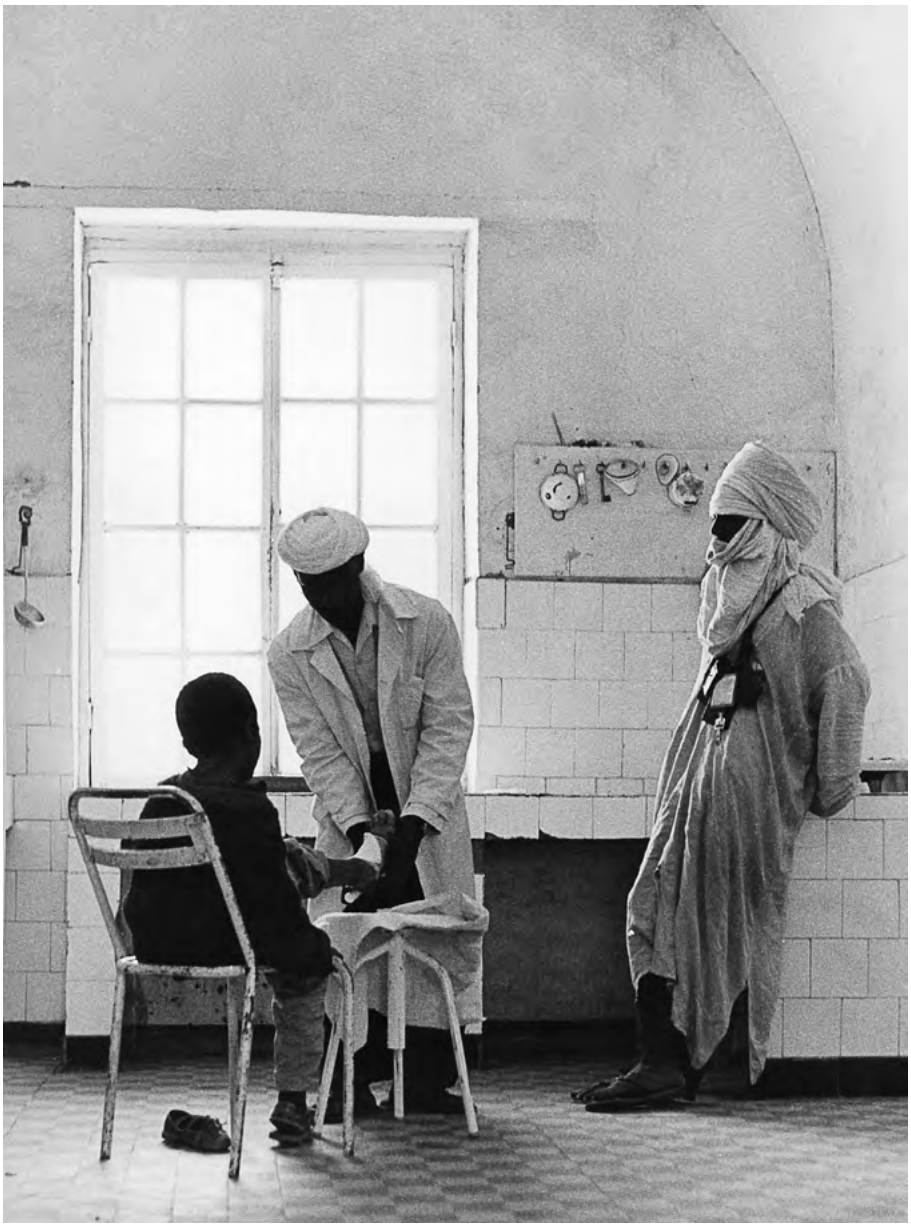
Le Journal de
Culture & Démocratie



47
MAI 2018
Périodique de l'asbl
Culture & Démocratie

DOSSIER
PRENDRE SOIN

CÔTÉ IMAGES
Charles Henneghien

SOMMAIRE

ÉDITO - Sabine de Ville 2

DOSSIER :
Prendre soin 3-48

VENTS D'ICI, VENTS D'AILLEURS

- **De l'impossibilité pour la culture de changer le monde**
  Entretien avec Francesco Masci 49
- **Derrière la gomme**
  Rencontre avec Hossam Al Saadi 53

LA VIE DE L'ASSOCIATION 54

CÔTÉ IMAGES

- **Charles Henneghien, photographe et médecin**
  Georges Vercheval **56**

Illustration de couverture :
© Charles Henneghien
Dispensaire de Tamanrasset,
blessure au pied par morsure de vipère (Algérie)

ÉDITO

Sabine de Ville
Présidente de Culture & Démocratie

Ce *Journal de Culture & Démocratie* n° 47 aborde la question du soin. Que veut dire soigner, prendre soin, réparer, guérir, dans la société d'aujourd'hui ? Comment le soin est-il conçu, quelles sont les logiques qui président à son organisation et à sa mise en œuvre ? Les excès du néo-libéralisme génèrent iniquité et fragilités croissantes. Les logiques managériales mettent à mal les secteurs de la santé et de l'aide sociale chargés de prendre soin des plus vulnérables. Comment dans ce contexte penser et mettre en œuvre le soin ? Comment faire advenir une société qui, outre la prise en charge de la maladie et de la fragilité, assure plus largement le lien, l'accueil, le respect ?

