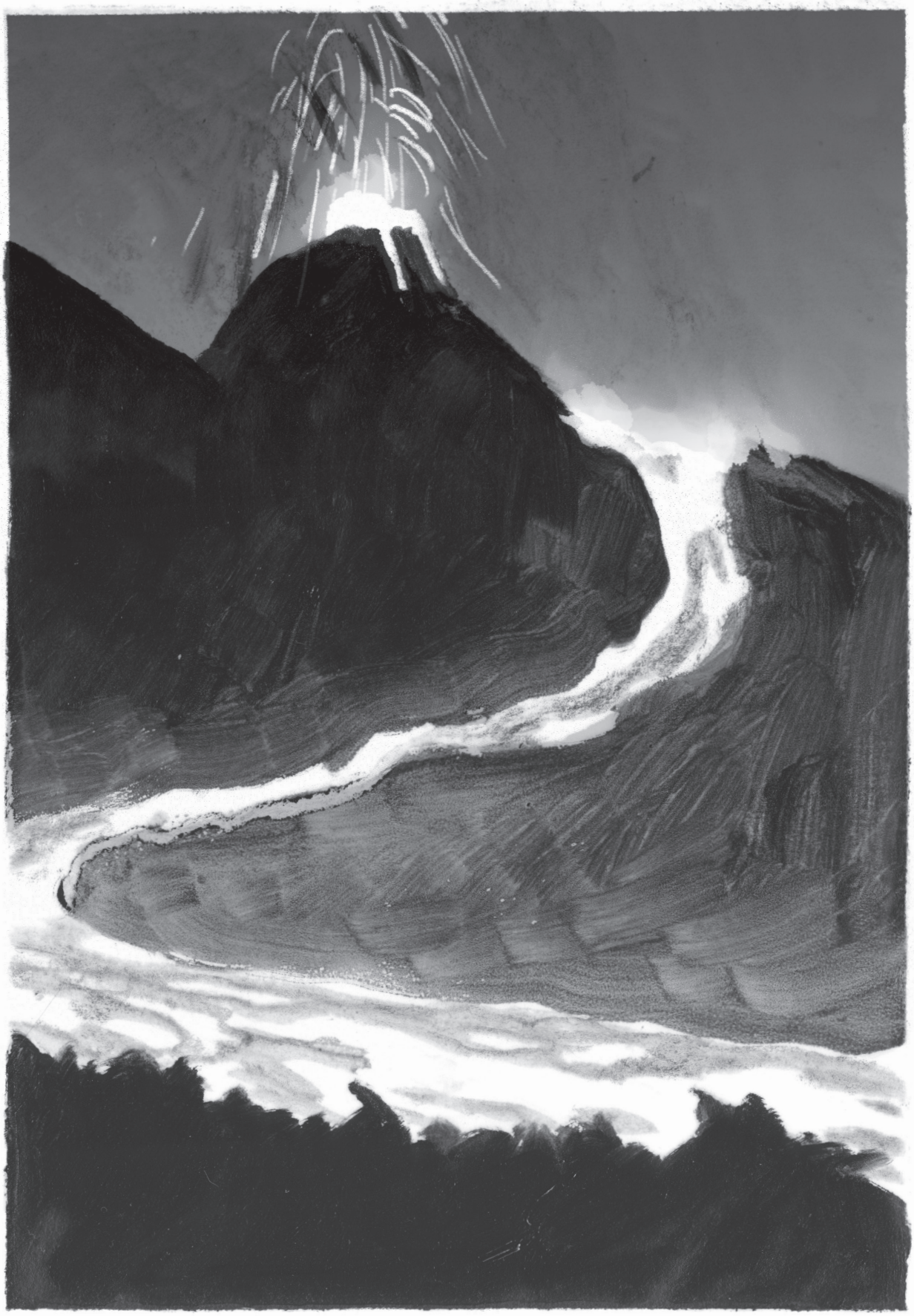
As-tu pu donner ton avis ? Y a-t-il des choses que tu n'avais pas envie de dire parce que tu ne comprenais pas, ou que tu ne les trouvais pas justes ?
A. B. : Je suis intervenue quand il y avait des problèmes, et souvent ça les réglait. Par contre quand je n'aimais pas quelque chose, on ne m'écoutait pas, c'était un petit peu énervant. Quand je ne comprenais pas le sens, je posais des questions. Et sinon j'ai écrit un des textes, que j'adore. Ma maman a juste ajouté quelque chose dedans, et quand j'ai vu la phrase, je la trouvais trop stylée, je me suis demandé si c'était moi qui l'avais écrite... et quand j'ai su que ce n'était pas moi, je n'étais plus du tout fière de moi. C'était la première phrase: « Ce qu'il y a dans ma tête on ne pourra pas me le prendre. »

M. H. : En fait, le texte d'Augusta vient d'une interview que nous avons faite avec elle. C'est ainsi que sont venus les thèmes de la vie rêvée, des multiples, de l'imaginaire, parce qu'elle a vraiment exprimé les multiples vies qu'elle voudrait avoir plus tard. J'avais envie de garder toutes ses idées, mais pas spécialement l'oralité enfantine. J'ai donc accolé plusieurs de ses phrases et rajouté une phrase en amorce (qui n'est pas la sienne, donc), pour lancer son texte.

A. B. : Mon texte parle de mes vies rêvées. En fait je dis qu'il n'y en a pas une seule, mais que j'en aurai plusieurs : « Et quand je serai vielle, toute mes vies se rejoindrons. J'aurai pas peur de la mort, car j'aurai fais ce que j'ai a fair, et se que j'ai pas fait, c'est que ji tenait pas vrement. Je renoncerai a rien car j'aurai toujours mon imaginations. » Comme c'est mon texte écrit par moi, il y a aussi mes fautes d'orthographe.

Pour toi Augusta, que représentait cette résidence, un jeu ? Un nouvel exercice imposé ?
A. B. : À la base c'était un spectacle avec des mots et des phrases très intéressantes et qui me faisaient souvent penser. Ma maman qui dit qu'elle n'est pas philosophe, mais j'ai trouvé qu'elle était philosophe en écrivant tout ça ! Je me suis vraiment très fort amusée à la dernière représentation à Bruxelles, je me sentais super bien. Tout le monde rigolait à mort, c'était même un peu trop, moi j'exagérais de plus en plus, et ça devenait de plus en plus n'importe quoi. J'ai adoré.

Comment vois-tu l'avenir ?
A. B. : J'ai deux façons. Soit c'est super, les gens arrêtent d'être racistes et sexistes, et le monde redevient un peu comme avant, avec moins de Covid et que ça aille mieux pour le climat, et que les gens se respectent, qu'il n'y ait plus de guerres, et que tout le monde essaie que ça soit comme ça, en tout cas la plupart des gens. Ou alors l'autre version, ça devient horrible, la terre s'effondre, les gens ne se respectent pas, et c'est



la catastrophe. Et j'ai quelque chose à dire : je pense que le monde nous a fait nous pour nous apprendre à respecter les choses et les gens, et que là, la terre, à cause de nous, elle ne pourra même pas nous apprendre quelque chose de super important.

Marie et Isabelle, dans *Totale Eclipse*, Augusta est sur scène mais parmi les images projetées il y en a aussi de personnes âgées : pourquoi ces choix ?

M. H. : Tout d'abord, comme Augusta le dit dans son texte forcé, « pour des contraintes économiques, pas des raisons sentimentales » ! Tout comme nous avions Augusta sous la main, nous avions pendant les vacances d'été nos parents à disposition. En quelque sorte, les « comédien·nes » étaient tout trouvé·es. Il est vrai qu'en plus de ce travail « familial-artisanal » qui nous caractérise, nous ne travaillons jamais avec des comédien·nes professionnel·les. Et puis ensuite cette « contrainte » a fait sens. Nous avons trouvé intéressant de mettre en miroir la jeunesse et la vieillesse. Car ce sont finalement deux groupes qui posent la question du cadre. On demande aux enfants de rentrer dedans et aux personnes âgées d'en sortir. Elles ne représentent plus un marché économique et nous renvoient à notre propre vieillesse qu'on ne veut pas voir.

Au niveau formel, *Totale Eclipse* cherche à dérouter, à surprendre : comment avez-vous travaillé à contrer les attentes ?

M. H. : Comme nous l'avons dit, nous ne cherchons jamais à traduire un seul message mais plusieurs, en jouant avec les couches narratives. Nous déconstruisons en effet toutes les deux une forme de pensée linéaire par le travail de l'image, par l'apport du texte écrit en fragments et par la musique de Maxime qui n'est pas spécialement « narrative ». Nous déroutons donc toujours un peu par ce travail en multicouches, qui parle à chacun·e d'une manière différente et renvoie finalement les spectateur·ices face à leur propre histoire. Comme il y a des manques et des confrontations de narration, ils et elles doivent un peu lâcher prise, et c'est aussi une demande qui peut dérouter. Être face à un sens unique est plus confortable. Et c'est vrai que nous aimons particulièrement brouiller les pistes et placer les spectateur·ices face à leurs ambivalences ou contradictions. La morale est vraiment quelque chose qui ne nous intéresse pas. Nous préférons questionner : qu'est-ce que ça provoque chez moi de voir une représentation d'un corps âgé ? Moi, qui ne fais pourtant pas de l'âgisme*... Quels sont les stéréotypes dans lesquels je reste enfermé·e malgré mes remises en question ? À quelles attentes je ne parviens pas à échapper ? Voilà ce que nous aimons faire : titiller en chacun·e, questionner, en cherchant à troubler les perceptions, soulever des contradictions.

Avez-vous eu une source d'inspiration particulière pour ce projet ?

I. H.-W. : Pour *Totale Eclipse* notre visite au musée d'Art Brut à Lausanne a été un déclencheur. C'était troublant et fascinant d'être face à des artistes dégagé·es de tout apprentissage et qui, à travers leur travail, construisent leur vie rêvée. Cette idée nous a accompagnées tout le long du projet : nous, nous avons tout le bagage et l'apprentissage, nous avons les codes artistiques, sociaux, etc., tout ce qu'ils et elles n'ont pas. Mais c'était une ligne hyper intéressante à suivre de se dire qu'autre chose était possible.

M. H. : Lors de notre visite du musée nous avons vraiment eu une révélation quant au travail « hors cadre » et « hors normes » par excellence de ces artistes qui ne revendiquaient rien, qui n'attendaient aucune reconnaissance et n'avaient aucun besoin de catégoriser leur travail ou d'être reconnu·es sur le marché de l'art. Ils et elles avaient juste l'obsession de vivre leur vie rêvée et de rendre possible ce monde en créant. Il y a donc eu pour nous cette évidence de ce que nous voulions raconter : un jour on pourra peut-être se débarrasser de tous ces moules, de toutes ces attentes – les nôtres et celles des autres –, de tous ces cadres normatifs et accepter de vivre notre vie rêvée.

Avec ce désir d'activer les personnes en choisissant des formes qui surprennent sans arrêt, quel est l'effet recherché à la fin du spectacle ?

I. H.-W. : Notre but n'est pas de revendiquer quoi que ce soit. Nous aimons avant tout jouer avec les codes et les stéréotypes, apporter de la poésie emprunte d'humour noir, brouiller les pistes en quelque sorte et rendre extra-ordinaires des choses assez banales.

M. H. : En fait, comme dit Isabelle, je ne pense pas que ce soit stratégique de notre part, ou un effet recherché ! Personnellement quand je regarde un film ou un spectacle et qu'on me prend par la main pour me dire ce que je dois penser ou ressentir, j'ai beaucoup de mal à supporter. Je pense plus que nous ne savons pas faire autrement ! Comme pour nous la recherche formelle est fondamentale, comme nous articulons ces langages que sont le texte, la vidéo et la musique et que nous ne sommes pas dans l'explication, cela crée un effet déroutant chez les spectateur·ices. Mais le but n'est pas là en soi, c'est plus notre manière de construire, de raconter des histoires et de vouloir laisser une place active aux spectateur·ices. ■

Une version augmentée de cet article est disponible en ligne sur notre site internet.

* Les mots suivis d'un astérisque sont repris dans le glossaire en p. 46.

Julia Sire
Travailleuse sociale

En dialogue avec Patrick Faugeras, psychanalyste et traducteur

LA LANGUE EST LA TERRE QUE NOUS HABITONS

La panne d'imagination qui nous touche est due aussi aux pratiques d'exclusion et d'enfermement du capitalisme, à ses règles de légitimation de qui a droit à raconter ce qui est et ce qui vient. Or, dans les institutions où l'on relègue les « fous/folles », soigner par la langue évacue la binarité soignant·e-soigné·e. Une expérience qui ouvre de nouvelles possibilités de récits pluriels. Avec cet exemple de la relation à la folie, il est clair que le récit dont nous avons besoin pour sortir du capitalisme fera la part belle à l'altérité, la différence, l'accueil de l'autre.

Peser de tout son poids sur le mot le plus faible pour qu'il s'ouvre et livre son ciel.
André du Bouchet

Lorsque l'on travaille en institution, on se demande comment libérer l'imaginaire social autour de l'hôpital psychiatrique. On assiste à une panne d'imagination de la psychiatrie, et il y a un enjeu très fort à résister au discours dominant sur la psychiatrie et la maladie mentale aujourd'hui. La question qui se pose n'est pas binaire. On entre dans la complexité. Ce n'est pas : il faut fermer toutes les institutions. Ou : toutes les institutions sont bonnes. La conscience d'être au sein d'un système qui peut être maltraitant, qui décide à la place des gens, qui peut prôner la sécurité en valeur, oblige les acteurs et actrices de ce système à trouver des pistes novatrices, des dimensions inattendues et des horizons élargis.

Durant trois années, dans le service d'accompagnement à la vie sociale dans lequel je travaille [l'APEI – Association de parents et amis de l'enfance inadaptée, qui accompagne aussi bien des jeunes que des adultes en situation de handicap ou porteur·ses de troubles psychiques], nous avons ouvert un dialogue et travaillé avec Patrick Faugeras, psychanalyste, traducteur et auteur de plusieurs ouvrages traitant du soin en institution, de la clinique des psychoses et de la thérapie institutionnelle. La psychothérapie institutionnelle peut se définir comme un mouvement, qui met en cause pratiques et conceptions du champ psychiatrique, et qui modifie les rapports entre soignant·es et soigné·es. Nous avons, à raison de deux heures par mois, échangé, appris, et fait des pas de côté sur notre pratique professionnelle et sur les situations que nous rencontrions. Nous avons appris que notre instrument de travail capital, délicat et incomparable était notre propre personne, ce que nous sommes. Ce que nous pensons au plus profond de nous-même et que parfois nous ignorons. Nous avons appris ce que soutient la psychothérapie institutionnelle : qu'il ne peut pas y avoir de thérapie sans analyse institutionnelle.

Travailler avec « les fous/folles », on croit que c'est croiser l'étrangeté au quotidien, gommer ses repères. Mais ce qui se passe en réalité, quand on évolue dans le secteur de la psychiatrie et du soin, c'est que l'on éprouve un sentiment de familiarité persistant. C'est regarder des émotions, des pensées qui nous traversent, accentuées dans un miroir déformant, comme les montres molles de Dali. Quand on fréquente « les fous/folles », on a constamment en tête la mince ligne rouge qui sépare les personnes « saines d'esprit » et les « malades mentales ». Quand on rencontre le fou/la folle, on se rencontre soi-même en réalité.

En quoi ce travail d'analyse d'une équipe d'un petit service du sud de la France, qui suit cinquante personnes dans leurs difficultés quotidiennes, rejoint-il la question de l'imaginaire, vient-il soutenir les formes de récit qui échappent au récit dominant ?

Parce que le discours concernant le fou/la folle est stigmatisant, que la construction de l'objet social « psychiatrie » est tributaire des valeurs dominantes de la société. Le fou/la folle est aliéné·e, dangereux·se, « schizo », on doit le·a mettre dans une camisole. L'hôpital c'est l'asile, l'enfermement.

Comment faire en sorte que ces existences œuvrées, bricolées, à l'équilibre incertain, improbable, ou bien complètement défaites, en morceaux, ne soient point méconnues, niées, rejetées, soumises à l'orthodoxie de la raison, voire quelquefois purement anéanties ? Comment aussi entendre ce que la psychose peut avoir à nous apprendre sur les conditions de l'existence, comment se rendre disponibles pour

accepter que cette modalité particulière d'existence, cette inflexion de l'être, vienne en interroger les paramètres fondamentaux ?[1]

La complexité des situations des personnes que nous rencontrons au quotidien ne peut se résoudre par des actions concrètes et rassurantes. Le fait est que se rétablir prend du temps, qu'un individu ne peut pas être normalisé. Dans une société qui simplifie le discours à l'extrême, ou les concepts et les éléments de langage sont manichéens, la puissance de la parole peut être écrasée par le discours institutionnel. Le discours devient alors un récit qui s'est imposé comme vérité.

Peut-être que la violence la plus grande exercée aujourd'hui, bien au-delà du champ spécifique de la psychiatrie où pourtant elle engendre de terribles conséquences, est celle qui vise la langue, qui œuvre à son délitement, et à l'effondrement de ce qui nous porte.

Dans ce contexte, défendre la psychothérapie institutionnelle devient une forme de résistance poétique.

Au sortir de la Deuxième Guerre mondiale en fait, les créateurs du mouvement de psychothérapie institutionnelle se sont à la fois inscrits dans le refus de ce que la guerre venait de révéler, l'extermination, entre autres, des malades mentaux au nom d'une idéologie se réclamant du pragmatisme et de la biologie, mais aussi se sont tournés résolument vers une pensée de l'ouvert, de la rencontre, de la signifiance, du poétique. [...] Comment admettre l'idée que la clinique des psychoses ne se limite pas à l'espace clos d'une institution, d'un bureau ou d'une relation mais qu'elle a pour limites les limites du monde ?

C'est en cela que la pratique psychiatrique de Roger Gentis, comme celle de Tosquelles, d'Oury et de quelques autres, est politique d'essence – en écho lointain à ce que disait Basaglia : « Faire de la psychiatrie, c'est faire de la politique. » Elle est politique d'essence dans la mesure où elle va s'employer à rendre et à maintenir possible, contre la maltraitance asilaire, la surdité idéologique, le pouvoir des pouvoirs, les résistances de tous ordres, y compris celles du sujet, mais aussi la dictature du sens et des systèmes, une clinique des psychoses non seulement respectueuse de ce mode d'être au monde mais aussi soucieuse de l'être-avec.