Cette livraison du Journal scrute cette notion de soin avec un dossier particulièrement fourni qui conjugue approches anthropologique, philosophique, sociologique et culturelle du soin et croise analyses, constats et alternatives. Les contributions réunies dressent le tableau d'une société qui, dans le même mouvement maltraite les plus faibles, détricote en partie ce qui fut conçu pour les protéger et les accompagner et suscite parallèlement, au cœur de ses dysfonctionnements, des réponses nouvelles et des alternatives.

Nathalie Zaccaï-Reyners nous rappelle que dès les premiers âges du vivant, le geste du soin assure la survie et la pérennité de l'espèce humaine et de l'espèce animale. Entrée en matière suivie par l'exploration de la question du soin *stricto sensu* et de sa mise en œuvre dans des lieux de particulière fragilité comme l'hôpital et la prison.

Le dossier interroge ensuite la dimension culturelle du soin puis la place qu'y occupe le champ culturel et artistique. La culture soigne-t-elle ? La culture et la création sont-elles réparatrices ? Si oui, que veut dire réparer ? Le champ culturel a-t-il vocation à colmater les brèches ouvertes dans le champ politique, économique et social ? Faut-il calmer, apaiser ou réveiller ? Les lieux culturels sont-ils des lieux de soin en ce qu'ils organisent le partage du sensible ? Le *care*, concept et réalité difficile à cerner et l'art-thérapie sont questionnés à leur tour. Interrogations partagées et réponses diverses avec l'évocation d'interventions d'artistes et des récits critiques d'expériences dans tous les champs de la création.

Un parcours dense à arpenter sans modération et à compléter, comme nos lecteurs en ont pris l'habitude, avec la suite en ligne du Journal.

PRENDRE SOIN

1. **Des gestes de soin aux fondements de la vie culturelle et politique**
   Nathalie Zaccaï-Reyners 4
2. **Dieu est mort, son médecin aussi**
   Nicolas Sterckx 8
3. **Prendre soin en prison**
   Vinciane Saliez 9
4. **Les régimes du *care***
   Entretien avec Florence Degavre
   Propos recueillis par Hélène Hiessler 12
5. **Soigner ou guérir : une perspective cosmopolitique**
   Aliénor Bertrand 15
6. **Quel art ? Quel soin ? Quelle expérience ?**
   Pierre Hemptinne 18
7. **La culture peut-elle être réparatrice ?**
   Fabienne Brugère 21
8. **Le souci de soi dans une perspective alternative sur la culture**
   Christian Ruby 25
9. **Soigner l'écoute, créer de nouveaux récits**
   entretiens croisés de Valérie Cordy et Gilles Ledure
   réalisés par Maryline le Corre et Hélène Hiessler
   en collaboration avec Pierre Hemptinne 28
10. **L'artiste, le soin et l'engagement**
    Sarah Roshem 33
11. **La culture prend-elle soin ? L'art comme thérapeute**
    Jean Florence 36
12. **L'Appétit des Indigestes. Un projet expérimental de création théâtrale à la marge**
    Sophie Muselle 39
13. **Acteurs de l'Ombre : une pratique du théâtre-action. Entre dimension individuelle, collective et politique**
    Brice Ramakers 41
14. **Déployer les ailes du sens**
    Olivier Van Hee 45

Glossaire 48

La suite en ligne :
https://lejournaldeculturedemocratielasuite.wordpress.com/

1

Nathalie Zaccaï-Reyners
Chercheuse au Fonds de la recherche scientifique (FRS-FNRS) et professeure à l'Université libre de Bruxelles

DES GESTES DE SOIN AUX FONDEMENTS DE LA VIE CULTURELLE ET POLITIQUE

Dès la naissance, nous faisons l'objet de gestes de soins si ordinaires qu'on n'y prête plus attention, des gestes de soins que nous reproduisons ensuite au cours de notre vie pour le proche ou le moins proche, et dont dépend notre relation à l'autre et au monde. En s'appuyant sur des recherches anthropologiques et ethnographiques, Nathalie Zaccaï-Reyners nous livre un aperçu de ce que ces gestes nous révèlent sur notre manière de vivre ensemble et de faire société.

« Aucun autre être social n'est capable de se sentir si "seul" même lorsqu'il est entouré par des personnes familières, membres de sa propre espèce. »

Sarah Blaffer Hrdy

Dès notre venue au monde, nous sommes soutenus, palpés, frottés, enrobés, caressés, enduis, nourris, bercés, cajolés, emmitouflés… C'est une question de survie. Nous le savons, nos petits sont totalement dépendants de ces soins et le seront plusieurs mois, plusieurs années. Mais nous oublions plus souvent combien ces premiers contacts avec l'environnement ouvriront, si tout se passe bien, la possibilité d'entrer en relation avec d'autres mondes. Et combien, dans les moments délicats où nous sommes pris en charge par d'autres, le déroulement des soins quotidiens dit tant de choses sur notre façon de concevoir la vie collective.

Pour ouvrir l'attention sur le sens de ces gestes de soin si ordinaires qu'on ne les remarque que lorsqu'ils font défaut, je propose ici un bref aperçu de deux séries de recherches. Les premières touchent aux conditions de survie de certains singes sans queue alors même que nous étions encore au Pléistocène*. Il en ressort que la collaboration de tout un village à l'élevage des petits, fut déterminante pour l'évolution de notre espèce. Les secondes, issues d'observations ethnographiques menées dans des hôpitaux psychiatriques et des maisons de retraite aux Pays-Bas, exhibent le sens politique que recèlent les gestes apparemment les plus anodins du soin.

Qu'il ait fallu tout un village pour élever un enfant…

En remontant bien loin jusqu'aux seuils de l'humanité, l'anthropologue évolutionniste américaine Sarah Blaffer Hrdy[1] invite à considérer avec attention les premiers moments de la vie et ce qu'ils disent de nos spécificités. Quelque part, il y a environ 1,8 millions d'années, les primates du genre *Homo* virent l'intervalle entre les naissances se rapprocher. Des nouveau-nés arrivaient à terme alors même que leurs aînés n'étaient pas encore en mesure de survivre par eux-mêmes. Chez les grands singes sans queue, les petits restent collés à leur mère et sont élevés un à un jusqu'à atteindre une maturité suffisante. Mais chez les *Homo* une mère n'avait désormais plus assez de bras pour s'occuper de plusieurs jeunes et très jeunes longuement dépendants. Selon Sarah Blaffer Hrdy, si le genre *Homo* a néanmoins survécu, c'est parce qu'il a pu compter sur une forme de reproduction particulièrement rare dans le monde animal. Et cette spécificité serait pour beaucoup dans le développement si singulier de notre espèce.

Pour les biologistes, la reproduction *communautaire* qualifie des systèmes de prise en charge partagée des petits, autrement dit des systèmes de soin aux bébés qui reposent sur l'engagement et le soutien actif d'individus qui ne sont pas les géniteurs directs, des « alloparents. » Ce que résume cette sentence (un proverbe africain ?) : « Il faut tout un village pour élever un enfant. » Mais une telle forme de reproduction a des implications fondamentales, tant pour l'enfant que pour ses parents, et plus largement pour l'ensemble des individus.

Du côté des mères tout d'abord, il fallut s'engager dans des relations de confiance et d'échange avec des individus susceptibles d'être des pourvoyeurs de soin pour leur progéniture. Mais le fait de pouvoir ou de ne pas pouvoir compter sur des soutiens sociaux a dès lors pu conditionner l'engagement des mères. L'accueil des petits dépendait non seulement de l'arrivée d'une grossesse, mais aussi de l'environnement social disponible.

Dès lors que les mères ont plusieurs jeunes à élever de concert et comptent sur le soutien d'autres individus, l'expérience même des nouveau-nés se trouve largement modifiée. Si le petit singe sans queue peut compter sur les secours inconditionnels de sa mère, il n'en va pas de même pour un petit qui doit partager l'attention maternelle et qui doit aussi être en mesure d'attirer les faveurs d'autres pourvoyeurs de *care* et se conformer à plusieurs modalités de soins. La reproduction communautaire – telle est l'hypothèse de Sarah Blaffer Hrdy – est pour beaucoup dans le développement de nos compétences intersubjectives.

> « Si les soins de base sont fondamentaux pour installer notre monde humain, partagé et partageable, pour rendre le monde vivant c'est-à-dire habité d'autres personnes sur lesquelles on peut compter, ces gestes ordinaires disent également, dans leur déroulé même, le type de communauté que nous nous proposons les uns aux autres. »