Le discours dominant peut essayer de mettre des barrières entre « eux » (les gens fous) et « nous », on peut enfermer la folie, la mettre à distance, essayer de fuir ce malaise que crée en nous la perception d'une construction du monde improbable, à l'architecture onirique et impossible. Mais quel récit va dominer ? Le récit peut être aussi une impasse de la pensée : discours autour du patient ou de la patiente, discours des services sociaux, discours éducatif. Le récit devient une question idéologique.

Le travail que nous faisons, travailleurs et travailleuses sociales dans le champ de la santé mentale, c'est une tentative de désaliénation de la folie : faire tomber les barrières entre les patient·es et la foule indistincte, intégrer les problématiques de santé mentale à la *polis*, le corps social lui-même, l'expression de la conscience collective.

Il s'agit alors de faire de la folie une question politique, globale, que chacun·e métabolise, car chacun·e est concerné·e et vit intimement un processus de constitution d'un récit de soi-même. Ouvrir le récit à la dimension poétique permet de « rêver l'autre ».

On peut raconter d'autres récits, des récits d'émancipation. On peut raconter autre chose que le stigmate de la folie. On peut raconter, par exemple, que les choses se nouent dans la relation à l'autre et dans la rencontre :

Gaetano Benedetti, grand clinicien injustement méconnu en France, a souvent montré combien, alors que la déliaison psychotique serait insupportable pour celui qui n'est pas dissocié et qui, face à cet inacceptable, serait tenté d'user de tous les recours, de tous les artifices à sa disposition, du plus persuasif au plus violent, du plus savant au plus rudimentaire pour faire rendre raison à celui qui ne le peut, Gaetano Benedetti a montré que de ce désarroi peut naitre une possibilité, la possibilité, un point de passage.

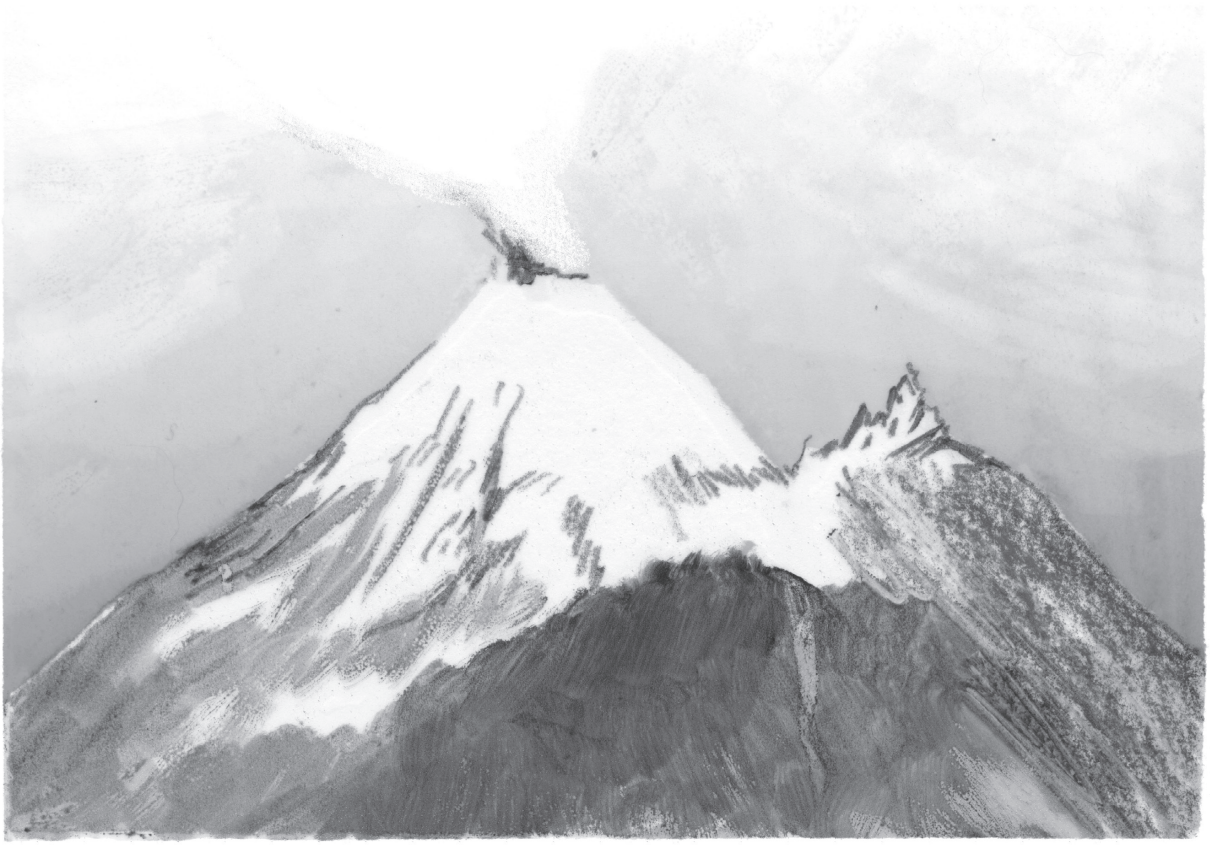
Encore faut-il reconnaitre que l'inconscient n'est pas qu'une machine vouée à reproduire les mêmes bévues, à replonger dans les mêmes impasses mais qu'au-delà ou en deçà de cette répétition que noue le symptôme, il est aussi condition d'un dépassement, condition de la sublimation, il est aussi un outil thérapeutique.

Mais encore faut-il reconnaitre que ce désarroi que nous éprouvons est déjà l'esquisse d'une réception en cours, que le transfert est à l'œuvre, et que si nos états d'âme ne sont plus tout à fait les nôtres, c'est que s'est ouverte ainsi, pour des êtres en manque de présence, la possibilité d'une relation.

Mon propos, en tant que travailleuse sociale, c'est de dire : le langage, c'est ce qui soigne. Que le récit déjà constitué peut être ce qui enferme, mais que dans la relation à l'autre on peut « inventer un nouveau langage commun » vécu comme une possibilité.

Notre travail est de faire émerger une parole, et de s'appuyer sur la parole pour ouvrir une infinité de récits, une infinité de possibles. ■

1. Toutes les citations de Patrick Faugeras sont issues de son article « Le bruissement de l'humain », *in Pratiques* n°84, 2019.



Katrin Solhdju
Historienne et philosophe des sciences, membre du collectif Dindingdong

DE LA DÉFAITE DE L'IMAGINATION, ET DE CERTAINS DE SES EFFETS

Pour produire des récits porteurs de devenirs vivables, il ne suffit pas d'en appeler au changement des imaginaires. L'imagination doit aussi être reconnue comme productrice de connaissances, comme moteur d'expériences qui ouvrent de nouveaux possibles. Dans le champ de la médecine, cela ne va pas de soi : à travers l'histoire de la mise à l'épreuve, au XVIIIe siècle, des pratiques de magnétisme animal (précurseur de l'hypnotisme) et de la figure du charlatan, Katrin Sohldju nous montre comment s'est développée la relation ambiguë des sciences modernes et particulièrement de la médecine à l'imagination, et ses conséquences notamment politiques. Avec le collectif Dindingdong, elle invite à la fabrication d'une culture de l'imagination, une imagination « activante » susceptible de « faire pousser la pensée ».

Une nouvelle « économie morale de la science » prit forme au cours du XIXe siècle, instaurant l'idéal de la neutralité des savoirs scientifiques tel que nous le connaissons aujourd'hui. Cette économie trouve une de ses expressions, notamment, dans ce que Lorraine Daston a proposé de nommer la « mécanisation de l'objectivité ». Cet idéal de neutralité, sur lequel se fondent désormais les sciences, n'est pas animé par une simple méfiance envers l'imagination, mais véritablement par un dégout de celle-ci.

Si au cours du XVIIe les sciences modernes mirent progressivement en opposition des concepts auparavant (et toujours étymologiquement) étroitement liés – tels que « fait », « artefact » et « fiction » –, l'imagination gardait alors néanmoins une place cruciale au sein de l'aventure scientifique. Mais cela devait changer radicalement à partir des années 1780. La défaite de l'imagination qui s'opère alors s'impose à travers un nouveau régime épistémologique largement basé sur la pensée et le vocabulaire kantien qui prit forme à la même époque. En effet dans *La critique de la raison pure* (1781) et dans *La critique du jugement* (1790), Kant introduit des distinctions qui opèrent un déplacement important de l'imagination, de sorte qu'elle devient infréquentable pour tou·tes les producteur·ices de connaissance. La science doit dès lors s'immuniser contre toute forme d'influence par l'imagination – et toute forme de subjectivité.

Or la médecine est sans doute le terrain scientifique le plus hanté par l'imagination et le plus obsédé par la nécessité de s'en défaire. Plusieurs raisons expliquent cela, dont je voudrais rendre compte à travers un cas historique célèbre, une des scènes fondatrices de l'établissement de la médecine en tant que science moderne.

En 1784, après que le médecin viennois Franz Anton Mesmer ait présenté la pratique du magnétisme animal – reconnu de nos jours comme un précurseur de l'hypnotisme – à l'Académie française de Paris, deux commissions ont été nommées par Louis XVI afin d'enquêter sur sa pratique, plus précisément afin de tester l'affirmation sous-jacente selon laquelle il existait un « fluide magnétique » concentré dans le baquet autour duquel les patient·es se rassemblaient. Selon Mesmer, les crises provoquées par ce fluide avaient le pouvoir de produire les guérisons pour lesquelles il était si connu. L'attente était réelle. Grâce à ce fluide invisible mais efficace, et à son approbation par des autorités de grande renommée comme Antoine de Lavoisier et Benjamin Franklin ou encore le naturaliste Antoine-Laurent de Jussieu, peut-être la médecine allait-elle enfin acquérir le statut de science ?

Cela *aurait pu* être le cas, si le dispositif de Mesmer avait résisté aux approches expérimentales. Mais, disons-le tout de suite, ce ne fut pas le cas. Le type d'épreuve auquel ces commissions ont décidé de le soumettre visait principalement à transformer le fluide magnétique en un témoin fiable : purifié, décontextualisé, autonome et neutre, un témoin qui parlerait de lui-même suivant le modèle des expérimentations en physique. Elles demandaient par exemple à un magnétiseur complice de magnétiser un « sujet doué » sans l'informer de ses intentions ; ou encore, elles bandaient les yeux du magnétiseur,

puis lui demandaient de magnétiser une personne sans avoir la possibilité de la regarder dans les yeux, etc. Dans ces mises en scène artificielles, il n'est pas surprenant que la purification du fluide magnétique et de ses effets ait systématiquement échoué. En conséquence, les commissions durent conclure que « le fluide est impuissant sans imagination, tandis que l'imagination sans le fluide pourrait très bien produire les effets qui ont été attribués au fluide ». En bref, elles décident que le fluide n'existe pas ! Le succès de Mesmer n'était donc, selon ces commissions, que le fruit de l'imagination.

Les commissions semblent cependant avoir procédé sans recueillir sérieusement des preuves empiriques, sans avoir commencé par se mettre dans le rôle d'« apprenties » des phénomènes étudiés avant de construire des dispositifs expérimentaux adéquats. Par conséquent, les questions qu'elles ont abordées avec leurs montages n'ont nullement trouvé de corrélat dans la pratique étudiée. Celle-ci ne pouvait fondamentalement pas répondre aux exigences de leur mode de jugement.

Compte tenu de l'efficacité incontestable et bénéfique de la pratique de Mesmer, la décision des commissions selon laquelle l'amélioration clinique des malades n'aurait d'existence que dans l'imagination (des patient·es et du médecin), est pour le moins irritante. En excluant cette existence, elles ont rendu inutile toute investigation supplémentaire et se sont ainsi privées des moyens de comprendre le comment du magnétisme animal. Car si la relation entre les patient·es et le magnétiseur était cruciale dans cette forme thérapeutique, tenter de les séparer expérimentalement afin de purifier un fluide ne pouvait qu'aboutir à l'anéantissement de la pratique et de son efficacité.

Le jugement disqualifiant qui s'ensuit, et qui conduit à la non-reconnaissance du magnétisme animal comme méthode médicale légitime, aura au moins deux effets. D'abord, il a marqué le début de la marginalisation du magnétisme animal/mesmérisme qui hante encore aujourd'hui les praticien·nes de sa version plus récente : l'hypnose. Ensuite, en alimentant la définition du charlatan moderne dont la pratique consisterait à séduire et influencer des patientes et patients naïfs (ainsi considéré·es comme inaptes à juger de leur propre bien-être avec pour conséquence que l'État se vante de devoir les protéger contre des emprises qui leur échappent), ce jugement constitue l'un des évènements qui ont inventé la médecine scientifique moderne comme son pendant : définie *ex negativo*, comme une pratique qui *n'est pas* celle des charlatans qui 1) séduisent et influencent leurs patient·es, et 2) pire, les guérissent pour de mauvaises raisons et se réfèrent à ces « fausses » guérisons comme des preuves.

Contrairement à ce genre de pratiques, la médecine scientifique moderne ne peut plus accepter la guérison comme preuve car il est toujours possible que celle-ci ait réussi pour de « mauvaises » raisons – autrement dit des raisons purement imaginatives et irrationnelles. Et comme ces mauvaises raisons ne sont pas facilement localisables (elles peuvent trouver leur origine soit dans la pratique du charlatan, soit dans l'imagination du malade, soit dans leur relation mutuelle) la médecine moderne s'est sentie obligée de se définir contre un second ennemi : les corps étranges, vivants et souffrants, compagnons ingérables du charlatan, qui non seulement ne se plient pas facilement aux catégories prédéterminées de la rationalité, mais encore guérissent très souvent pour de « mauvaises » raisons.

Alors que d'autres sciences, comme la physique, se construisent sur le succès de leurs pratiques, la médecine moderne semble se construire sur des sentiments de frustration scientifique, la frustration que les corps vivants aient tendance à refuser de fonctionner comme des témoins fiables et univoques. Ainsi la médecine moderne a été dès le début hantée par les parasites que ses objets lui imposent : la confiance et les croyances, les corps au comportement irrationnel des patient·es et l'abus apparemment stratégique de ces phénomènes par les charlatans. Plutôt que de composer positivement avec ces forces indiscutables, soit en les intégrant dans ses propres modes de production de connaissances et de pratiques curatives, soit en leur accordant un espace légitime dans leur voisinage, la volonté de la médecine moderne d'être la seule maitresse digne de la véritable connaissance des corps malades, et donc d'intervenir sur eux, a pris le dessus.

Cependant, soutenir cette position s'est avéré assez laborieux. Les commissions qui devaient évaluer la pratique de Mesmer avaient évoqué trois raisons possibles pour lesquelles cette pratique fonctionnait alors que le fluide n'existait pas : 1) les pouvoirs de guérison de la nature ; 2) le fait que les patient·es de Mesmer aient arrêté leur médication précédente (souvent toxique) ; et 3) la confiance des patient·es en la pratique de Mesmer. La troisième raison est particulièrement intéressante : sous le nom d'« effet placebo », le pouvoir curatif de la confiance, de l'espoir, de la croyance qui sauve, bref, de l'imagination, est aujourd'hui systématiquement intégré dans les protocoles qui décident de l'approbation d'une molécule comme remède. La médecine moderne reconnait donc officiellement les vertus de l'imagination qui sauve, mais elle les reconnait sur un mode négatif, comme un effet parasite qui risque, s'il n'est pas strictement contrôlé, de perturber le progrès de la médecine.

L'Autre de la médecine, le prétendu charlatan, n'a pas été disqualifié une fois pour toutes mais conserve son existence menaçante au cœur de la médecine elle-même.

> « La médecine moderne reconnait donc officiellement les vertus de l'imagination qui sauve, mais elle les reconnait sur un mode négatif, comme un effet parasite qui risque, s'il n'est pas strictement contrôlé, de perturber le progrès de la médecine. »

Or il est vite apparu que le soi-disant degré zéro du placebo n'était pas absolu, puisque les groupes de patient·es recevant un placebo sont en général en meilleure forme que les patient·es qui, pour la même maladie, restent sans aucun traitement (placebo ou verum). Il fallait donc répondre à la question de savoir qui ou quoi était responsable de ces améliorations « irrationnelles ». La réponse a été : « C'est nous, les médecins, c'est notre influence ! »

Comme l'a montré Philippe Pignarre, cette formule est politique car elle permet aux médecins scientifiques modernes d'augmenter leur importance par rapport à la guérison d'un·e patient·e en même temps qu'elle disqualifie toutes les autres pratiques de guérison et leurs praticien·nes. Elle affirme implicitement : « Vous prétendez posséder un savoir secret qui vous permet d'intervenir dans le corps de vos patient·es. Nous sommes capables de faire exactement la même chose. »[1] (Pignarre, *op. cit.*) Il devient dès lors un des devoirs des médecins scientifiques modernes d'éclairer (grâce notamment au consentement éclairé, etc.) leurs patient·es naïvement croyant·es et de les mettre en garde contre tous ces charlatans qui font passer l'effet placebo pour un effet spécifique à leur propre pratique, alors qu'il serait en fait non spécifique.

On peut cependant se poser les questions suivantes : « Si des praticiens savent "maximiser" l'effet placebo, celui-ci ne mérite-t-il pas alors d'être appelé autrement, d'être pris en considération avec des mots qui ne disqualifient pas ? Ne doit-on pas alors s'efforcer d'accompagner ces praticiens pour comprendre la spécificité de leur pratique au lieu de les juger ? N'y a-t-il pas des cultures qui ont su développer un art de la transmission de ces techniques ? »[2]

Qu'il s'agisse de la commission de 1784 sur le magnétisme animal ou de la « pharmacologie rationnelle » d'aujourd'hui, le risque pris par une posture de disqualification généralisée et peu interrogée semble bien trop grand : elle ne risque rien de moins qu'être à l'origine de la disparition des formes thérapeutiques efficaces, des pratiques qui augmentent le volume de bien-être dans notre monde.

Mais il ne faut surtout pas désespérer face à cette analyse – et des analyses qui lui sont semblables – permettant de s'orienter historiquement et conceptuellement en ce qui concerne les risques à la fois épistémologiques, éthiques et politiques qui vont de pair avec la défaite systématique de l'imagination au sein des sciences modernes, et de la médecine en particulier. Au contraire, de telles analyses peuvent, au-delà de leur potentiel critique, également nous aider à identifier les endroits et directions d'intervention et de réinvention possible. C'est, en guise d'exemple, ce que nous entreprenons au sein du collectif Dingdingdong, Institut de Co-production de savoir sur la maladie de Huntington (MH).