« À un certain moment au cours de l'émergence du genre *Homo* les mères commencèrent à faire davantage confiance aux autres, en leur mettant dans les bras des bébés même tout petits, pour qu'ils les portent temporairement. Un petit pouvait ainsi se trouver séparé de sa mère pour des durées variables. Le bébé était donc d'autant plus incité à surveiller les endroits où se trouvait sa mère et à maintenir un contact visuel avec elle, et également d'autant plus motivé à être attentif à son état d'esprit, ainsi qu'à la bonne volonté de ceux qui pouvaient se trouver disponibles pour s'occuper de lui, lorsque sa mère y était peu encline. Je suggère que de telles séparations, ainsi que les défis chroniques qu'elles entraînent et les doutes qu'elles créent, ont conduit les petits singes pré-humains, déjà dotés d'un talent considérable pour décrypter (et même imiter) les expressions faciales des autres et munis de l'équipement neurologique rudimentaire pour lire dans les pensées, à consacrer encore plus de temps et d'attention à interpréter les intentions d'autrui, une activité qui en retour allait affecter l'organisation de leur système nerveux. »[2]

S'il faut lire les livres de Sarah Blaffer Hrdy pour prendre la mesure des conséquences de la reproduction communautaire pour l'espèce humaine, on soulignera ici que selon ses travaux l'accès aux soins de base est en quelque sorte la porte d'entrée dans un monde intersubjectif. Car dès lors que l'engagement maternel est loin d'être garanti, le petit est amené à tester et à apprécier en permanence la réceptivité et la réactivité de ses pourvoyeurs de *care*. À distance du corps de sa mère, le petit *Homo* explore d'autres formes de réassurance, et notamment par l'usage de vocalises qui tout à la fois permettent de maintenir le contact et d'attirer l'attention des alentours. Avec cette quête essentielle, vitale, des signaux lui signifiant, « On prendra soin de toi quoi qu'il arrive », le babillage du jeune enfant nous renvoie à cette évidence : la négligence est pour le petit « une question de vie ou de mort ».

Mais le soin parental et alloparental est aux fondements de l'entrée dans un monde vivant en un sens non organique, à savoir dans un monde partagé, un monde où *ego* est susceptible d'être *alter* pour autrui, et vice versa. Le pédopsychiatre anglais Donald Woods Winnicott a montré combien des enjeux vitaux pour le développement psychique de l'enfant sont liés aux réponses qu'il reçoit de l'environnement maternel. Il a noté que toute une série d'activités initiées par l'enfant semble soutenir en partie l'attente de la réponse de son environnement, activités qu'il regroupe sous le terme de « phénomènes transitionnels ». Ceux-ci sont caractérisés par un double ancrage : à la fois imaginaire et réel. À l'interface entre le donné et le conçu, ils se déploient dans un espace que Winnicott qualifie de « potentiel »[3] : « Cette aire intermédiaire d'expérience, qui n'est pas mise en question quant à son appartenance à la réalité intérieure ou extérieure (partagée), constitue la plus grande partie du vécu du petit enfant. Elle subsistera tout au long de la vie, dans le mode d'expérimentation interne qui caractérise les arts, la religion, la vie imaginaire et le travail scientifique créatif. »[4]

Si les soins de base sont fondamentaux pour installer notre monde humain, partagé et partageable, pour rendre le monde vivant c'est-à-dire habité d'autres personnes sur lesquelles on peut compter, ces gestes ordinaires disent également, dans leur déroulé même, le type de communauté que nous nous proposons les uns aux autres. Pour faire voir cet enjeu qui habite nos pratiques d'hygiène les plus ordinaires, je propose à présent un bref détour par une étude menée récemment dans des institutions de soin.

… jusqu'aux visées politiques incarnées dans le soin aux personnes

Au début des années 2000, Jeannette Pols a mené des ethnographies de longue durée dans des unités hospitalières de soin psychiatrique et des maisons de retraite aux Pays-Bas[5]. Dans ces divers lieux de soin, elle a étudié et questionné des actes qui nous concernent tous, de ceux que nous effectuons chaque jour sans y penser, ceux qui sont liés à notre « toilette ». Dans ces établissements, l'hygiène quotidienne est-elle laissée à la discrétion des patients ? Qu'en est-il de l'intimité des personnes ? Les soignants aident-ils les usagers à faire leur toilette ou sont-ils invités à se débrouiller seuls ? Et si oui, avec quels objectifs ? Doivent-ils rencontrer des attentes en termes de propreté ? Est-ce alors pour des raisons thérapeutiques ou pour soutenir une certaine qualité du vivre ensemble ?

Explorant bien d'autres dimensions de ces soins mineurs en apparence, Jeannette Pols constate de nombreuses divergences dans les mises en œuvre de la toilette, et cela dans chacune des institutions. Sur base de ces observations, elle dégage différents types de citoyenneté que soutiennent ces pratiques. Elle les analyse en les rassemblant dans quatre répertoires incarnant concrètement, au cœur même des gestes de soin, des visions distinctes de la communauté politique et de ses conditions de rattachement.

Sous un premier répertoire sont regroupées les observations au sein desquelles la toilette est considérée comme relevant de la sphère privée des personnes. Les patients ou les résidents ont leur histoire propre, qui s'exprime notamment dans leurs préférences personnelles quant au rythme ou à la manière d'effectuer ces soins. Encouragés à rester fidèles à ces habitudes, les soignants veillent à préserver un espace individuel et privé pour ces faits et gestes, laissant les patients opérer à leur guise. La tolérance est ici large à l'égard des attentes en termes de régularité et de résultats. La toilette dans ce répertoire peut être optionnelle.

Un second répertoire regroupe les approches dans lesquelles la toilette est considérée comme une compétence de base. Elle n'est pas renvoyée à des préférences personnelles, mais elle est insérée dans un socle de compétences que les patients et résidents ont tout intérêt à préserver, voire à renforcer. Pour ce faire, le personnel induit les personnes à réaliser ces actes par eux-mêmes. La toilette participe ici des compétences sur lesquelles il faut pouvoir compter avant d'évoluer en société. Les soins visent à soutenir la personne dans un parcours de réhabilitation de sa capacité à être indépendante. La toilette n'y est donc pas optionnelle.

Un troisième répertoire range la toilette dans les prérequis dont la réalisation est un préalable à l'engagement dans ce qui compte vraiment, c'est-à-dire la poursuite d'un projet de vie personnel, variable en vertu des potentialités et des désirs de chacun. Ici les soignants n'accordent pas de valeur spécifique à la toilette, même si elle n'est pas davantage optionnelle. L'important est ailleurs. Non pas dans des compétences à recouvrer, mais dans des projets pour la réalisation desquels la toilette fait partie des coulisses que tout un chacun a à gérer sans y accorder plus d'intérêt que nécessaire.

Enfin, un quatrième répertoire rassemble les pratiques au sein desquelles la toilette est une activité comme une autre, susceptible de permettre le développement de relations sociales. La visée première est ici d'établir des relations, et non des capacités ou des prérequis. Il n'y a pas de hiérarchie entre les activités, et le protocole n'est pas davantage fixé une fois pour toute. L'échange préside à la relation de soin, et la négociation entre les personnes en est d'autant plus requise. Les soignants sont appelés à s'adapter à chacun et à être en mesure de gérer des situations singulières. Pour stabiliser le soin, la solution consiste à construire une relation de confiance avec le patient ou le résident. Et cela peut se faire à l'occasion de la toilette comme de toute autre activité.

L'étude de Pols montre aussi les liens entre ces répertoires et le type d'organisation du travail, ainsi qu'avec le statut des traitements thérapeutiques. Je m'arrêterai sur le lien qu'elle établit entre les différents répertoires identifiés et les formes de communautés politiques qu'appellent ces figures.