Cette maladie, héréditaire, grave et à ce jour incurable, ne peut pour ses porteur·ses et pour leur proches, suivant les définitions médicales, signifier autre chose qu'une dégénérescence désastreuse et désespérante. Notre cheminement collectif a été initié en 2021 par le défi que notre amie commune, Alice Rivières – à qui le test génétique et présymptomatique qui existe pour cette maladie avait prédit un futur huntingtonien une dizaine d'années auparavant, prophétie qu'elle avait vécue tel un empoisonnement –, nous avait lancé·es dans un texte qui est par la suite devenu notre Manifeste : « Mon pari est que la maladie de Huntington est une occasion de faire pousser la pensée » avec et pour ces usager·es.

Nous nous sommes vite aperçu que la fabrication d'une culture de l'imagination – conceptuelle, artistique, historique, etc. – allait être indispensable si nous voulions être à la hauteur de ce défi. Faire pousser la pensée donc, ouvrir de nouveaux possibles en peuplant autrement la planète largement inconnue que nous aimons appeler le Huntingtonland ! Mais pas avec n'importe quels êtres, pas avec n'importe quelle imagination, bref, pas n'importe comment. Car, et cela me semble crucial dans un numéro sur l'imagination aujourd'hui : si on est face à des situations difficiles, d'apparence insolubles, l'appel général que l'on entend trop souvent sous la forme du mot d'ordre « il nous faut de nouvelles imaginations », « il nous faut de nouveaux récits » ne suffit pas. Et cela simplement parce qu'il n'y a pas une valeur positive inhérente à l'imagination en tant que telle, comme l'illustre ce proverbe :

« Exactement comme lorsqu'on marche la nuit dans une forêt, notre peur est nourrie par l'imagination.

Et exactement comme lorsqu'on marche la nuit dans une forêt, notre confiance est nourrie par l'imagination. »

Tout dépend donc des effets concrets de *cette* imagination pour *cette personne* et dans *cette situation* en particulier. Par exemple, on s'est aperçu que par rapport à une maladie incurable telle que la MH, le seul fait d'espérer que les progrès de la recherche médicale aboutissent un jour à un traitement ne suffit pas, dans la mesure où une telle posture contraint les usager·es à un rôle passif, en attente. Autrement dit, l'objet de l'espoir, puisque son horizon temporel concernant de futures cures de la MH, pour l'instant en tout cas indéfiniment loin, est le contraire d'une imagination activante, à même de nourrir la confiance dans les possibilités d'une vie meilleure avec la MH au présent. Un tel espoir nourrit ainsi plutôt la peur que la confiance en ce qu'il contraint les usager·es de la MH à demeurer, littéralement, *patient·es*[3].

Dingdingdong – et bien d'autres associations d'usager·es – est un pari né d'une profonde impatience qui vise à produire des antidotes à la version uniquement sidérante de cette maladie, en ne niant pas les difficultés multiples qu'elle fait subir à ses usager·es, mais en créant grâce à elles et eux une culture d'imagination collective pertinente des milieux concrets qui seraient à même de mieux les accueillir/apprivoiser. ■

Une version augmentée de cet article est disponible en ligne sur notre site internet.

1. Philippe Pignarre et Francois Dagognet, *100 mots pour comprendre les médicaments*, p. 250.
2. *Ibid.*, p. 250.
3. Dans ce sens, la fondation de Dingdingdong s'inscrit ouvertement dans le sillage d'un certain nombre de collectifs d'usager·es *impatient·es*, tels les malades du Sida, les personnes atteintes d'autisme, de surdité-mutité, les Entendeurs de voix, etc.



Entretien avec
Bruno Remaury
Écrivain

Propos recueillis par
Sébastien Marandon, membre de
Culture & Démocratie

LES BORDS DU TEXTE

Bruno Remaury est l'auteur de quatre livres[1] dans lesquels la fiction se mêle à d'autres genres comme le fait divers, l'essai ou encore la mythologie. Ces ouvrages forment une sorte de tapisserie en construction (d'autres titres les complèteront) qui fait écho au projet éditorial conçu par Culture & Démocratie dans le sillage de la pandémie : le tryptique territoire(s)/temps/récits. Composés d'une série de motifs entrelacés, ils dessinent un métier, au sens d'une grille-trame de lecture offrant aux lecteur·ices des fils et des nœuds pour comprendre notre monde et la manière dont nous le racontons, dont nous le mettons en forme – temps, espaces et histoires. Des formes politiques qui découpent de grands partages entre gout et dégout, visible et invisible, ce qui nous touche et nous laisse indifférent·es. Comment un imaginaire se diffuse-t-il ? Quelles formes de récit existent hors des modèles qui nous sont familiers ? Quelles narrations sont susceptibles de nous aider à faire société, d'inspirer des actions individuelles et collectives, institutionnelles et citoyennes, qui rendent possible l'esquisse de nouveaux horizons ? L'interview ne répond pas de manière frontale à ces questions mais les évoque – en biais en quelque sorte – en donnant à voir la fabrique, le comment un écrivain tisse et détisse des imaginaires.

Pourquoi cette forme de la tapisserie ?
La forme est venue assez naturellement. J'ai toujours fonctionné par associations, collages, juxtapositions. Lorsque j'étais enseignant, mon système pédagogique reposait de la même façon sur la confrontation d'images. Une manière de suggérer sans décrire par le fait de proposer des fragments. La notion de tapisserie est très liée à cette histoire-là. J'ai toujours vu le réel comme un ensemble d'éléments narratifs qui sont associés par la lecture que l'on en fait.

Pourriez-vous nous parler du rôle des images dans votre écriture et de la place qu'elles prennent dans votre mise en forme du monde ?
Depuis mes études en art j'ai consommé beaucoup d'images. Et j'ai toujours tenté dans mon travail d'enseignant d'amener les étudiant·es à penser par l'image, pas seulement par le texte. « On a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit », écrivait Michel Foucault. Il est impossible de réduire la vision à quelques éléments de langage. L'image déborde du cadre par rapport au sens du texte et c'est sans doute pour cela que j'en évoque beaucoup. D'ailleurs la toute première version du *Monde horizontal* était illustrée. Ce passage par le visuel est essentiel pour moi. Je ne conçois pas un travail sur les liens que l'on peut tisser entre les choses sans passer par l'image et son croisement avec le mot.

En quoi cette façon de tisser est une manière de se défendre d'une certaine rationalité de la modernité qui maximise, optimise ?
Pas de toute la modernité, mais d'une modernité médiatique qui va dans le sens de la simplification, de la brièveté du discours, du slogan. Même si c'est moins pour moi une forme de résistance que le simple désir de donner à voir le réel dans sa complexité, pour lequel c'est à nous de faire des liens et de construire du sens. Regarder le monde commence toujours par une lecture fragmentaire de ce qui nous entoure.

Dans vos livres, vous convoquez de nombreux imaginaires que vous collez ensemble, formant des constellations d'images qui ouvrent des contiguïtés impossibles : vous mettez par exemple côte à côte un homme-loup, l'inventeur des rations de survie et un reportage sur l'usine de Boulogne-Billancourt d'avant la Première Guerre mondiale. Ces constellations, ce ciel étoilé pourraient nous aider à nous orienter dans le monde qui vient ?
Il serait prétentieux de dire que mes livres aident à s'orienter pour ce qui vient. Je ne sais pas où ça va, je sais simplement ce que je veux montrer.

Donner du sens au monde consiste à lui donner une forme. Comment organiser un ensemble qui a toujours dû sembler incohérent ? Le ciel est en effet un bon exemple de cette volonté qu'ont toujours eu les hommes et les femmes de tendre des fils d'un point à un autre afin de les relier en une cosmogonie, c'est-à-dire un système d'orientation, qu'il soit géographique, mythologique ou divinatoire.

Diane Arbus évoque dans son journal « la tentative désespérée d'une race d'êtres humains, confrontés à la substance et à l'espace, à l'humide et au sec, au mou et au dur, au grand et au petit, à l'obscurité et à la lumière, de s'expliquer ce qui les entoure ». Je prends assez naturellement les lunettes d'avant la modernité pour me demander comment on regardait le monde à l'Antiquité et au Moyen Âge, essayant de retrouver cette forme associative qui met en place des lignes invisibles entre des éléments a priori disparates.

Dans l'un de vos livres vous citez Walter Benjamin : « La modernité de verre et d'acier a créé des espaces entre lesquels il est impossible de laisser des traces, des espaces qui ne disent qu'une seule chose : tu n'as rien à faire ici. » On pense à la disparition des oiseaux, on vit dans un monde où les oiseaux ne peuvent plus faire de nids dans nos villes parce qu'ils n'ont rien à faire ici comme si la modernité nous déliait de nos dépendances parce que justement elle fait disparaitre ces surfaces sur lesquelles on pouvait s'accrocher ?

La modernité détisse précisément ces liens ancestraux qui relevaient de la tradition, du mythe, de la croyance, et qui voulaient que si un oiseau faisait son nid à tel endroit, cela voulait dire telle ou telle chose. Tous ces liens permettaient à l'homme de se lier à ce qui l'entourait. C'est cette disparition qui est le thème central de *L'Ordre des choses*.

Dans *L'Ordre des choses*, vous écrivez : « C'est cela l'ordre des choses, celui d'un monde dans lequel roches, bêtes et plantes, à présent éclairées, classées, séparées, sont toutes entières dominées, par la connaissance d'abord, par l'organisation ensuite, par l'exploitation enfin. » Mise en ordre, mise en forme mais aussi mise en coupe réglée, mise au pas ?

Saint Paul disait : « Tout est à vous mais vous, vous êtes à Dieu. » C'était la pensée d'un monde où des niveaux échappaient encore à l'être humain. Aujourd'hui, au sein de son ordre des choses, la modernité considère que tout lui appartient, se posant en maitresse absolue et assignant une place à chacun·e.

Pour parler de cette perte de l'imaginaire, Pierre Legendre parle d'une « conception bouchère de l'humanité ».

Giorgio Agamben évoque quant à lui la perte d'expérience et du lien que l'on a avec les choses, qui se voit remplacée par l'instantané, ce qui revient sans doute au même. Là est selon moi un sujet central dans le monde actuel.

> « Il faudrait arriver à penser cette question de la marge, de l'hybride, du mélange. Je pense à Jackson Pollock : qu'est-ce qui se passe aux bords du monde, comme au bord de ses toiles ? »

Votre deuxième livre tourne autour des différentes conceptions du temps. On a évoqué aussi la perte d'expérience. Or dans cette notion d'expérience, il y a l'idée d'être attentif par rapport à ce qui s'offre dans une durée sensible, d'être disponible ?

Agamben exprime très nettement cela par rapport à la photographie. Il prend l'exemple d'un visiteur dans la Cour des Lions de l'Alhambra qui ne perçoit le lieu que par le truchement de son appareil photographique. Il y voit le signe de cet appauvrissement de l'expérience, précisément dans l'idée que l'image photographique est la fin d'un certain rapport au temps. Aujourd'hui on prend une photo puis on se détourne immédiatement de ce qu'on était en train de regarder. On ne regarde pas la chose, on regarde l'image que l'on est en train de faire de la chose. Une forme d'expérience qui se passe dans un temps tellement bref qu'elle ne peut rien révéler. L'image moderne est le plus souvent imperméable. Il faudrait que les images redeviennent poreuses, c'est-à-dire obligeant à un minimum de réminiscences, de liens à faire, de temps aussi, nous proposant un travail en fin de compte, ce que ne font pas du tout les images médiatiques.

Images mortes, images vivantes : on pourrait penser vos livres comme des producteurs d'images vivantes, au sens d'images qui endosseraient les propriétés du vivant (reproduction, métabolisme, contamination…) ?

Plutôt que la paire vivant-mort, je préfèrerais évoquer la paire fécondité-stérilité. Une image féconde en amène d'autres, ce qui ramène à une notion pour laquelle il faudrait forger un mot, celle d'une intertextualité de l'image – l'idée que dans l'image il y a déjà d'autres images. C'est typiquement l'inverse de l'instantanéité contemporaine dont on parlait. L'image stérile ne fait pas

rebondir l'imaginaire. Il s'agit d'une image définitive, fermée sur elle-même et qui vous impose son sens de lecture. Cette idée d'une imposition du sens, on pourrait l'élargir à la politique, au champ du social, aux villes même, qui sont physiquement en train de devenir cela. La question du sens unique se conjugue avec la stérilité de l'image.

Vous parlez de la mort de Pan[2] : « L'ordre des choses, c'est celui d'un monde où les hommes, frileusement rassemblés sur le plan de leur seule humanité, ne savent plus s'accoupler ni avec les bêtes ni avec les dieux. » Cela rejoint la question du religieux, de l'altérité, du ciel. On vit dans un monde très horizontal. L'imaginaire n'est-il pas aussi apparenté à l'obscur et au mystère ?
L'Ordre des choses, j'aurais dû l'intituler *La mort de Pan*. Il y a un sujet pour moi autour de la question de l'impureté. Non ce qui est sale mais ce qui n'est pas pur, c'est-à-dire qui n'est pas séparé. L'impur permet de passer de manière fluide d'un lieu à un autre, d'un sens à un autre. Je suis fasciné par les pays qui sont eux-mêmes des marges, des bords. La Sicile par exemple, qui de tous les pays que je connais est le plus impur qui soit, où les confins se rejoignent, contrairement aux États-Unis où j'ai vécu et qui sont entièrement construits sur un principe de pureté et de séparation, un endroit où la peur du différent est générale. Il faudrait arriver à penser cette question de la marge, de l'hybride, du mélange. Je pense à Jackson Pollock : qu'est-ce qui se passe aux bords du monde, comme au bord de ses toiles ?

Un monstre, n'est-ce pas aussi quelque chose d'impur ? Les imaginaires et leurs accouplements peuvent générer des possibles ou bien des monstres. On pense aux gravures de Goya ou à Kronos dévorant ses enfants.
Il y a deux sortes de monstres. Celui qui a une forme, souvent hybride là aussi, humaine-animale qui se tient au bord de la culture et de la cité. Et il y a l'autre, celui des cauchemars, celui du « sommeil de la raison qui engendre des monstres », pour reprendre le titre de la gravure de Goya. Et ce monstre-là est peut-être moins une forme hybride, impure, que la seule forme-informe du cauchemar et de la nuit. Ce monstre-là fonctionne avec la peur. Et la peur est un des grands moteurs de la destinée humaine, comme lorsque Léonard de Vinci dit que « toujours il faut cheminer dans la peur ». Elle est aussi un des éléments qui font bouger le monde, parfois pour le mieux, le plus souvent malheureusement pour le pire. Mais ce monstre-là m'intéresse vraiment aussi.

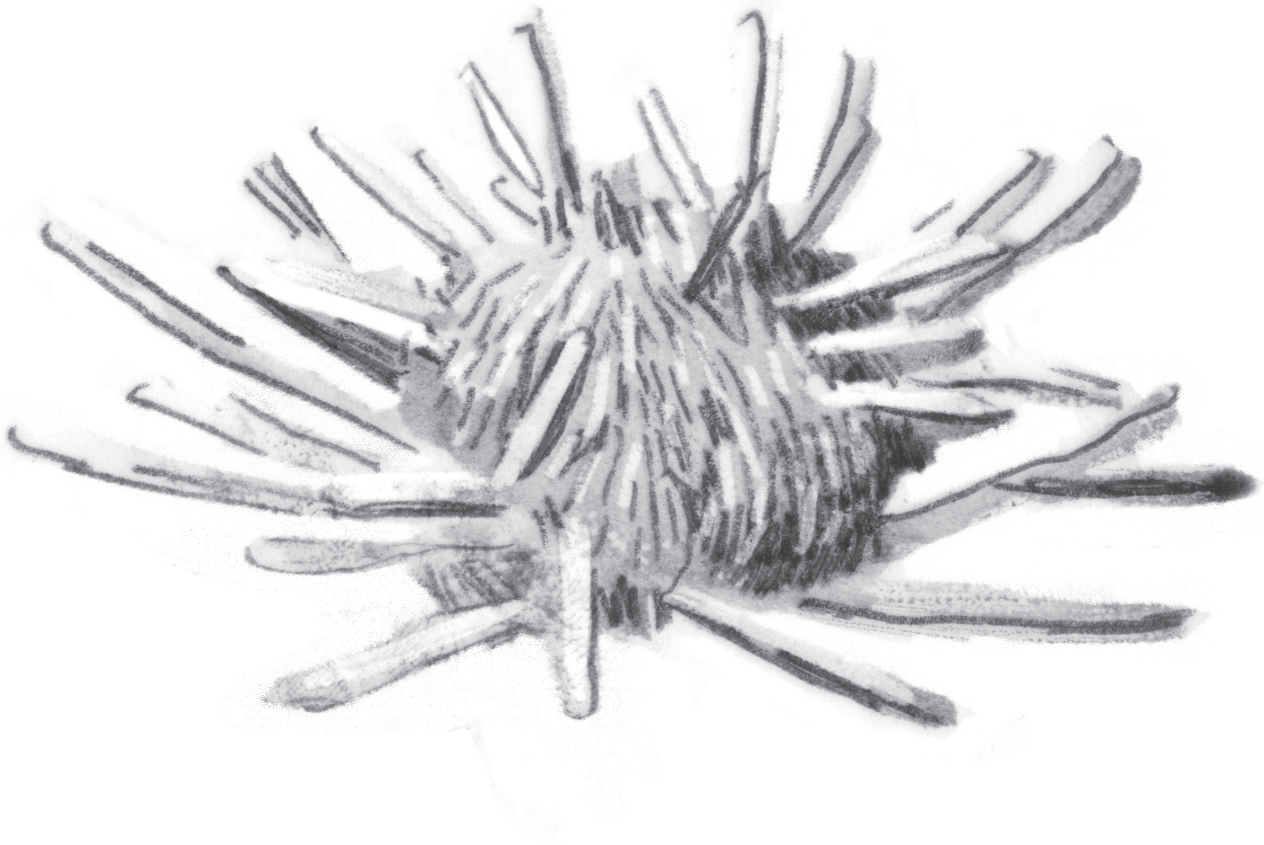
Georges Canguilhem distingue le monstrueux et la monstruosité. Il évoque en particulier la figure du monstre prometteur. Ambiguïté des imaginaires, ouverture et ambivalence ?
Le sens unique que propose l'image médiatique nous habitue peu à peu au spectacle de cette monstruosité en effet. On commence à trouver finalement sinon normal, du moins de l'ordre du réel les images monstrueuses des journaux. J'ai été très frappé par les évènements de Melilla, me disant que demain les informations ce sera cela. Et on ne pourra rien faire. C'est-à-dire que cela sera devenu normal de voir des pauvres se faire tuer en essayant de rentrer dans les pays riches afin de pouvoir se nourrir, et que les images nous en soient offertes afin d'à nouveau, peut-être, précisément conjurer des peurs ? Melilla est pour moi quelque chose de fondateur. L'Ukraine reste une guerre à l'ancienne, avec des questions de territoire, des armes, un dictateur. Melilla, guerre des marges, des confins, de la séparation aussi, annonce les guerres de demain.

Je voudrais revenir sur cette histoire de lien des choses entre elles. Il y a une chose à laquelle je tiens beaucoup et dont nous n'avons pas encore parlé, c'est la déhiérarchisation. José Corti, mon éditeur, a publié Gaston Bachelard, une pensée qui m'a beaucoup marqué pour la question des éléments, les relations qu'elle établit entre la mythologie et la vie quotidienne, sa capacité à juxtaposer un philosophe majeur avec un poète mineur du XVI[e] siècle sans que l'un ne prédomine sur l'autre. Or la pensée moderne est obsédée par la question de la hiérarchisation. Dans mon travail il n'y a pas de préséance. Claude Monet est là au même titre que la catastrophe de Courrières, Peter Pan au même titre que des incendies de forêts. La déhiérarchisation va pour moi dans le sens de l'impureté, du mélange. Est-ce qu'on pourra penser un jour la différence de façon non hiérarchique ?

Comment laisser de l'espace à la voix des autres ?
Je m'efforce le plus possible de donner à entendre les voix des autres. Par exemple, lorsque j'évoque Isaac Woodard, vétéran noir victime d'un crime raciste dans les États-Unis des années 1940, je traduis sa déposition presque mot pour mot. Même chose quand je travaille à partir de coupures de presse, de journaux intimes : à chaque fois il s'agit de proposer des voix venues du passé qui nous chuchotent quelque chose à l'oreille, mais il s'agit aussi de les faire entendre sans les « faire lire », c'est-à-dire sans indiquer ce que l'on doit en penser. C'est aux lecteurs et lectrices, ensuite, de relier ces voix entre elles, manière peut-être de laisser ouverts ce qu'on l'on pourrait appeler les bords du texte.

Je suis très sensible à cette question des textes qui laissent des espaces vacants afin d'y tisser ses propres interprétations, et le plus grand compliment qu'on puisse me faire c'est quand un lecteur ou une lectrice s'empare des espaces ouverts de mes textes afin d'y apporter quelque chose que je ne soupçonnais pas. Laisser parler en nous les histoires qui nous entourent en somme, et qui nous échappent. ■

1. *Le Monde horizontal*, *Rien pour demain*, *L'Ordre des choses* et *Le Pays des jouets*, tous parus aux éditions José Corti.
2. Pan est un satyre mi-homme mi-bouc de la mythologie grecque, protecteur des bergers et des troupeaux.



Entretien avec
Cathy Min Jung
Directrice du Rideau de Bruxelles

Propos recueillis par Sabine de Ville, membre de Culture & Démocratie

NOUS SOMMES LE PAYSAGE

Un théâtre comme carrefour des récits individuels et collectifs, lieu d'échanges et de mutations des imaginaires hérités et de ceux qui naissent à même le territoire, croisement du travail d'auteur·ices modernes et des cheminements narratifs anonymes. Un foisonnement pour produire un paysage où mieux vivre, tramé par les lectures partagées de ce qui bouleverse notre monde. S'entrainer, sur les planches, à ouvrir la voie vers d'autres possibles.

« Nous sommes le paysage » : le récit actuel du Rideau s'ouvre sur cette proposition, volontairement inexpliquée et pourtant puissamment parlante. Qu'est-ce qu'un récit, Cathy Min Jung ?

C'est une question très vaste. Tout est récit. Nous avons toutes et tous des récits à transmettre et à recevoir. D'aussi loin que je me souvienne, j'adorais lire, raconter et me raconter des histoires. Si je suis ici aujourd'hui, alors que rien ne me prédestinait à y être, c'est parce que je me suis racontée que je pouvais être là. C'est selon moi la véritable puissance du récit. Il est important que toutes et tous aient accès à cette puissance. Pour cela, il faut donner à chacun et chacune, dès la naissance, la possibilité de se raconter son propre récit.

Nous sommes aujourd'hui dominé·es par des récits imposés par ceux et celles qui ont compris l'importance de cette maitrise et en usent. Ainsi le système scolaire s'est appliqué à former des générations de salarié·es dociles, prêt·es à travailler pour les autres, au service du système capitaliste qui s'est lui aussi imposé.

Dans les médias, les films, les écoles, dans les prises de parole publiques, tout est fait pour abreuver de récits dominants, en place, et rendre inaudibles ceux qui racontent autre chose, qui témoignent d'autre modèles, d'autres paradigmes de société. Ainsi, nous n'avons plus l'espace mental pour imaginer que d'autres narrations sont possibles.

Dès le début de mon parcours de créatrice, j'ai voulu, avec force, rendre visibles les invisibles. Une démarche d'artiste et une démarche de femme qui là où elle s'est trouvée, a dû se battre pour faire entendre ce récit particulier.

Ici au Rideau, ma mission et ma responsabilité sont de faire entendre ces récits « autres » et de déplacer les projecteurs et les micros vers les voix ordinairement réduites au silence, écrasées, méprisées, incomprises ou rejetées. Il faut les faire entendre.

Prendre la direction du Rideau et rompre le récit existant ou le renouveler en l'infléchissant ?

En l'occurrence, ma volonté en arrivant au Rideau n'était nullement de rompre le récit existant. Le Rideau, qui aura bientôt 80 ans, a dans son ADN une longue pratique de l'approche textuelle et surtout, du texte contemporain. À cet endroit-là, mon désir est celui d'un récit plus inclusif. Inclure plus d'imaginaires, de réalités et de sensibilités.

Est-ce déjà à l'œuvre ?

Complètement. C'est inhérent à mon parcours et à ma personnalité. J'étais encore il y a peu, comme on le disait, une artiste « issue de la diversité ». Forcément, sans même y penser, me trouvant à la direction et à la programmation, cela modifie le récit du théâtre, la vision, le regard vers une pratique plus inclusive.

Le théâtre, l'espace culturel, des lieux privilégiés pour faire émerger les récits alternatifs ?

La programmation d'un théâtre est en elle-même un récit. Elle est au service de l'institution mais au-delà, elle se doit de construire l'accès du plus grand nombre à la création. Je raconte une histoire au fil de la saison et je m'interroge en permanence sur ce récit à construire et à défendre. Je suis passionnée par la discipline dans laquelle je travaille mais à l'instar de toutes celles et ceux qui vivent leur métier, artistique ou non, je cherche à comprendre le monde, mon rapport à lui. Le récit dominant cherche par nature à désamorcer les récits alternatifs, individuels ou collectifs en définissant d'autorité le sens du monde.

Construire le récit actuel du Rideau : avec l'équipe ? Avec les interlocuteurs et interlocutrices du quartier ? Au-delà ?
Je le construis. Je n'ai pas de honte à dire que c'est moi qui le pense et le mets en œuvre. Je le construis non pas comme la créatrice du récit du Rideau mais comme la garante de la diversité des couleurs et des apports qu'il y aura dans ce récit. Cette vigilance est cruciale. Je dois veiller à ce que chaque personne ait sa place. Je veux donc faire émerger cette diversité à partir des propositions que l'on me fait. Je veux repérer les failles au cœur de ces propositions et me mettre en recherche de projets qui répondent à cette volonté d'ouverture. Tout cela se construit au fil d'échanges très nombreux, avec les artistes mais pas que. Il faut se mettre à l'écoute, partout, sans se contenter de ce qui se dépose sur la table. Le souci du déplacement s'inscrit dans cette exploration.

Nous sommes en Belgique et à Bruxelles. Le récit dominant y est perçu comme central, les autres récits sont satellitaires et/ou marginaux. Mon travail consiste à déplacer cette vision en proposant des spectacles qui font vivre tous les récits existants. Travail de déplacement au sens strict, nécessaire aujourd'hui. Élaboration d'une nouvelle perspective, avec des artistes qui apportent un récit venu d'ailleurs.

L'ancrage du Rideau dans son quartier, axe important de mon projet, ouvre aussi le travail avec des acteurs et actrices non professionnelles peu représentées sur les scènes de théâtre. Exercice important qui n'exclut pas d'être en permanence en recherche d'un équilibre.

Nous sommes très vite allé·es à la rencontre du quartier, des habitant·es, des commerçant·es, première démarche essentielle pour moi. La Maison fait partie d'un ensemble vivant et c'était fondamental pour moi de tisser des liens avec ses habitant·es. Cette dimension d'inscription locale n'efface ni ne remplace la volonté de s'inscrire aussi dans des partenariats internationaux. Mais il ne s'agit pas de faire venir des artistes pour un évènement sans liens avec l'équipe ou le quartier. Je veux mettre en place des dispositifs « durables » qui forcent la rencontre. Je veux penser ceux-ci jusque dans la manière d'organiser la circulation dans l'espace du théâtre. Je veux que cela devienne une pratique naturelle à laquelle il ne faudrait même plus réfléchir.

Une programmation, une saison, donc un ensemble de spectacles, peut contribuer à sa manière à infléchir des équilibres ou des déséquilibres, des regards et une lecture nouvelle de la société. Le spectacle *La cour des grands* récemment programmé évoque le métier d'éducateur·ice dans les écoles. Il a sans aucun doute déplacé le regard des publics sur cette profession et sur ceux et celles qui l'exercent. Je l'ai écrit et mis en scène parce que ces éducateur·ices ne sont jamais évoqué·es. Ils et elles ne l'ont pas été lors de la crise sanitaire qui les a pourtant énormément sollicité·es. Il s'agit donc de déplacer le regard. Je l'avais déjà fait auparavant, à propos d'éducation interethnique et à propos d'ouvrières. *La cour des grands* a ouvert la saison parce qu'il déconstruisait les certitudes que l'on pouvait avoir sur le réel. On peut, à partir de là, approcher d'autres certitudes et d'autres réels.

> « Au théâtre, on peut pousser au bout la puissance de l'imaginaire. Et l'acteur ou l'actrice peut donner à voir ce que cela serait, si on construisait cette réalité-là, en vrai, dans la vraie vie. »

Cela peut-il, outre déconstruire un ou des imaginaires, en construire de nouveaux ? Le théâtre et singulièrement les spectacles récents du Rideau ont convoqué la mémoire (*Appellation sauvage contrôlée* et *Mona Lisa*), d'autres la convoqueront durant la saison prochaine avec le spectacle *Koulounisation* proposé en novembre prochain et qui porte entre autres sur la guerre d'Algérie. Le monde au présent se dit avec *Mawda, ça veut dire tendresse*, la trilogie *Pueblo*, *Laïka* et *Discours à la Nation*. Peut-il aussi travailler le futur du monde, l'avenir, et pourquoi pas l'agir ?
En fait, nous essayons, toutes et tous, de raconter notre expérience de la vie. Cette tentative nous est profondément commune. Et ce que nous pouvons ou devons faire, c'est convoquer d'autres imaginaires, les amener sur ce plateau où ils n'ont pas l'habitude d'être convoqués. Après, le théâtre a un pouvoir certes, mais il n'a pas le pouvoir de construire un nouvel imaginaire. Il s'agit d'autre chose. Nous sommes les mieux placé·es pour, comme le disait Pierre Debauche, « jouer à », c'est-à-dire créer les conditions d'un réel qui n'existe pas encore mais qu'on peut faire exister sur un plateau. En cela le théâtre a une puissance que n'ont peut-être pas d'autres arts. Au théâtre, on peut pousser au bout la puissance de l'imaginaire. Et l'acteur ou l'actrice peut donner à voir ce que cela serait, si on construisait cette réalité-là, en vrai, dans la vraie vie.

Sommes-nous en panne d'imaginaire ? Sommes-nous arrêté·es ?
Non je ne le crois pas et je ne crois pas non plus que nous ayons à construire de nouveaux imaginaires. Nous sommes aujourd'hui au travail parce que confronté·es à des bouleversements profonds. Nous avons besoin de toute notre énergie

pour digérer ce qui nous arrive : crise climatique, guerres, crise économique et sociale, crise sanitaire.

À propos de la crise sanitaire. Le récit politique fut-il tueur pour le spectacle vivant ?

Tueur, non, mais rude et difficilement supportable pour les acteurs et actrices du spectacle vivant. Nous, responsables culturel·les, avons besoin de comprendre profondément ce qui s'est passé dans ce secteur durant la crise sanitaire. Il a été très ébranlé. Cet ébranlement qui a d'ailleurs précédé la crise sanitaire se caractérise par la montée irrésistible de l'individualisme. Le caractère sacré du rendez-vous pris pour vivre ensemble une émotion dans un même temps et dans un même lieu a été tué par le Covid. Ruptures multiples du temps – arrêts et reprises temporaires à répétitions – et, plus grave encore, un discours, le récit d'une société au sein de laquelle le spectacle vivant et ceux et celles qui le font exister ne sont pas essentiel·les. Ce rendez-vous, la présence physique d'un public qui vient à la rencontre d'une production artistique, c'est l'essence même de l'art vivant. Aujourd'hui il est difficile de remplir les salles. Je veux questionner cela, ici et au-delà, collectivement, avec mes collègues. Comment retrouver ce rendez-vous, la fabrique en temps réel d'un récit et la joie de la vibration collective ?

Cette affirmation d'un spectacle vivant non essentiel est le produit d'une paresse intellectuelle oui, sans aucun doute, mais aussi d'un discours capitaliste dont la valeur ultime est l'argent. Dans cette logique, le secteur culturel ne pouvait pas être ménagé. Tous les mouvements chapeautés par Still Standing for Culture réclamaient un changement de paradigme. Qu'est-ce d'autre que plaider pour un changement de récit dominant ?

En tout cas il y a aujourd'hui quelque chose qui émerge. Moins subversif que fédérateur, représentatif des différents récits et narrations. Quelque chose – je le souhaite – de largement représentatif. Beaucoup de directions ont changé depuis peu dans la sphère du théâtre en Fédération Wallonie-Bruxelles. Nous nous réunissons, nous réfléchissons ensemble, nous communiquons beaucoup avec les collègues récemment arrivé·es. C'est, je pense, une dynamique nouvelle. Nous nous reconnaissons comme collègues plutôt que comme concurrent·es et nous essayons de construire ensemble quelque chose de plus grand que nous, qui se donne pour ambition l'accès à la culture pour le plus grand nombre.

Nous sommes convaincu·es du caractère essentiel de l'art vivant. Coline Struyf, directrice du Varia, parle de « prendre soin du vivant par l'art vivant ». Nous sommes persuadé·es du caractère essentiel de ce soin-là. Il n'est pas chiffrable – encore que. Il faudrait évaluer le cout considérable (épuisement, burn-out…) des dysfonctionnements contemporains. Une étude récente a tenté de chiffrer l'impact sur la société d'une éducation machiste. Le résultat est surprenant et doit nous conforter dans la construction d'un récit qui n'évite ni les questions de genre ni les questions de racisme, ni aucune question de domination.

Le fait de privilégier l'économique durant la crise du Covid a eu un cout humain, perceptible et mesurable aujourd'hui, largement documenté par les acteur·ices de la santé mentale. Certes, il y a eu beaucoup de culture et de création via les écrans, les musées sont restés ouverts, etc., mais l'expérience essentielle du spectacle vivant a été interdite de manière longue puis saccadée.

“Tous les mouvements chapeautés par Still Standing for Culture réclamaient un changement de paradigme. Qu'est-ce d'autre que plaider pour un changement de récit dominant ?”

Comment faire aujourd'hui pour dire le monde au plateau sans rien céder sur la dimension artistique ? Que dire du théâtre documentaire, prolifique, qui tient depuis plusieurs années un discours de dénonciation grave voire sombre sur la société contemporaine ? Quelle présence demain pour cette forme théâtrale au Rideau ?

Je ne crois pas que nous soyons encore aujourd'hui dans un espace de la plainte et de la dénonciation même s'il faut tout le temps des lieux pour cela. C'est tout à fait essentiel mais au théâtre, nous avons désormais besoin d'autre chose. De douceur, de perspectives et d'un peu d'espoir. De plaisir. Je veux, pour toutes et tous, des célébrations artistiques joyeuses, sans éviter le regard sur le monde. En ouvrant les regards sur un avenir possible. Nous en avons profondément besoin. ■



Entretien avec
Sébastien Foucault et
Julie Remacle,
Fondateur·ices de la compagnie Que faire ?, *metteur en scène et dramaturge de la pièce* Reporters de guerre.
Propos recueillis par Maryline Le Corre, coordinatrice à Culture & Démocratie

QUELS RÉCITS POUR MAINTENIR L'HISTOIRE EN VIE ?

Au début des années 1990, la guerre en ex-Yougoslavie éclate et des journalistes venu·es de toute l'Europe couvrent le conflit. Trente ans plus tard et à l'heure où la guerre frappe de nouveau le sol européen, ce conflit semble avoir été tout à fait effacé de nos mémoires. Dans *Reporters de guerre*, Sébastien Foucault et Julie Remacle questionnent cette amnésie collective en nous ramenant sur les traces de reportages réalisés par Françoise Wallemacq – journaliste de radio à la RTBF – en Bosnie entre 1991 et 1995. Sur scène la journaliste est accompagnée par Vedrana Božinović – journaliste pendant le siège de Sarajevo, devenue actrice – et Michel Villée – ex-attaché de presse à MSF-Belgique, devenu marionnettiste. En passant d'un récit universel du conflit à celui d'un évènement particulier – le massacre de Tuzla – la pièce interroge la construction des récits journalistiques et l'impact de ceux-ci sur nos subconscients et nos imaginaires. Le journalisme et les œuvres culturelles peuvent-ils modifier nos représentations mentales pour nous aider à résister au chaos et à l'effondrement ?