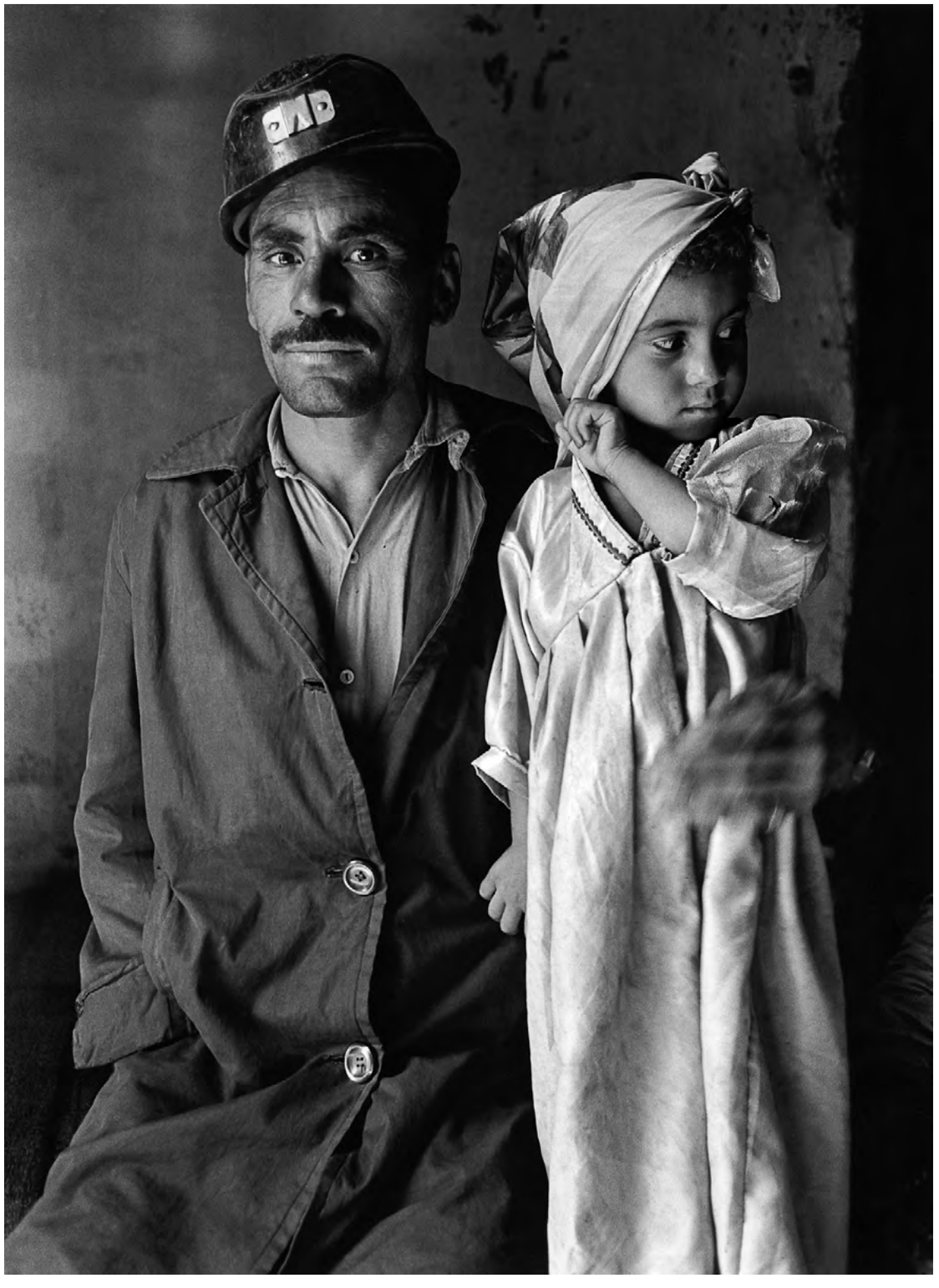
La relation de soin, en tant qu'elle vise à aider les personnes à reconstruire les conditions de possibilité de leur participation à la communauté, s'inscrit d'emblée et pratiquement dans une conception relationnelle de l'autonomie. Mais tous les répertoires distingués par Pols ne conduisent pas à une communauté de même composition. Dans les trois premiers répertoires, la visée émancipatoire des soins s'accompagne d'une mise à distance de la communauté des pairs, située hors des institutions d'hébergement. Elle s'accompagne également d'une mise à distance relationnelle, le soignant étant dans la position d'exercer le fameux métier impossible consistant à mener le patient ou le résident à l'autonomie. En ce sens, le soutien relationnel est reconnu comme indispensable à l'acquisition ou au recouvrement de l'autonomie, cela n'en conduit pas pour autant à une compréhension de la communauté des pairs ouverte à l'altérité.

Seul le quatrième répertoire renvoie à une compréhension plus radicale de l'autonomie, en s'ouvrant à une co-construction de la volonté bonne sans préjuger des compétences, des ressources ou des capacités nécessaires à une participation pleine et entière à cette détermination. La communauté des semblables devient la communauté des dissemblables et peut donc s'étendre jusqu'au cœur des institutions de soin. La visée normative qui habite l'idée de dignité n'est plus alors celle de l'émancipation au sens de l'accès ou de la restauration de l'exercice des compétences par le soin. Le projet est plutôt celui du respect mutuel des uns et des autres dans leurs spécificités, associé à la reconnaissance de l'interdépendance de toutes ces singularités.

Sans négliger leur fonction organique, ces travaux invitent à considérer la contribution fondamentale des soins de base aux ressorts de l'intersubjectivité humaine et de ses produits. ■

1. Sarah Blaffer Hrdy, *Comment nous sommes devenus humains. Les origines de l'empathie*, trad. M. Martin, Éditions l'Instant Présent, Breuillet, 2016. Voir aussi, *Les instincts maternels*, trad. F. Bouillot, Payot, Paris, 2002.
2. Sarah Blaffer Hrdy, *Comment nous sommes devenus humains. Les origines de l'empathie*, *op. cit.*, p. 124.
3. Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, trad. C. Monod & J. B. Pontalis, Gallimard, Paris, 1975.
4. *Ibid.*, p. 25.
5. Jeannette Pols, « Laver le citoyen », *SociologieS* [En ligne], Découvertes/Redécouvertes, Jeannette Pols, mis en ligne le 10 novembre 2014. URL : http://journals.openedition.org/sociologies/4890

© Charles Henneghien
Il n'y a plus de bras dans sa manche droite : accident de travail (Maroc)



DIEU EST MORT, SON MÉDECIN AUSSI

Nicolas Sterckx
Infirmier en santé mentale et psychiatrie

À mes pairs

La confusion est grande. Les infirmiers, peuple difforme usé par des décennies de roulis quotidien dans les cales du navire hôpital se refusent à exercer leur pouvoir politique. Pourtant au cœur du système et en nombre, cette indispensable force de travail reste aveugle de sa puissance. Mystifiées dès leur formation dans des écoles adossées aux hôpitaux, les jeunes et courtes blouses se tachent rapidement de problématiques insolubles inhérentes à un stérile environnement hospitalier dominé par des conseils d'administration qui les prédestinent à l'exécution d'un cahier des charges sans autre contrepartie qu'un avenir salarial barémique grevé de quotas ministériels faméliques. Cette grande rigueur cache mal l'enrichissement sans limites des franges les plus conservatrices de l'édifice, des fils d'Hippocrate pour la plupart.

L'émergence de soins de qualité dans un environnement aussi inégalitaire est impossible.

Cette faillite systémique sans cesse répétée, c'est une révolution morbide dont on sous-estime le nombre de morts et de blessés. Maintenu en place par un régime médical autoritaire sans aucune velléité de santé démocratique, le capitaine du blanc paquebot n'est en rien inquiété dans sa posture caricaturale par le politique et le financier, comparses cousins indispensables à une navigation imaginée rectiligne et assurée. Appuyée par des cadres modélisés et un service de communication qui rappelle à chacun que l'hôpital est un lieu bien sous tous rapports, le chaland malade est embarqué. Il n'est pas rare que dès les premiers instants, l'individu plus ou moins amoindri par sa pathologie mesure mieux l'âpre réalité du voyage qu'il vient d'entamer.

Dans les locaux techniques du vaisseau amiral, il reste quelques aventuriers marins, il y a des moussaillons prometteurs, on croise des gradés talentueux mais ces âmes critiques sont peu nombreuses et sont visées par une normalisation délirante orchestrée par des cadres bornés soutenus par une direction absente des linoléums qui tapissent les poumons économiques de leur fortune bien mal acquise.

On ne recherche pas et on ne soutient pas le talent des travailleurs de première ligne du champ médico-social. Il y a une injonction paradoxale qui demande aux travailleurs d'être plus rentables à l'endroit même de la crise de la rentabilité, de rencontrer les plus démunis, violents et violentés, d'être au cœur de la misère sans pouvoir infléchir la trajectoire du système qu'ils servent. On étouffe la justice sociale. On mine le navire avant qu'il ne prenne la mer. Les travailleurs et les bénéficiaires se noient dans les mêmes eaux.

Citer quelques noms, finalement peu nombreux, de ses responsables contemporains de la faillite sociale que l'on peut rencontrer ces dernières années dans les couloirs des institutions semble être répréhensible par la loi. Il est cependant fondamentalement nécessaire de mener un combat précis et vif afin de déloger les amorphes carriéristes souffrant d'ordinaires psychoses depuis leurs sièges de direction. Sans cette opération, point de désirs insufflés dans les cœurs et les esprits des subalternes employés qui parfois, il est vrai, en manquent aussi.

Où sont les intellectuels engagés, les chercheurs incisifs de la santé publique capables de soutenir la voix des têtus exclus, des malades sympathiques et des travailleurs épuisés ?

L'avenir, si l'on fait abstraction du marasme actuel, pourrait être d'une toute autre nature.

J'ai souvent rêvé d'un hôpital où l'on se rendrait même sain de corps et d'esprit afin d'y donner un coup de main, d'y emprunter un livre, d'y débattre de politique. L'hôpital pourrait être un lieu inspirant, transdisciplinaire, un refuge au cœur des montagnes de l'existence. ■

▶ *Lire en ligne « À notre santé ! », résumé du texte de la Plate-forme d'action santé et solidarité sous la coordination de Michel Roland et Georges Bauherz pour le thème santé de la campagne TAMTAM, rédigé par Marie-Agnès Gilot (CNE). (**https://bit.ly/2JOyyAz**)*

PRENDRE SOIN EN PRISON

Vinciane Saliez
Directrice d'I.Care

L'organisation des soins de santé figure parmi les plus grandes déficiences du système pénitentiaire belge. Elle relève des compétences du ministère de la Justice et non de la Santé, un obstacle important à un accès aux soins équivalent à l'extérieur et à l'intérieur. Comment améliorer le système ? Vinciane Saliez, directrice de l'asbl I.Care qui travaille notamment à cette amélioration, interroge ici la place du corps et les pratiques de care dans l'espace carcéral.

Dix. C'est le nombre de doigts de nos mains. C'est aussi le nombre de rapports que le Comité de Prévention de la Torture et des traitement inhumains (CPT) du Conseil de L'Europe a remis à la Belgique en pointant les déficiences du système pénitentiaire belge et les urgences à l'améliorer. Parmi ces déficiences, celle de l'organisation des soins de santé en prison apparaît aux premiers rangs.

11 000 détenus dans les prisons belges, 26 000 qui passent par cette case chaque année, pour un jour ou des années.

Santé et prison. Si ces termes peuvent paraître contradictoires, ils sont pourtant intimement liés puisque les soins de santé sont placés sous la tutelle du ministre de la Justice. Or la santé des détenus n'a jamais figuré parmi les grandes préoccupations de l'administration pénitentiaire.