Quelles sont selon vous les possibilités offertes par le théâtre documentaire pour aborder un évènement de sidération collective ?
Sébastien Foucault : Le médium théâtral est une petite niche, c'est un outil parmi bien d'autres pour créer des récits structurants, mais c'en est un. Avant le spectacle *Hate radio* – où j'étais dirigé par Milo Rau et qui aborde le génocide au Rwanda par le prisme de la radio –, pour moi cette idée était assez théorique. Cette expérience m'a donné cette confiance, cette légitimité pour m'emparer de ce type de sujet. J'ai la conviction que l'on peut, d'un petit endroit, à notre petite manière, participer à la construction, la reconstruction, au métissage des imaginaires. Et c'est dans cette perspective-là que ce genre de travaux se situent. Avec *Reporters de guerre*, beaucoup de spectatrices et de spectateurs nous ont dit à quel point ils et elles étaient sorti·es ébranlé·es, plein·es de questions, fortifié·es moralement aussi. Bien sûr, nous ne pouvons pas mesurer à quel point une œuvre culturelle en particulier peut avoir un impact sur les imaginaires, à quel point cela peut faire office de rempart utile au moment opportun, mais c'est quand même avec cet espoir chevillé au corps et à l'esprit que nous construisons nos pièces.

Les actrices et acteurs de *Reporters de guerre* ont été réellement témoins du conflit en ex-Yougoslavie. Faut-il avoir vécu l'histoire pour pouvoir la transmettre ?
Julie Remacle : Oui, on voulait travailler avec des témoins directs, et que ces personnes aient des visions différentes du conflit. Il me semble que c'est bien plus fort que de faire jouer leurs rôles par des comédien·nes.

S. F. : Psychiquement, ce n'est pas la même chose pour un·e spectateur·ice de savoir que la personne qui va raconter l'histoire l'a vécue, ou si c'est un·e acteur·ice, un·e passeur·se de récits. Mais selon moi ce n'est ni mieux ni moins bien. Une personne qui n'a pas vécu l'histoire peut tout de même la porter en elle. Elle peut la réfléchir, que quelque chose germe en elle, dans son imaginaire, peut-être un garde-fou pour ne pas répéter les mêmes erreurs. Bien que globalement nous répétions effectivement les mêmes erreurs. Mais on se demande toujours si la culture ne pourrait pas être un petit rempart contre la barbarie, la violence, l'égocentrisme que nous portons toutes et tous en nous.

Il est aussi très important de ne pas parler « à la place de » et de créer une sorte de partenariat, pour créer un récit « avec ». Les créateurs occidentaux, principalement des mâles, ont raconté beaucoup les histoires des autres à travers le monde, il y a un rapport de force très écrasant. Il n'y a que peu d'espaces dans les lieux culturels pour que d'autres créateurs et créatrices racontent leurs propres histoires. Vous me direz qu'on est deux personnes blanches occidentales à la tête de cette compagnie. C'est problématique en effet mais doit-on s'empêcher d'aborder

cette thématique pour autant ? Nous ne prétendons pas du tout raconter l'histoire de la Bosnie mais plutôt en tirer des choses que nous trouvons exemplaires pour toute la collectivité humaine.

La première partie de la pièce parle du conflit de manière globale, c'est un récit plus journalistique où le studio radio – disposé au milieu de la scène – est central. La seconde partie s'arrête quant à elle sur un évènement, le massacre de Tuzla. Pourquoi était-il important selon vous de proposer ces deux points de vue ?

J. R. : Il y a un studio sur scène d'abord parce que nous avons voulu créer un espace sécurisé pour Françoise [Wallemacq] qui n'était jamais montée sur un plateau. On s'est dit qu'on allait la protéger en la replaçant dans son univers habituel. Mais on s'est vite rendu compte qu'elle était à l'aise et qu'elle pouvait aussi sortir de ce studio.

Par rapport à l'écriture, il y avait tellement de matière que c'était difficile de définir un cadre. On savait qu'on voulait travailler sur la radio et c'était une belle façon de créer un cadre « podcast » : un « podcast » sur Françoise, un sur Michel [Villé], un sur Vedrana [Božinović], etc. Ça faisait sens à plusieurs niveaux car – comme au Rwanda – la radio était le seul média auquel avaient accès les habitant·es pendant la guerre. Il n'y avait plus d'électricité, mais il y avait des piles et ils et elles parvenaient encore à écouter la radio. C'était vraiment le média dominant.

S. F. : Oui, l'utilisation de la radio était une manière de recréer un imaginaire large autour de la guerre et de créer un pacte de légitimité de la part des porteur·ses du récit, sachant que ces dernier·es avaient été témoins. Dans un premier temps, il s'agissait de témoigner de ce qu'ils et elles avaient vu. Puis il y a une bascule qui se fait. La question sous-jacente de la pièce est : comment peut-on raconter une expérience traumatique à quelqu'un·e qui ne l'a pas vécue ? Cette recherche résonnait évidemment très fort avec le travail journalistique de Françoise. Quand elle construit un reportage, elle s'attache à raconter l'histoire de personnes qui sont confrontées à des situations extrêmes, mais qui sont finalement des acteur·ices de « seconde zone » et non pas des leader·se politiques, militaires ou culturel·les. Par exemple, elle tend son micro à une cellule familiale aux prises avec la guerre, la violence, le deuil… Ce sont des choses faciles à comprendre même pour des gens qui sont à des milliers de kilomètres de là. Il y a bien sûr un double jeu là-dedans car les journalistes savent très bien ce qui excite les passions. Et nous ne sommes pas dupes non plus mais on joue le jeu de l'identification pour que ce symbole pragmatique fonctionne. Le but étant de créer des symboles qui marquent l'imaginaire des gens, pour faire rempart. Pourtant ça fait 25 ans que Vedrana témoigne de cela et qu'elle ne voit rien changer. C'est ce qu'elle dit avec la phrase : « C'est le moment où vous devriez pleurer, mais ne vous inquiétez pas : dans cinq minutes, tout sera oublié. » Même si on arrive à toucher le cœur et les tripes, si ça ne fonctionne pas avec l'intellect et le subconscient – qui cadrent, qui mettent des gardes-fou –, on n'atteint jamais son objectif. Il faut à la fois des cadres inconscients et des principes conscients.

La pièce nous renvoie évidemment à l'actuel conflit en Ukraine autour duquel on observe une certaine homogénéisation du récit journalistique. Comment expliquer ces représentations manichéennes ?

S. F. : Oui, il y a des parallèles. Dans les années 1980, en Yougoslavie, on a vu ré-émerger les passions nationalistes qui ont engendré des projets politiques extrêmement violents, excluants, meurtriers. En Bosnie-Herzégovine par exemple, il y avait d'un côté les nationalistes serbes et croates dont l'objectif était de créer des zones pures sur le plan ethnique (qui ont cherché à atteindre ce but par le meurtre et le viol de masse, par des expulsions forcées, l'extermination, toutes ces choses que nous connaissons maintenant grâce au Tribunal Pénal International pour l'ex-Yougoslavie), et de l'autre côté le gouvernement bosniaque, qui était une tentative imparfaite de démocratie européenne mais avait le mérite d'intégrer tou·tes les citoyen·nes du pays, qu'il·elles soient Serbes, Croates ou musulman·nes. Bien sûr, il y avait aussi beaucoup d'exactions de leur côté. Mais les journalistes – qui étaient pour beaucoup très jeunes – étaient frappé·es par la démesure des moyens militaires de l'armée des Serbes de Bosnie qui avait récupéré l'armement de l'armée fédérale yougoslave. Donc sur le plan militaire, c'était David contre Goliath. Les journalistes se sont donc fait, dès le début du conflit, les porte-paroles de quelque chose qui était plus en adéquation avec leurs valeurs. Sauf que tou·tes celles et ceux qui sont resté·es sur place un peu plus longtemps, se sont aperçu·es que ce n'était pas si manichéen. Mais on ne leur donnait pas de temps dans les rédactions pour développer et troubler les imaginaires. À ce moment-là, du côté des Bosnien·nes de l'époque et des journalistes humanistes de l'Europe occidentale, la question était : comment maintenir l'histoire en vie ? Et ça, ils et elles l'ont très bien fait. Quand il y a un conflit qui explose – on l'a vu récemment dans le cadre de la guerre en Ukraine – tout le monde est offusqué, réagit avec beaucoup de générosité, en envoyant des médicaments, de la nourriture, des vêtements… Mais cette générosité ne dure qu'un temps car l'être humain est ainsi, il réagit à chaud.

Mais que fait-on quand un conflit s'installe sur la durée ? Par exemple, il y a eu beaucoup de changements d'alliances au cours du conflit en

ex-Yougoslavie, notamment entre les Croates et les Serbes. Et il y a quelques journalistes qui ont tenté de relayer cela. Mais les rédactions répondaient que c'était illisible, trop compliqué, il fallait rester sur le récit avec d'un côté les méchant·es Serbes et de l'autre les gentil·les Bosnien·nes qui se battent. Pour maintenir l'histoire en vie, il fallait rester sur cette représentation de David contre Goliath.

Malgré ces parallèles, pourquoi ce conflit pourtant récent est-il oublié, passé sous silence ?

S. F. : L'amnésie ! On est dans un monde qui périme tout. Et c'est une aberration totale d'entendre que la guerre en Ukraine est le premier conflit armé de cette importance sur le sol européen depuis 1945. Alors qu'il y a eu des faits de génocide. Et on a tout oublié ! Il y avait une scène, qui a dû être supprimée au milieu de la pièce, dans laquelle Michel, qui venait de parler de la montée des nationalismes en ex-Yougoslavie, mais aussi d'un feu qui existe aujourd'hui dans les démocraties occidentales, s'indignait de cette amnésie collective. Et Vedrana répondait : « Mais nous aussi, on a tout oublié. En Bosnie, alors que nous sommes empoisonné·es par la guerre et le récit de la guerre, nous votons encore pour des partis nationalistes ! C'est que nous-mêmes, on n'a pas encore fait la connexion entre le nationalisme, le discours incendiaire qui l'accompagne et la guerre. »

J. R. : C'est aussi, parce qu'à la fin de la guerre, les populations sont restées divisées. Il n'y a pas vraiment eu de paix. Chacun·e a repris ses billes et s'est enfermé·e dans son propre discours, sa propre vision de ce qu'a été la guerre. C'était nous les gentil·les et les autres les méchant·es. Il n'y a jamais eu de grands discours de mémoire, comme l'Allemagne a réussi à le faire après la Seconde Guerre mondiale.

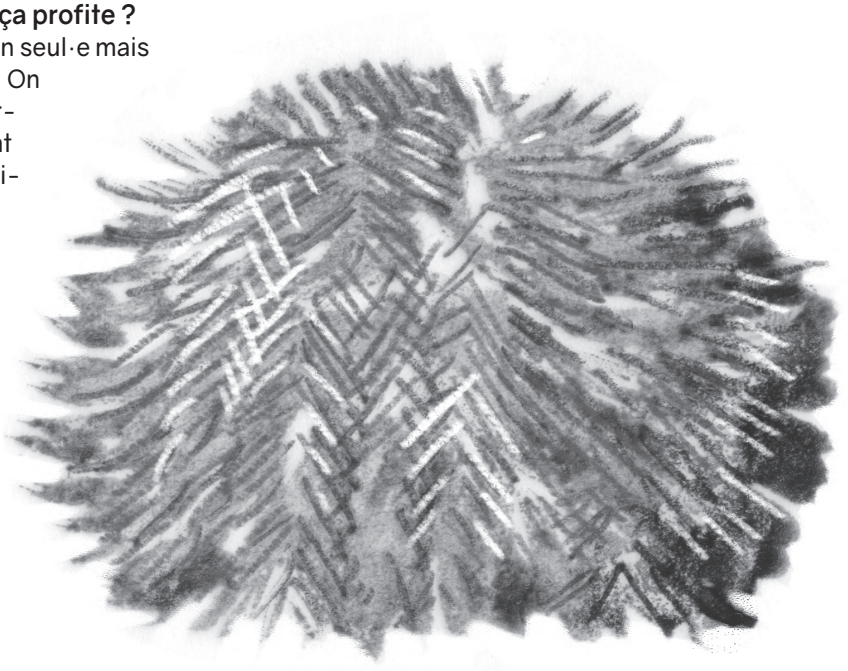
Mais alors qui écoute ? À qui ça profite ?

S. F. : Je crois qu'on ne peut rien seul·e mais qu'il peut y avoir des synergies. On s'adresse quand même à un certain type de public, globalement informé, cultivé, à une bourgeoisie, de droite, centriste ou de gauche mais quand même plutôt humaniste, bienveillante et déjà dans un processus réflexif. Mais quand ça travaille en synergie avec d'autres constructeur·ices du récit, il peut y avoir un maillage. Par exemple, en 2013, on a joué *Hate Radio* au festival d'Avignon et on s'est retrouvé·es en première page du *Monde*, avec une photo hyper naturaliste – comme le décor – à tel point que ç'aurait pu être l'image d'une page de politique internationale. Et dans l'encart de présentation qui introduisait l'article, il était question de géopolitique et notamment de la responsabilité de la France dans le génocide. Bien sûr il y avait une sorte de critique de la pièce en filigrane, mais c'était plutôt l'article de quelqu'un qui, touché par la pièce, avait été fouiller dans l'affaire du Rwanda et en particulier sur cette question de la responsabilité de la France dans le conflit et ça devenait un article de géopolitique sur le long terme. Ce maillage a permis de toucher de manière plus large les imaginaires.

Ici, grâce à Françoise [Wallemacq], il y a beaucoup de journalistes qui sont venu·es voir la pièce et qui nous disent que c'est une belle manière de penser leur propre métier. C'est intéressant de toucher aussi ce public, cette profession qui est totalement en crise sur la question de la légitimité.

Il y a aussi le projet d'aller à Tuzla et de s'y confronter à un public complètement différent. On voudrait aussi essayer d'inviter la diaspora d'ex-Yougoslavie des villes où nous allons jouer. C'est intéressant parce qu'un public a une énergie, perceptible pour les interprètes mais aussi pour le public lui-même. Quand ce public est composé d'identités multiples, ça change l'empreinte de la foule. Des publics métissés vont créer une communauté de spectateur·ices qui va vivre l'expérience de manière singulière, différente par rapport à un groupe d'abonné·es d'un théâtre institué.

J. R. : Et puis, il y a aussi les scolaires avec qui ça peut être très intéressant si les jeunes sont bien accompagné·es. Il me semble qu'un spectacle comme celui-là se situe au-delà du cours d'histoire et qu'on devrait davantage travailler sur des choses multidisciplinaires, qui sont beaucoup plus impactantes pour des adolescent·es. ■



Entretien avec
Melat Gebeyaw Nigussie
Directrice générale et artistique du Beursschouwburg

Propos recueillis et traduits de l'anglais par Hélène Hiessler, coordinatrice à Culture & Démocratie

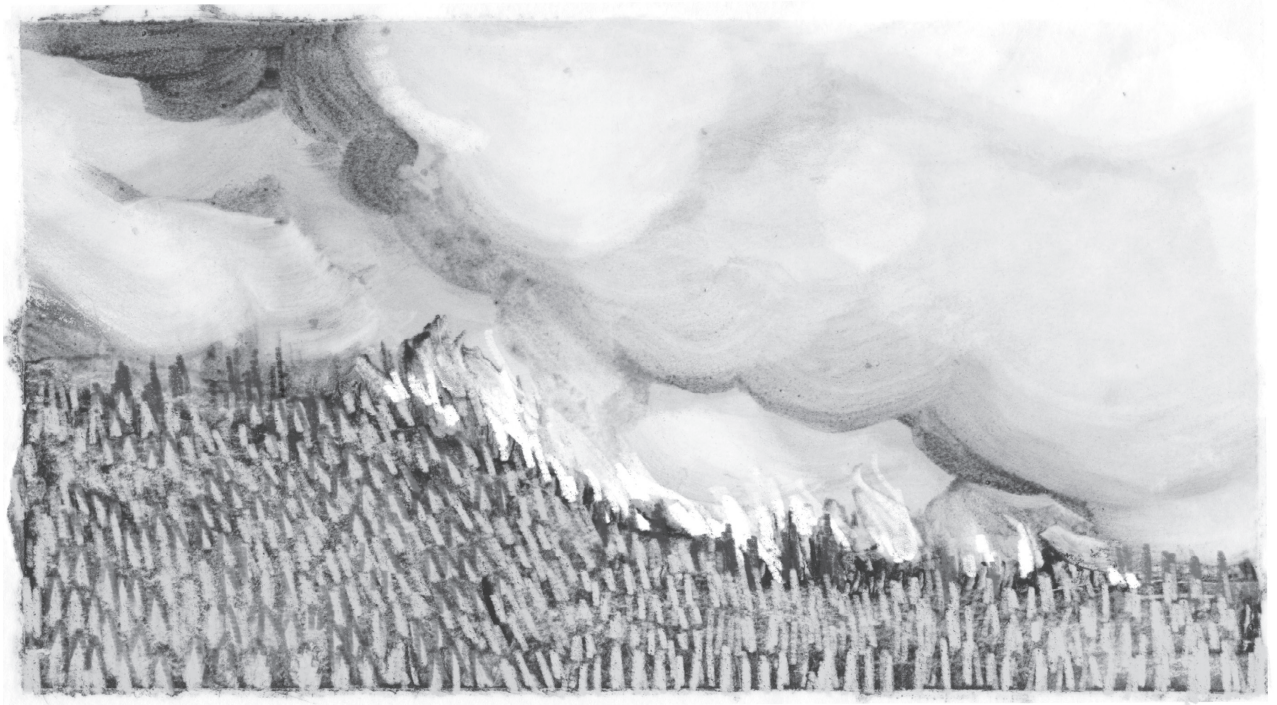
TRANSFORMER LES IMAGES DU FUTUR EN RÉCIT

Nourrir les imaginaires est au cœur du travail du secteur culturel et de ses acteurs et actrices. Pour Melat Gebeyaw Nigussie, directrice générale et artistique du Beursschouwburg à Bruxelles, une organisation culturelle doit être un catalyseur de changement. Les idées ne manquent pas pour imaginer des futurs vivables, affirme-t-elle, mais en les rassemblant au sein d'un même lieu, et avec le travail narratif d'une équipe de programmation, se fait l'esquisse d'un récit, d'une histoire cohérente, un devenir potentiel. Et c'est là le pouvoir des institutions culturelles : appuyer et légitimer d'autres récits, et ainsi leur donner une meilleure chance de se réaliser.

Comment un lieu comme le Beursschouwburg contribue-t-il à construire, à nourrir et à disséminer des récits nouveaux ou inspirants sur le présent et le futur?
Le questionnement sur les futurs possibles est intéressant parce que dans une ville comme Bruxelles, c'est précisément ce qui rassemble littéralement tout le monde. Nous sommes peut-être très différent·es les un·es des autres mais l'avenir, c'est ce que nous partageons. Et en tant qu'organisation culturelle, en invitant des communautés, des collectifs, en invitant de nouveaux récits du futur et différentes visions du monde, nous pouvons aussi en imaginer un autre. Comment nous y prenons-nous ? Je crois que les images et les idées ne manquent pas sur le futur : elles existent déjà. Mais en créant un évènement, en formulant une question, les gens peuvent se rassembler et toutes ces différentes images et idées se transforment en un récit, en quelque chose qui a une forme, une cohérence – une histoire. Et cette histoire peut donner aux personnes le désir et la force d'agir une fois dans le monde réel. C'est comme ça que ça fonctionne. Toutes ces idées et images de vers où l'on va, de ce que devrait faire notre ville : les rassembler, faire émerger une cohérence, et ainsi aider les gens à trouver les mots pour des choses qu'ils ressentent, ou à trouver là une histoire qui raconte ce qu'ils ont envie de faire. C'est le pouvoir des récits, de notre travail narratif en tant qu'organisation culturelle.

J'aimerais rebondir sur cette idée de programmation comme un travail narratif, comme un récit (ou des récits) émergeant d'une séries de propositions artistiques/culturelles. Pourriez-vous nous donner des exemples concrets ?
Le Beursschouwburg propose des performances, des concerts, des projections, de l'art visuel, nous organisons de nombreuses expositions et accueillons de nombreux artistes différent·es, parfois des artistes très reconnu·es, la plupart des artistes dits émergent·es, qui débutent. Ce sont des propositions très diverses et très éclectiques. Ce que nous tentons de faire, c'est d'articuler ces images éclectiques dans une forme cohérente, de façon à nous sentir en mesure de les communiquer à un public, mais aussi pour nous sentir ancré·es dans un récit du Beursschouwburg. Car nous avons notre propre récit. Nous avons une mission et une vision, nous avons une identité, nous avons des valeurs.

Notre manière de faire cela est de choisir un thème pour chaque demi-saison : un à l'automne et un au printemps. C'est une sorte d'entre-deux : entre un festival et un programme de saison. C'est une question, ou un thème, un problème, un sujet qui éveille notre intérêt, qui vit dans le monde extérieur et qu'on retrouve dans notre programme. C'est un peu comme ça que nous disons : « Voilà, c'est ce que nous faisons, c'est l'histoire que nous vous racontons. » Au printemps 2022, le thème était « les habitudes ». Quelles sont nos habitudes ? Qu'est-ce qu'une habitude ? Quels rites et rituels reproduisons-nous quotidiennement ? Les habitudes peuvent vous donner de l'ancrage, vous rassurer, mais si on ne les questionne pas, qu'on les reproduit par automatisme, elles peuvent devenir dangereuses. Ensuite on ouvre ces questions : des habitudes on passe aux réflexes, aux modèles – quels modèles dans nos sociétés ? Quels systèmes existent qui sont à repenser ? Et tout cela nourrit aussi notre programme de rencontres



– nous organisons beaucoup de conférences parce que nous sommes une maison qui réfléchit beaucoup ! Nous avons eu une série de discussions qui s'appelait « Rompre les habitudes », et nous avons aussi fait un focus sur le milieu universitaire : quelles habitudes existent dans le monde universitaire ? Quels modèles ? Peut-on les repenser ? On s'est aussi penché·es sur la rupture des habitudes dans les relations amoureuses – monogamie, polyamour, etc. Pour nous un thème de mi-saison est une manière de raconter une histoire qui va vivre dans notre programme mais qui vit aussi dans la société, et tout se noue là.

Je considère aussi de ma responsabilité de garder un œil sur ce fil rouge, de me demander : ce focus est-il pertinent ? Est-il bien dans l'air du temps ? À l'automne 2022 nous nous pencherons sur les mythes et mythologies, très liés à la question des récits et des imaginaires. Et c'est ainsi que nous travaillons. Bottom-up depuis le programme, et bottom-up depuis ce qui est dans l'air.

Dans sa présentation en ligne, le Beursschouwburg ne se décrit pas comme une institution culturelle, mais plutôt « agissant comme un tiers-lieu », à la différence, par exemple, des « institutions plus établies du Mont des Arts ». Ce choix d'éviter le terme « institution » est-il délibéré ?

Ça l'est. Il se trouve que le Beursschouwburg est l'une des organisations culturelles néerlandophones les plus anciennes à Bruxelles – elle a 56 ans. Au départ, c'était en fait un squat. Le lieu a toujours eu un côté rebelle et expérimental. Ça ne colle pas vraiment à l'idée d'une institution avec des hiérarchies et des rapports de pouvoir à chaque niveau. C'est une maison très conviviale, où les artistes adorent venir, où les publics se sentent bienvenus. Nous trouvons cela très important, et c'est aussi une valeur que nous partageons entre collègues. En effet il me semble que le terme institution ne reflète pas vraiment ce que le Beursschouwburg essaie de faire.

Mais une institution permet aussi le passage d'une expérience singulière à une expérience collective – qui est un peu ce que vous décriviez –, à une pratique inscrite dans la durée, au-delà des individus qui l'ont créée – un processus qui associe continuité et transformation. Diriez-vous que les institutions permettent le passage de communautés d'individus à une forme de communs ?

Pour être claire : je ne crois pas qu'une institution soit nécessairement quelque chose de négatif. Ni le pouvoir, d'ailleurs. Je crois qu'il faut du pouvoir pour accomplir des choses dans le monde. Mais la permanence, qui est souvent tenue pour acquise, peut aussi être dangereuse, parce qu'alors on ne s'interroge plus sur notre raison d'être. Je crois qu'en tant qu'organisation culturelle, sans tomber forcément dans la précarité ou dans une crise existentielle, ça peut être payant de réfléchir au pourquoi et au comment de ce que nous faisons. Bien sûr, je vois aussi les avantages d'être installé·es de manière permanente, d'avoir un lieu fixe dans la ville que des publics puissent s'approprier. Et dans un monde idéal, en effet, une institution que nous possédons toutes et tous, nous la construisons aussi toutes et tous. Mais souvent, ce n'est pas le cas. Pour l'heure, il y a un grand écart entre ce que pourrait être une formidable forme d'institution et ce qu'elles font en pratique. Et je crois que c'est une de nos grandes responsabilités, en tant que travailleurs et travailleuses culturelles, que de combler ce fossé.

Le Beursschouwburg a une mission et une vision, et de fait, elles sont présentées dans un texte sur votre site. Il est plutôt récent ?

Oui. Nous avons rédigé ce texte « mission et vision » avec l'équipe. Elle en avait exprimé le besoin, et je trouvais aussi que l'ancienne version ne correspondait plus vraiment à l'identité actuelle du Beursschouwburg. Parce qu'une identité a beau être permanente, elle évolue aussi. Et nous avons une autre bonne raison de nous y atteler : nous devions rédiger notre demande de renouvellement de financement pour le gouvernement flamand pour les cinq années à venir. Quand j'ai repris ce poste je savais que ce serait le plus gros défi : travailler à l'identité de la maison – une identité déjà forte, mais il fallait trouver les mots justes pour reformuler la mission et la vision.

On peut notamment y lire que le Beursschouwburg cherche à « surmonter les oppositions binaires et [à] accueillir l'ambiguïté, les nuances de gris et les zones d'ombre ». Pour ramener cette idée à ma toute première question : est-il suffisant de faire apparaitre les zones d'ombre des récits dominants pour réactiver/cultiver notre imagination, notre capacité à penser hors du cadre ?

Très bonne question. Je crains toujours d'être trop normative, trop dirigiste. J'hésite donc beaucoup à dire : « Nous devrions reformuler ça. » Ce que nous faisons, c'est montrer ou mettre en lumière ces histoires invisibles, pour ensuite les rendre au public afin qu'il puisse en faire quelque chose. On le sait, l'Histoire est souvent celle des récits dominants. Mais si on prend le contexte africain, par exemple : on voit souvent une sorte d'idéalisme précolonial (« Si les colons n'étaient pas venus, nous aurions été ceci, nous aurions fait ceci et cela »). Et ce paradigme précolonial devient un récit homogénéisant qui

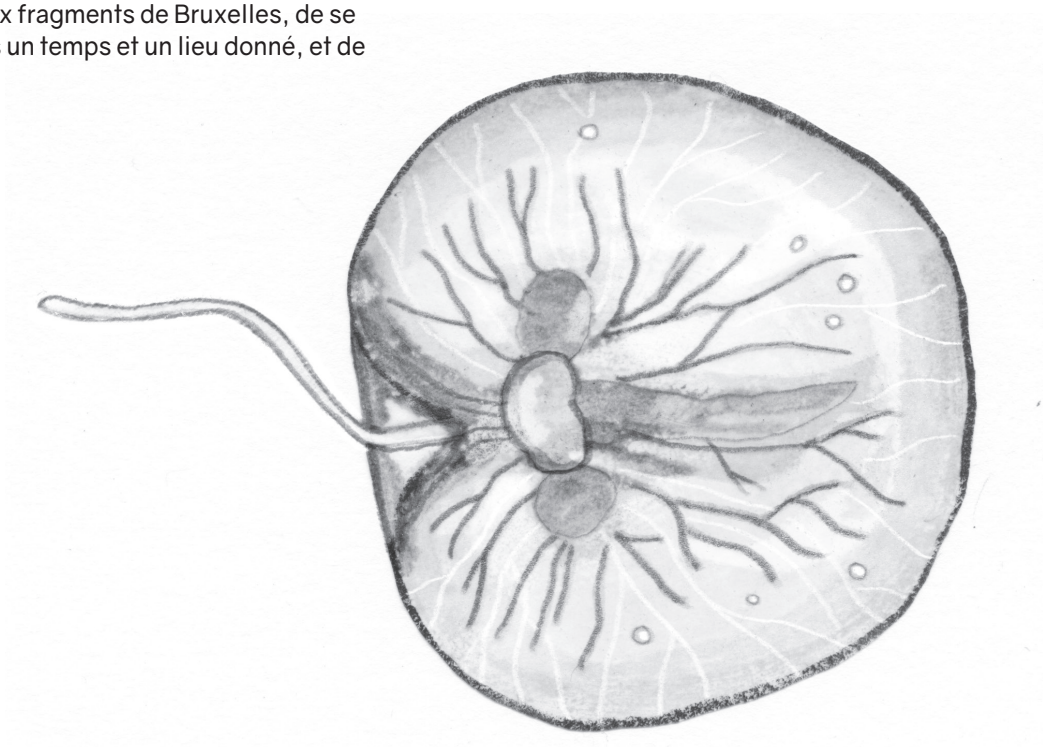
englobe tout. Or nous devrions être très attentif·ves – et je le suis moi-même – à ne pas passer d'un extrême à l'autre. Mais tout cela s'inscrit sur le même tableau. Ce que j'aime faire, c'est présenter aux personnes une diversité de choix, de récits, et qu'elles puissent ensuite décider pour elles-mêmes, y repenser plus tard, et les transformer encore. C'est toujours une transformation, mais nous nous gardons de la faire nous-mêmes.

Je voudrais revenir sur l'idée de singularités se rejoignant pour former une histoire cohérente. Comme vous l'avez dit, le Beursschouwburg est à l'image de Bruxelles. Or Bruxelles est une ville fragmentée, un ensemble de groupes et de collectifs qui se définissent les uns par opposition aux autres. Dans un entretien réalisé pour le Journal n°53, Lena Imeraj et Tuba Bircan disent : « En définissant collectivement un groupe, on détermine aussitôt l'autre groupe, c'est-à-dire celles et ceux qui ne partagent pas les mêmes critères. » En cherchant à embrasser tout ces groupes, est-ce que le Beursschouwburg se contente de cette fragmentation ? Ou bien essaie-t-il de représenter une sorte de paysage commun, une « histoire de Bruxelles » ? N'y a-t-il pas un risque, à tenter de construire un récit cohérent, de réduire les singularités, de créer l'illusion d'une unité ?
Voilà une autre question difficile ! Nous avons toutes et tous des identités fragmentées, faites de plusieurs couches. Mais vous voyez comme tout comportement spontané a besoin d'une structure ? Il faut un temps et un lieu pour pouvoir être spontané·e, une structure donc. Un risque ne peut se prendre que s'il y a une structure, des accords. Donc cette idée de juxtaposer la cohérence et la fragmentation, selon moi, c'est une fausse dichotomie. La cohérence, la structure sont précisément ce qui permet aux identités fragmentées, aux fragments de Bruxelles, de se rassembler dans un temps et un lieu donné, et de célébrer cela.

Vous avez dit tantôt : « Les images et idées ne manquent pas sur le futur. » Je pense à Graeber et Wengrow qui parlent d'une « panne d'imagination ». Pour vous il n'est pas question de panne ? TINA* n'a pas d'effet paralysant ?
Beaucoup de gens avec qui je travaille ont des tas d'idées pour le futur ! D'après mon expérience, les gens en ont tellement marre du récit de TINA (*there is no alternative*) qu'ils ne cessent d'expérimenter et meurent d'envie de faire autre chose. Ils ne se sentent juste pas assez forts pour pouvoir passer à l'action.

C'est vrai que les expériences ne manquent pas. Alors qu'est-ce qui rend un récit performatif ? Qu'est-ce qui fait la différence entre un récit qui parvient à avoir un impact dans le monde réel et un qui échoue ?
Peut-être est-ce justement le pouvoir de l'institution, le pouvoir d'une organisation culturelle : la légitimation. Le fait d'affirmer : « Regardez, ce n'est pas une idée insensée, ça soulève des questions intéressantes : venez chez nous, nous avons organisé tout un programme autour. » Et à travers des évènements, à travers des festivals, les personnes sont amenées à voir et à imaginer comment cette idée peut devenir réalité. Je crois sincèrement que c'est le rôle de ce que nous faisons au Beursschouwburg. En 2017, quand nous avons proposé une programmation autour de l'avenir féministe, c'était il y a cinq ans seulement, et c'était révolutionnaire ! Nous sommes en fait des catalyseurs de changement. Les institutions culturelles ont le pouvoir de soutenir, d'appuyer et de légitimer d'autres récits, et ainsi de les rendre plus réels. ■

Une version augmentée de cet entretien est disponible en ligne sur notre site internet.



GLOSSAIRE

Âgisme : L'âgisme est un préjugé contre une personne ou un groupe en raison de l'âge.

Anthropocène : Terme qui caractérise l'époque de l'histoire de la Terre qui a débuté lorsque les activités humaines ont commencé à avoir un impact global significatif sur l'écosystème terrestre.

Cosmologique : Qui agit sur la structure, l'origine et l'évolution de l'univers dans son ensemble.

Eudémoniste : Doctrine philosophique posant comme principe que le bonheur est le but de la vie humaine. Le bonheur n'est pas perçu comme opposé à la raison, il en est la finalité naturelle.

Germinatif : Définit l'aptitude d'une graine à germer, soit la durée maximale qu'une graine peut consentir avant de perdre la capacité de germer, quand l'ensemble des conditions sont réunies.

Haraka : L'Haraka est un univers uchronique crée par les ateliers de l'Antémonde : « 2011, les printemps arabes ont donné le ton à d'autres révoltes. Un mouvement mondialisé s'étend, c'est l'Haraka. Les productions industrielles, les États et toutes les hiérarchies vacillent. Des dynamiques populaires s'entrechoquent pour répondre aux nécessités de la survie et dessiner un futur habitable. »

Homo œconomicus : L'Homo œconomicus est une représentation théorique du comportement de l'être humain. L'homme économique est considéré comme rationnel et maximisateur. Il maximise sa satisfaction en utilisant au mieux ses ressources et sa rationalité lui permet d'analyser la situation et les évènements du monde qui l'entoure afin de prendre les décisions permettant cette maximisation.

Hypoesthésie : L'hypoesthésie est la diminution du sens du toucher et de la sensibilité physique.

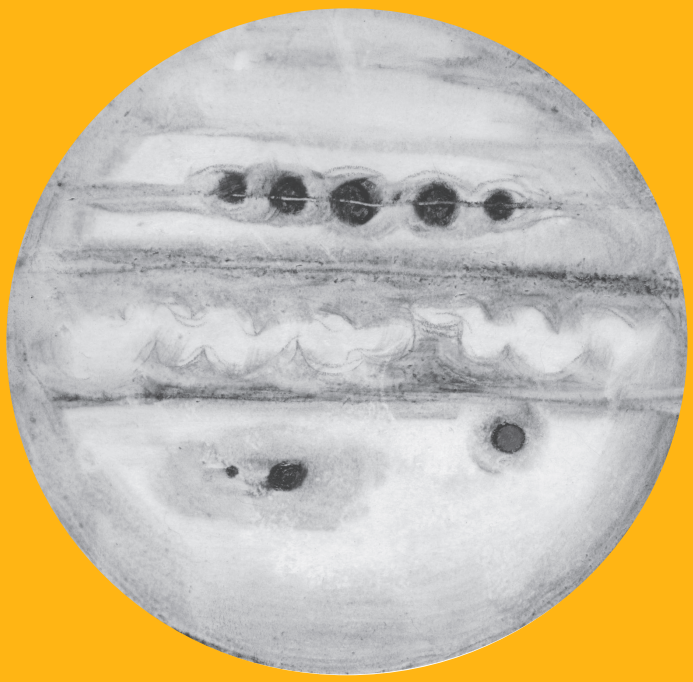
Primitivisme : Doctrine selon laquelle la vie chez les peuples primitifs ou dans l'enfance était meilleure, la civilisation ne pouvant que la détériorer.

Rétrofuturiste : Dans ce dossier, les récits rétrofuturistes renvoient à des fictions qui explorent la tension entre passé et futur. Comme le texte de Jean-Baptiste Molina p. 4, ils traitent du passé depuis la perspective d'un présent situé dans le futur.

« Technologie Zombie » : Les « technologies zombies » sont celles que l'on essaye de maintenir vivantes le plus possible, parce qu'elles génèrent de la croissance économique et de la rentabilité financière à grande échelle. Pourtant, d'un point de vue des limites planétaires et de la disponibilité des ressources, elles sont condamnées.

Technosphère : Concept, créé par Vladimir Vernadsky, qui désigne la partie physique de l'environnement affecté par les modifications d'origine anthropique, c'est-à-dire d'origine humaine.

TINA : Acronyme de *There is no alternative*, traduit en français par : « Il n'y a pas d'alternative ». TINA est un slogan politique couramment attribué à Margaret Thatcher lorsqu'elle est Première ministre du Royaume-Uni, qui signifie qu'il n'y a pas d'autre système possible que celui du Marché, du capitalisme et de la mondialisation.



PLUS ON EST AVEC LES FOUS, MOINS Y EN A

Mathieu Bietlot
Philosophe

À l'ère de la démocratie participative, de la démocratie au travail, de la démocratie culturelle, etc., la prise en charge des personnes en difficulté psychique gagnerait à se collectiviser et ne plus être seulement déléguée à des spécialistes. L'enjeu consiste à partager et redistribuer au sein de la cité les rôles, les responsabilités et les risques en matière de troubles psychiques ou d'accueil d'une crise de délire. Il s'agit autant de mieux intégrer celles et ceux qui ne vont pas bien que d'entendre les questions que posent leur souffrance à l'organisation sociale pour pousser celle-ci à s'améliorer.

Les hôpitaux psychiatriques ont connu plusieurs vagues de critiques au cours du siècle dernier auxquelles ils ont répondu davantage pour les désamorcer que pour les prendre au sérieux. Ils se sont quelque peu « humanisés », grâce notamment aux progrès de la pharmacopée, tout en étant dévoyés par le management néolibéral. Parallèlement, la psychothérapie institutionnelle[1] s'est propagée et inspire de nombreux lieux de soins.

La critique la plus fondamentale à laquelle ne répondent ni l'hôpital, ni la politique de réduction des lits (réforme 107), ni la plupart des services de santé mentale, ni le foisonnement d'offres thérapeutiques néolibérales et *new age* (du développement personnel à la sylvothérapie*), déplore le manque de liens conséquents entre la situation sociale et les troubles psychiques. Pourtant, le passage de la patate chaude que représentent les personnes perdues ou explosées entre les services sociaux et la psychiatrie ou la santé mentale s'avère de plus en plus flagrant. Dès lors, qu'on voie les crises personnelles comme des reflets ou résultantes des crises de société, il y aurait lieu d'œuvrer davantage à des transformations sociales plutôt que de se contenter d'isoler ou de médiquer les personnes en difficulté.

Répandre le trouble pour secouer la société

Tel est ce qui anime « la psychiatrie démocratique dans le milieu de vie », amorcée par Franco Basaglia en Italie. Devenu directeur de l'hôpital psychiatrique de Gorizia en 1961, il décida très vite d'en ouvrir toutes les portes et de mettre *l'institution en négation*[2] – ses hiérarchies, ses rôles, ses violences – afin de laisser émerger ses contradictions. En refusant d'étouffer la force subversive de la folie, en accordant la liberté de circulation et de décision aux interné·es, en poussant l'autogestion jusqu'au bout, une dynamique de contestation commune des fondations de l'asile, alliant soigné·es et soignant·es, a pu déplacer la contradiction vers l'extérieur où elle devient une menace et « un problème pour la société dont elle est l'expression »[3]. À partir de là s'est développé le mouvement Psichiatria Democratica qui, avec le soutien des syndicats, de certains responsables politiques et en rebondissant sur l'effervescence émancipatrice des années 1960 et 1970, a libéré d'autres hôpitaux et organisé l'accueil de leurs patient·es chez des étudiant·es, des travailleur·ses, dans des usines autogérées, des comités de quartier… Basaglia insiste sur le déplacement du regard sur la folie que provoque l'accueil des personnes en difficulté dans la cité : « Nous les avons confrontés avec la souffrance et non à la gestion de la maladie, car la souffrance de l'un est le problème de tous. »[4] En Belgique, L'Autre "lieu" – R.A.P.A. a mis en place des

pratiques inscrites dans la même veine et volonté d'apporter une réponse aux besoins générés par le trouble psychique non réservée aux professionnel·les du soin.

L'individualisme et l'isolement, la peur et la froideur, la marchandisation et la précarisation, la mise en concurrence et en conflit promues et entretenu·es par le tournant néolibéral et sécuritaire de ces dernières décennies ont décimé, discrédité ou réduit à des ilots de résistance ces expériences. Il devient pourtant décisif de nous en inspirer pour empêcher cette « dissociété » néolibérale de tout dévaster ou, à tout le moins, pour riposter aux troubles qu'elle provoque.

S'en inspirer tout en tenant compte des écueils, dont les deux principaux sont le trouble suscité dans l'entourage et le risque d'abandon des patient·es libéré·es. Faire face au trouble psychique occasionne en effet aussi une forme de trouble, dérangeante ou encombrante. Il y a de quoi être désemparé·e si l'on n'y est pas un peu préparé·e, bien qu'à trop se préparer on passe à côté de la rencontre… Si, suite à ces perturbations et plus encore au changement de contexte, la population et les dynamiques collectives n'accompagnent pas les personnes sorties de l'hôpital, celles-ci se retrouvent dans la plus grande précarité, seules avec leur souffrance, incarcérées dans leur désarroi, souvent à la rue[5].

Accueillir le trouble pour créer du collectif

Pour déployer la psychiatrie démocratique à petite échelle – en préalable à une transformation des structures de la société et des imaginaires dominants – nous proposons deux pistes : raviver l'éthique de l'hospitalité et créer du Collectif dans la cité.

L'hospitalité, telle qu'elle a été chantée dans *l'Odyssée* d'Homère et telle que l'ont pensée des philosophes comme Jacques Derrida, René Schérer ou Alain Brossat, invite à accueillir l'autre de manière inconditionnelle et a priori[6]. L'autre, qui qu'elle ou il soit, l'étrangère, l'étrange, l'indigente davantage que le proche, la familière, l'égal qui en ont moins besoin. Le ou la recevoir dans toute son altérité, c'est-à-dire dans sa différence autant que dans sa bizarrerie, son imprévisibilité et même son agressivité, avec l'envie d'en faire quelque chose ensemble, de se laisser altérer autant qu'enrichir par cette altérité. Il n'y a pas de formation, de formule toute faite, de recette magique pour pratiquer l'hospitalité. Être accueillant·e requiert quelques dispositions, une disponibilité surtout, de l'imagination, une ouverture aux failles du visiteur ou de la visiteuse autant qu'aux siennes propres. L'hospitalité, c'est un peu cette aptitude à être à l'écoute du frisson que donne à sentir *Les furtifs* d'Alain Damasio et qui accroit notre puissance. « C'est précisément ce que j'appelle être prêt. Cet état d'incertitude fragile, ouverte, qui rend disponible à l'inconnu. »[7]

Pour soutenir cette approche de l'autre et permettre la psychiatrie démocratique, nous avons besoin de retisser du collectif dans le milieu de vie. La psychothérapie institutionnelle envisage l'établissement de soins comme un Collectif dont toutes les dimensions sont mises au travail pour soutenir et soigner la personne en trouble. Elle saisit tout ce qui compose la vie de l'institution, les lieux, l'architecture, les nombreuses activités, les réunions, la répartition des tâches, les interactions les plus quotidiennes, la dynamique de groupe, les conflits interpersonnels, les rébellions des un·es, les délires des autres… pour en faire des médiations, des points de raccrochage de la personne à la dérive ou de transfert analytique. La relation thérapeutique quitte le face à face avec le médecin pour s'éparpiller au sein du Collectif qui, dans toute sa diversité, agit en tant que tiers susceptible d'aider la personne en trouble à atténuer ses difficultés. Ne pourrions-nous pas faire sortir cette idée de l'institution pour la semer et la faire pousser dans la cité, dans le quartier, dans le village ?

Cette démocratisation de la psychiatrie cherche à conférer une reconnaissance sociale, une place de sujet à la personne, à l'accompagner de manière plus émancipatrice qu'à l'hôpital, à la laisser être ce qu'elle devient, bref à l'intégrer dans le milieu de vie. Elle fait aussi le pari de mettre la population, d'un quartier ou d'une zone rurale, en position de sujet et de collectif plutôt que d'individus dispersés ou d'objet d'attention. L'accueil de la différence perturbe. Comme dans le champ de l'immigration, toute intégration suppose une transformation réciproque et implique des enrichissements à valoriser et des difficultés nouvelles à résoudre ensemble avec des points de vue ignorés jusque-là. L'hospitalité bouleverse autantl'hôte·sse que l'hôte·sse, elle modifie les paramètres du trouble et les coordonnées du milieu. Elle favorise plus d'attention à chacune et chacun, assouplit et consolide des liens locaux et invite à prendre davantage soin les unes des autres. Une prise de conscience collective est alors possible. On peut s'apercevoir que les problèmes de la personne dite malade sont plus communs qu'il n'y parait. L'isolement, la précarité, l'incompréhension (interindividuelle ou interculturelle) ou la surconsommation (de substances ou de marchandises) nous concernent toutes et tous de près ou de loin. On pourrait en conséquence faire communauté ou convergence dans la remise en question des politiques sociales, économiques et culturelles qui génèrent ou entretiennent ces difficultés. ■

Pour aller plus loin ou ailleurs :
Mathieu Bietlot, *Folie de l'hospitalité. Un autre accueil des personnes en trouble psychique*, Couleur livres, 2022.

* Les mots suivis d'un astérisque sont repris dans le glossaire en p. 46.

1. Lire aussi « La langue est la terre que nous habitons », de Julia Sire, p. 24.
2. *L'institution en négation*, trad. de l'italien par Louis Bonalumi, Arkhê, 2002 (1968) est l'ouvrage dans lequel Basaglia met en discussion cette expérience. Voir aussi l'ouvrage de référence en français à ce propos : Mario Colucci & Pierangelo Di Vittorio ; *Franco Basaglia, portrait d'un psychiatre intempestif*, trad. de l'italien par Patrick Faugeras, Érès, 2005.
3. Antonio Slavich, « Mythe et réalité de l'autogouvernement », chapitre IV de Franco Basaglia, *L'institution en négation*, *op. cit.*, p. 190. Dans la plupart des autres expériences (communauté thérapeutique, psychothérapie institutionnelle), les processus d'autogestion sont biaisés par l'absence de pouvoir des soigné·es sur la seule question qui les intéresse fondamentalement : choisir son traitement, choisir de quitter l'hôpital ou d'y revenir.
4. Interview en décembre 1976, in Collectif international, *Réseau Alternative à la psychiatrie*, Union générale d'édition (10/18), 1977, p. 157.
5. Félix Guattari le rappelait des années plus tard : « Les hôpitaux furent fermés généralement dans de très mauvaises conditions, c'est-à-dire sans que soient mises en place de réelles solutions de rechange. Les malades étaient laissés à l'abandon… » (Félix Guattari, *De Lesbos à La Borde*, nouvelles éditions Lignes, 2012, p. 72.)
6. Voir notre article « De l'éthique à la politique : subsomption ou subversion » dans *Le Journal de Culture & Démocratie* n°30, 2013.
7. Alain Damasio, *Les furtifs*, La Volte, 2019, p. 11.



Pierre Hemptinne
Membre de Culture & Démocratie

LE POINT SUR CULTURE ET ÉCOLOGIE

En 2021, la demande de contrat-programme de PointCulture a été refusée. Une dernière chance a été donnée à l'association. Un nouveau projet se met en place avec une diminution importante de subvention, un plan social, la fermeture des PointCulture. À une époque, la « fin du prêt » mobilisait les usager·es. Avec le passage de la pandémie, le lien affectif à ce qu'était La Médiathèque s'est encore distendu, et les PointCulture ferment un peu dans l'indifférence. Pourtant, il ne s'est pas rien passé dans ces lieux où pendant presque dix ans, l'asbl a procédé à un repositionnement original et effectif. Il n'est pas vain de rendre hommage à ceux et celles qui s'y sont investis et ont œuvré à tisser des communs culturels soutenant le changement d'imaginaire requis par le dérèglement climatique. En mêlant analyse et fiction, l'article esquisse ce qu'était ce champ des possibles.

La question culturelle rattrape notre société par le biais de la crise climatique. Face aux connaissances de plus en plus étayées et explicites sur la catastrophe climatique en cours, face aux avertissements de plus en plus alarmistes, l'étonnement s'est exprimé à de nombreuses reprises : pourquoi, malgré tout ça, le changement semble-t-il impossible ? Pourquoi rien ne bouge vraiment ? Les explications vont toutes dans le même sens : nous avons besoin que se produise une radicale bifurcation d'imaginaire. Ça ne se décrète pas, ça se construit, c'est *culturel*. Or, les véritables forces qui construisent les imaginaires ne se situent pas du côté des ministères de la Culture. Le philosophe Bernard Stiegler caractérisait régulièrement le marketing comme étant le ministère effectif de la culture, au niveau mondial.

L'état des lieux

Il n'est sans doute pas inutile de rappeler un peu les termes de cette problématique écologique et culturelle. Pour ce faire, je m'appuierai sur la contribution de Corinne Pelluchon, « Non-humains », à l'ouvrage collectif *La société qui vient*[1]. Elle pose d'abord la nécessité de principes généraux qui devraient supplanter ceux de la croissance : « La protection de la biosphère, le souci pour les générations futures, l'amélioration de la condition humaine et un motif eudémoniste* lié au fait que nous avons besoin d'un environnement sain et convivial pour nous épanouir, deviennent des principes qui doivent orienter les politiques publiques au niveau local, national et international. » (p. 926) Il ne suffit pas de « verdir » le modèle économique actuel. La voie écologique signifie « améliorer la condition humaine », car le système actuel, générateur d'inégalités et de souffrances, empêchera d'adopter les bonnes options face à l'urgence climatique.

Ces principes de bifurcation « s'accompagnent d'une réorientation de l'économie et de changements dans les styles de vie et les modes de production qui contribuent à la réduction de l'empreinte écologique ». Pour réussir cette réorientation, il est incontournable de « s'interroger sur les conditions permettant aux individus de passer de la théorie à la pratique ». Que signifie ce passage du théorique à la pratique ? Cela revient à « modifier leurs habitudes de consommation et à intégrer au cœur de leur bien-être l'intérêt général qui est élargi aux générations futures et au patrimoine naturel et culturel de l'humanité », c'est faire en sorte qu'ils deviennent « acteurs de la transition écologique au lieu de ressentir cette dernière comme une contrainte à laquelle chacun, dès qu'il pourra, tentera de se soustraire ».

Un peu de fiction

Le changement pourrait germer, prendre racine, à la faveur de modifications dans les rapports de force politiques. Imaginons un pays où le portefeuille de la culture serait confié à un ou une ministre écolo, probablement dans une forme de concession et de compromis politique. Cette fonction ministérielle prendrait place, probablement, dans une philosophie de la « transition »

telle que critiquée par Jean-Baptiste Fressoz, qui entend changer pour que rien ne change. Les vraies orientations culturelles continueraient à être définies par d'autres ministères en accointances naturalisées avec leurs lobbys. Le fait que redonner l'espoir aux jeunes dépend d'une révolution culturelle – pour endiguer la « pandémie de tentatives de suicides chez les adolescent·es » – ne se serait pas encore imposé. Le budget de la culture serait toujours aussi ridicule proportionnellement aux enjeux et, faute de pouvoir modifier les structures « méta » du champ, contraint de chercher des alternatives pour un peu peser.

D'emblée, avoir en tête la question d'échelle

C'est ce qui préoccupait Bernard Stiegler lors de sa dernière intervention aux ENMI (Entretiens du Nouveau Monde Industriel) : comment arriver à faire bascule ? Comment ne pas s'épuiser dans une multitude de micro-efforts militants ? Cet épuisement est le lot d'innombrables opérateurs culturels qui travaillent depuis des années à faire émerger un autre imaginaire (mais en réalité, plus concrètement, à « soigner » ici ou là, les impacts destructeurs du capitalisme absolu). Le ou la ministre pourrait à ce propos s'inspirer de nombreuses études. Le secteur culturel, en effet, a toujours été producteur d'outils réflexifs. En Belgique, un des derniers chantiers impliquant une large consultation du secteur s'appelait « Bouger les lignes ». Cet épuisement, ce burnout particulier du secteur culturel, y est bien décrit en toutes lettres dans les conclusions de plusieurs ateliers. « On s'échine pour ancrer les sensibilités dans les droits culturels, l'égalité des chances, l'égalité des genres, l'égalité des espèces… ce ne sont que des gouttes d'eau dans le désert, jamais notre travail isolé, parcellaire, n'atteint une échelle qui permettrait qu'un changement significatif et systémique ne s'amorce. »

L'évidence sautait aux yeux de toutes et tous : « Pour changer d'échelle, travaillons ensemble, mettons nos efforts en commun, relions-les, entretissons. » Ce qui semblait plus facile à dire qu'à faire de l'aveu même des intéressé·es. Les intentions ne suffisent pas, élaborer des outils structurels est incontournable pour prendre prise sur le réel.

Recommandation algorithmique et interdépendances

Un état des lieux rigoureux est plus que nécessaire, « afin de voir ce que nous devons conserver et ce qu'il nous faut supprimer ». Cet exercice périlleux serait à conduire à l'échelle de l'ensemble du champ culturel, transversalement et simultanément, et pas uniquement à propos de telle ou telle institution. Instaurer une approche écologique du champ culturel considéré comme écosystème, dans ses interdépendances, serait profitable et romprait avec une certaine compétition entre institutions pour obtenir et/ou conserver sa part du gâteau, au profit d'une vision de ressources collectives gérées comme des « communs de la culture ».

L'analyse des interdépendances rendrait évident l'avantage pris par l'imaginaire marchand sur les cultures non-marchandes via les usages numériques et l'importance du temps passé par les citoyen·nes à regarder/lire des écrans et soulignerait la nécessité d'un « audit » sérieux du numérique. La Médiathèque de la Communauté française de Belgique a très tôt mis en place un groupe de travail intersectoriel, P.U.N.C.H (Pour un numérique critique et humain), associant théorie et mise en pratique, prospective et expériences de terrain, qui a constitué un corpus documentaire exceptionnel illustrant les retombées du numérique sur la culture et la fabrique des imaginaires. Aujourd'hui, le groupe PUNCH fonctionne de façon autonome, les associations se sont approprié ce dispositif de recherche et engrangé de l'autonomie à l'égard de l'instrumentalisation de leurs missions par l'environnement du numérique.

Numérique, missions, enveloppes

Des moyens jusqu'ici investis dans des services correspondant à des pratiques obsolètes gagneraient à être alloués à des missions plus judicieuses.

Le devenir de La Médiathèque de la Communauté française de Belgique pourrait servir d'exemple concret. Cette association sans but lucratif a été un pôle d'excellence du prêt public de musiques et cinémas enregistrés, durant près de soixante ans, avec une reconnaissance internationale de sa base de données exceptionnelle, son succès populaire, sa médiation quotidienne au profit de la diversité culturelle. Elle bénéficie d'une dotation importante qui, avec l'évolution des pratiques culturelles, ne se justifie plus. La réaffectation de cette subvention pourrait être l'occasion d'affirmer une vision déterminée d'associer culture et écologie. Elle serait transformée en impulsion structurelle de bifurcation, ses millions étant « sanctuarisés » en premier élément des « communs de la culture » intéressant tous les opérateurs de la culture (et leurs publics).

Médiation culturelle efficiente, efficace

Récupérer la subvention d'une association telle que La Médiathèque irait de pair avec la proposition faite aux travailleurs·ses du secteur de créer ce qu'on désigne comme « opérateur d'appui » et ce, au niveau de la stratégie de médiation culturelle, dans toutes ses composantes et différences complémentaires.

Ce serait un opérateur clairement identifié comme organe de coordination et d'amplification des efforts des unes et des autres en faveur du changement d'imaginaire. Coordonner, stimuler l'intelligence collective dans des projets trans-

versaux. Amplifier, en organisant une médiatisation vers le grand public, en élargissant l'audience (travailler à ce changement d'échelle).

Faire exister *quelque chose* qui corresponde à l'idéal que la plupart poursuivent en travaillant pour la culture publique, défi formulé par Michel Guerrin dans *Le Monde* du 8 juillet 2022, à propos du ministère de la Culture française qui « voit son autorité rognée année après année par des industries culturelles conquérantes et constate, impuissant, que les jeunes se détournent de son offre ».

Un réseau de proximité

Il reviendrait donc à l'ensemble des opérateurs de définir cet opérateur spécifique, correspondant à leurs besoins, et d'en établir le cahier des charges sectoriel. Une telle responsabilité ne peut échoir à la seule association sommée de se réinventer. La démarche viserait, plus largement, à repenser un fonctionnement interconnecté de tous les opérateurs, formels et informels.

La Médiathèque de la Communauté française de Belgique fournit quelques bons éléments pour lancer les réflexions. Cette association, très tôt frappée par l'arrivée du numérique, n'a pas attendu pour se réinventer et mettre en place un chantier de mutations.

L'idée de base, principalement, a été d'expérimenter précisément des manières de travailler ensemble, à partir d'un concept de médiation culturelle comme levier individuel et collectif sur les enjeux de société. Cela se déclinait en « saisons » dont les thèmes recoupaient les missions décrétales des différents acteurs et actrices, facilitant une transversalité effective, dans les actes. La « saison » proposait aux citoyen·nes de voir comment, par leurs choix culturels quotidiens, prendre en mains, chacun·e selon ses gouts et son environnement, ces enjeux de société et contribuer à faire bouger le champ des représentations qui ordonne la vie de nos imaginaires (et donc les désirs et ambitions par lesquels une société se projette dans le futur).

Ces saisons étaient constituées d'évènements (expositions, projections, concerts), de documentations (conférences, ateliers), de créations participatives (monter une expo sur l'urgence climatique, par exemple). Le « faire », le « théorique » et le convivial se conjuguaient, dans tout le réseau des médiathèques, en lieux expérientiels.

Les programmes privilégiaient les formes « intimes » plus propices à partager des questionnements culturels complexes et à faire passer des messages de « bifurcation ». Les jauges, petites, étaient régulièrement remplies. Ce qui, au regard des critères d'audimat bureaucratique – la professionnalisation de la culture s'est surtout placée au niveau du calculable – peut sembler peu, mais représentait beaucoup en termes de « vécus » partagés, en « possibles » (un dossier constitué par La Médiathèque reprend les témoignages de dizaines d'associations attestant de la réalité de ces possibles ainsi *approchés*).

Le champ des possibles

La démarche volontariste de cette association est instructive et inspirante parce qu'elle a ouvert le jeu, à tâtons mais déterminée. Elle a animé, sur près de dix ans, un ensemble de réalisations transversales entre opérateurs différents, répartis sur l'ensemble du territoire de la Communauté française de Belgique, sans hiérarchie, sans cadre décrétal, actionnant les envies, les motivations, révélant des proximités, favorisant des mutualisations jusque-là jamais formalisées (beaucoup ont déclaré : « On se connaissait, mais on n'avait jamais travaillé ensemble »). De l'aveu de nombreuses associations culturelles s'y étant activement impliquées, l'appui proposé par La Médiathèque dans le cadre de ses saisons co-construites était plus facile et plus direct, apportait surtout plus de liberté pour tenter des choses, faire des expériences, prendre des risques, être libérées de l'obligation de résultats immédiats. Toutes choses dont a grand besoin l'objectif de changer la société par la culture. En effectuant son repositionnement, La Médiathèque et son personnel, sans emphase, sans rien de « donneur·ses de leçons », ont ouvert sur le terrain un champ des possibles. Des germes ont été semés pour des communs qui feraient le lien entre culture et écologie. Juste une amorce, mais significative, utile pour penser l'outil qui manque au changement effectif d'imaginaire. Prendre en considération cet héritage représente une chance politique. Quel signe envoyer à l'ensemble des ministères de la Culture et du champ de production des biens culturels, ainsi qu'aux jeunes qui manifestent pour un changement de cap radical ? ■

1. Didier Fassin (dir.), Seuil, 2022.

* Les mots suivis d'un astérisque sont repris dans le glossaire en p. 46.



LA VIE DE L'ASSOCIATION

À PARAITRE
Bruxelles multiple : les artistes et la ville

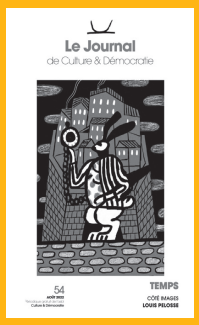


11ème titre de la collection « Les Cahiers de Culture & Démocratie », cet ouvrage rassemblera les actes de rencontres organisées dans le cadre de l'expo-forum BXL UNIVERSEL II : multipli.city à La CENTRALE en juin et septembre 2021. Des artistes, des responsables de centres d'art, des curateur·ices, des chercheur·ses et des représentant·es d'associations y ont abordé ensemble des questions touchant à la place des artistes et des centres d'art dans la ville, à la multiplicité des langues et des cultures de la capitale et à la richesse mais aussi aux difficultés qui en découlent : comment faire ville sans effacer, sans invisibiliser une partie des habitant·es et des expériences de l'espace urbain ? Quelle(s) langues, pratiques et imaginaires inventer ou cultiver dans une ville hybride et fragmentée comme Bruxelles ?

Le TRIPTYQUE est complet !

Territoire(s) | Temps | Récits







Les dossiers des journaux n°53, 54 et 55 forment une exploration en trois volets entamée dans le sillage de la pandémie de Covid-19.
Le premier numéro interroge notre rapport aux territoires physiques et immatériels, le deuxième nos relations aux temps individuels et collectifs dans une époque marquée par l'accélération et par une injonction d'adaptabilité et d'efficacité permanente. Enfin, le troisième et dernier numéro cherche à rendre tangible le levier de l'imaginaire et du récit afin d'inventer d'autres devenirs de l'humain au sein du vivant.
S'il vous manque l'un des trois, n'hésitez pas à le commander !



Plateforme d'observation des droits culturels

L'outil « Comment observer l'effectivité des droits culturels ? » est disponible !
Il a pour objectif de rendre accessible la recherche menée par la Plateforme d'observation des droits culturels de Culture & Démocratie. Il expose les points essentiels du rapport final de façon lisible par un travail graphique favorisant l'appropriation de la recherche.

- L'outil sera disponible prochainement en ligne.
- Pour obtenir la version imprimée ou si vous avez des questions, vous pouvez contacter thibault@cultureetdemocratie.be

ANNIVERSAIRE

Culture & Démocratie va fêter ses trente ans !

À cette occasion, plusieurs chantiers vont être lancés. Si vous avez envie d'y prendre part et si vous souhaitez aussi vous engager à nos côtés, n'hésitez pas à nous contacter par email à info@cultureetdemocratie.be



COLLABORATIONS



Africa is/in The Future et Culture & Démocratie s'associent cette année encore autour d'une rencontre qui aura lieu le jeudi 8 décembre au cinéma Nova : **Quelles formes de récits pour hacker les imaginaires ?**
Face aux grands récits dominants du néolibéralisme et son cortège de destruction et d'injustices sociales, des artistes et penseur·ses expérimentent des formes de narration ou de représentation nouvelles, capables de « hacker » les esprits et les imaginaires sociétaux porteurs de futurs vivables. Cette rencontre fera dialoguer le thème du festival Africa is/in the Future, « Adventures in speculative fiction », avec celui du *Journal de Culture & Démocratie* n°55 – Récits. La soirée rassemblera des personnes qui expérimentent ou réfléchissent à des formes de narration hybrides, qui mobilisent ou suscitent d'autres imaginaires sur nos sociétés et ses grands récits, à travers un travail nourri par les cultures des Afriques et de leurs diasporas.

Avec la participation de : Eli Mathieu-Bustos (danseur, interprète, chorégraphe), Toma Muteba Luntumbue (historien de l'art, artiste-plasticien et commissaire d'exposition) et Peggy Pierrot (travailleuse intellectuelle) • Performance live de l'artiste contemporaine pluridisciplinaire Lázara Rosell Albear • Modération : Renaud-Selim Sanli (Librairie Météore et membre de Culture & Démocratie).

- *18h30, cinéma Nova à Bruxelles, entrée libre, soirée suivie d'un drink et d'échanges informels, puis de la projection du film musical romantique de science-fiction Neptune Frost de Saul Williams & Anisia Uzeyman.*

Par où on passe

Penser collectivement les hospitalités

À Culture & Démocratie, le champ des migrations est un axe de travail notamment à travers la série *Archipels* et les hors-séries du Journal. À l'occasion du numéro « Camps » en 2019, Culture & Démocratie a rencontré deux habitant·es de La Petite Maison qui décrivent ce lieu d'accueil très éloigné des « lieux de relégation » que sont les centres d'accueil officiels, de détention ou les camps de fortune. C'est un lieu de refuge, de vie, de partage qui conçoit l'accueil autrement.

Des lieux comme La Petite Maison, il en existe d'autres, qui émaillent le parcours des personnes exilées, dans les « villes frontières », aux points de passage. Encore faut-il les connaitre. Cet automne, Ninon et Clara ont décidé de se lancer dans un voyage à la rencontre de ces lieux, de leurs habitantes et habitants, pour penser avec ces personnes d'autres formes d'accueil, et surtout faire trace. Culture & Démocratie les suivra dans ce projet, à travers des échanges, et en publiant leur carnet de route en ligne.

MULTIMÉDIA

▶ L'emploi du temps

Prolongeant le dossier « Temps » du Journal 54, Radio Panik & Culture & Démocratie entrent dans la faille temporelle pour explorer les rythmes de vie qu'on subit et les agendas qui libèrent, pour accélérer en mode pressé, pour ralentir en marche arrière... 5400 secondes en compagnie de Maryline, Thibault, Colette, Elodie, Laury, Myst.m. Cette émission radio, animée par Leslie Doumerc et mise en ondes par Arthur, est à retrouver dans la rubrique « Multimédia » du site web de Culture & Démocratie.

▶ OSNI - Superfloukse

L'objet sonore non identifié Superfloukse continue de se propager sur les ondes et dans les festivals. Il a notamment été diffusé au Festival Technopolice à Marseille le 24 septembre. Il est toujours à écouter sur notre site web !

CÔTÉ IMAGES

Marcelline Chauveau
Chargée de diffusion
à Culture & Démocratie

JOANNA LORHO

L'*Almanach d'un comté des sables d'Aldo Leopold*[1] constitue le point de départ de la série de dessins de Joanna Lorho spécialement créée pour ce Journal. Dans son livre, le forestier écologue et écologiste[2] développe l'idée d'une *land ethic* (éthique de la terre) qui questionne les relations idéologiques, culturelles et physiques entre les êtres humains, les autres êtres vivants et l'environnement. Dans quelle mesure ces rapports impactent les territoires, temps et récits du monde ? C'est une réponse possible à cette question qu'offrent les dessins de l'artiste.

« Pour un atome enfermé dans la roche, le temps est long. »[3] Un instant, nous sommes cet atome rongeant son frein dans le haut-fond calcaire d'une mer paléozoïque qui a recouvert la terre il y a des centaines de millions d'années. C'est ce récit vertigineux à travers l'infiniment petit et l'infiniment grand du monde que propose en images Joanna Lorho.

« La rupture se produisit quand une racine de chêne à gros glands s'insinua dans une fissure et commença à forcer et pomper. » En un siècle, la roche qui nous entoure se lézarde et l'atome que nous sommes plonge dans le monde des choses vivantes. Roches, cellules, arbres, insectes, eau, air, glace, feu : de l'organique au minéral, les éléments et états naturels présents dans les dessins de Joanna Lorho sont l'expression des mouvements de la Terre. « Les racines s'insinuent toujours dans les roches. Les pluies battent toujours les champs. »

Joanna Lorho a réalisé cette série de dessins à partir de sa collection d'images. Comme des coquillages ramassés sur la plage, elles constituent un répertoire visuel personnel du monde.

Sur la table de travail de l'illustratrice, strates après strates, les couches d'huile noire sèchent, le carbone du crayon trace. Tant le processus de création que les représentations de cette série constituent un échantillon de territoires et de temps dans lesquels se projeter. Finalement, les dessins invitent à imaginer des récits et des possibilités de mondes à advenir. « Pourquoi la prairie est-elle riche est une question rarement posée dans l'impassible continuité des âges. »

« Les atomes de phosphore et de potasse restèrent dans la cendre, mais les atomes d'azote avaient été emportés par le vent. »

Bon voyage !

Joanna Lorho enseigne depuis une dizaine d'années à l'ERG dans le pôle narration. Actuellement, elle dessine pour des projets en jeunesse et en bande dessinée, et cultive un petit projet musical au piano. Elle est également membre de la session « Bande Dessinée » de la Commission des écritures et du livre de la Fédération Wallonie-Bruxelles

1. Aldo Leopold, *Almanach d'un comté des sables*, trad. de l'anglais par Anna Gibson, Flammarion, 2017 (1949).
2. L'écologie est une science qui étudie les relations entre les êtres vivants et le milieu organique ou inorganique dans lequel ils vivent. L'écologisme quant à lui est un courant de pensée qui s'attache à la protection de l'environnement et des équilibres naturels. D'après les définitions du Centre National de Ressources Textuelles et de l'encyclopédie Universalis.
3. Toutes les citations sont tirées de l'*Almanach d'un comté des sables*.

COMMANDE ET ABONNEMENT

S'abonner, c'est soutenir le travail de Culture & Démocratie !

- **Abonnement simple 15 €** : 4 numéros du Journal
- **Abonnement complet 30 €** : 4 numéros du Journal + 2 livres (Neuf essentiels ou Cahier) ou hors-série (en fonction du programme de parutions)

Vous pouvez adresser votre versement à l'ordre de : Culture & Démocratie, rue Coenraets 72 - 1060 Bruxelles
Banque Triodos : IBAN BE65 5230 8036 6696 BIC TRIOBEBB
Communication : nom, prénom, adresse complète, formule choisie.

Merci !

Culture & Démocratie

Depuis 1993, Culture & Démocratie rassemble des artistes et opérateur·rices sociaux·ales afin de promouvoir la culture comme valeur démocratique. Médiatrice et relais entre les secteurs culturel et associatif, elle encourage la participation de toutes et tous à la vie culturelle.

Équipe Marcelline Chauveau, Thibault Galland, Hélène Hiessler, Maryline Le Corre, Barbara Roman

Comité de rédaction pour ce numéro
Laurent Bouchain, Sabine de Vile, Irene Favero, Pierre Hemptinne, Hélène Hiessler, Maryline Le Corre, Sébastien Marandon, Emmanuelle Nizou, Nimetulla Parlaku, Renaud-Selim Sanli

Le *Journal de Culture & Démocratie* est édité par l'asbl Culture & Démocratie
rue Coenraets 72, 1060 Bruxelles
Téléphone : 02 502 12 15
Courriel : info@cultureetdemocratie.be

La gratuité de ce Journal est possible grâce aux auteurs et autrices qui acceptent d'y contribuer gracieusement.

Ont collaboré à ce numéro
Mathieu Bietlot, Augusta Bodson, Sophian Bourire, Marcelline Chauveau, Sabine de Ville, Sébastien Foucault, Melat Gebeyaw Nigussie, Lancelot Hamelin, Pierre Hemptinne, Marie Henry, Isabelle Henry-Wehrlin, Hélène Hiessler, Juliette Lafosse, Camille Louis, Toma Muteba Luntumbue, Lola Massinon, Olivier, Marboeuf, Cathy Min Jung, Jean-Baptiste Molina, Emmanuelle Nizou, Rosa Amelia Plumelle-Uribe, Julie Remacle, Bruno Remaury, Sophie Sénécaut, Julia Sire, Katrin Solhdju, Louise Vanneste, Pieter Vermeulen
– sauf mention particulière, les articles publiés par le Journal de Culture & Démocratie *constituent des contributions originales rédigées par les auteur·ices expressément pour chaque livraison. Bien que sollicités, les textes publiés ici n'engagent que leurs auteur·ices.*

Les textes de ce Journal sont publiés sous licence Creative Commons.

Images © Joanna Lorho – *Rappelons que les images publiées sont autonomes et sans rapport volontaire avec les textes.*

Mise en page Françoise Vercruysse (Éditions du Cerisier)

Impression Imprimerie Jan Verhoeven

Éditrices responsables
Hélène Hiessler et Maryline Le Corre, rue Coenraets 72, 1060 Bruxelles

Avec le soutien
de la Fédération Wallonie-Bruxelles

www.cultureetdemocratie.be