Être incarcéré nuit gravement à la santé.

La prison n'est pas un lieu de soin mais c'est un lieu dans lequel il est théoriquement possible d'atteindre une population globalement marginalisée qui échappe fréquemment à la prévention ainsi qu'au suivi et qui est souvent passée au travers des mailles du filet de l'accès aux soins. L'occasion pourrait être donnée d'insérer ou de réinsérer des populations dans un système d'aide et de soins, en renforçant sa confiance et en agissant dans une logique de réinsertion, par une orientation pour un suivi post carcéral. Parfois, par son éloignement imposé du lieu de vie, la prison permet à certains et certaines de prendre du recul, de structurer le quotidien et de formuler une volonté de « changer de vie » à la sortie. Améliorer l'accès aux soins protègerait davantage le patient et la communauté, c'est un enjeu éthique et de Santé Publique.

Or comme l'a montré la récente étude du KCE sur les soins de santé en prison[1] on en est loin. La préface de son étude en pose d'emblée l'enjeu « Ne mâchons pas nos mots : que nous considérions la prison comme un dispositif d'enfermement et de pénitence, un moyen de protéger la société contre de dangereux criminels, ou un lieu servant à préparer activement leur réinsertion dans la société, ses résidents sont et restent des êtres humains. Et si l'on peut les priver de leurs droits civils, d'autres droits demeurent, fondamentaux et universels. Notamment le droit aux soins de santé – à moins que l'on ne décide d'en revenir à la peine de mort, ce qui évacue évidemment la question de manière tout à fait radicale. Mais ce n'est pas le cas en Belgique. Donc, si nous voulons rester cohérents, ces soins seront efficaces et de qualité, non des simulacres. »[2]

Les constats de l'étude, qui rejoignent ceux de nombreux professionnels, sont alarmants : beaucoup de détenus sont en mauvaise santé, et en particulier en ce qui concerne la santé psychique, les professionnels des soins travaillant en prison sont confrontés à de nombreuses carences tant en termes de moyens matériels et financiers que de formation ou d'organisation…

Comment peut-on améliorer le système ? Différents scénarios ont été élaborés par le KCE afin de donner aux détenus un accès à des soins de santé équivalent à ceux dispensés à l'extérieur des prisons. Equivalence de soins telle que les recommandations internationales et la législation belge[3] l'exigent. Dans de nombreux pays la réalisation de cet objectif d'équivalence a conduit au transfert des soins de santé en prison du ministère de la justice vers celui de la santé. Ce n'est toujours pas le cas en Belgique. Si ce transfert ne permettra sans doute pas de résoudre tous les problèmes, il permettra de lever de nombreux freins.

L'asb I.Care est née de ce constat de la difficulté pour les professionnels de la santé de jouer pleinement leur rôle de soignants dans un système où les soins de santé sont dépendants de la justice,

un milieu qui subit de plein fouet les restrictions budgétaires et la primauté de la sécurité sur la santé. I.Care entend participer à l'amélioration des soins de santé en prison et être acteur de ce changement. Accompagner le changement c'est tout d'abord comprendre ce qui se joue pour celui ou celle qui franchit les portes de la prison. C'est poser la question de la pratique du « *care* » dans un milieu « hostile » et prendre en considération les besoins de la personne incarcérée dans leur globalité : sa santé physique, psychique mais aussi l'estime de soi, l'autonomie… L'autonomie en milieu carcéral demande une certaine acceptation du cadre et le désir d'avancer dans celui-ci, tout en maintenant des formes de résistance lui permettant à terme de réintégrer le corps social. Comment redevenir acteur quand le système carcéral vous maintient dans une dépendance totale jusqu'à vous rendre invisible à vous-même ?

> « Ce corps est donc l'objet d'une attention constante dans un objectif de sécurité. Ce corps pourrait – devrait – faire l'objet d'autant d'attention sur le plan médical. »

Quand même votre corps n'est plus tout à fait à vous

Car entrer en prison passe par une forme de dépouillement : fouille, numéro de matricule, attribution d'une cellule, etc., la personne entre dans une zone d'observation et de surveillance qui lui collera à la peau durant toute sa détention. Le corps est objet de surveillance, le corps n'est plus à l'abri des regards, et l'œilleton, cette petite fenêtre sur la porte de cellule est le symbole suprême de cette volonté sécuritaire : à tout moment on peut être vu, observé, surveillé.

La prison est organisée autour de ce qui est appelé « les mouvements » : *mouvement préau*, visites, convocations chez le directeur, rendez-vous médical, *mouvement palais*… Il s'agit entre autres pour les agents pénitentiaires de gérer ces corps qui se déplacent dans un objectif précis et d'en assurer la surveillance, pour une sécurité optimale.

Ce corps est donc l'objet d'une attention constante dans un objectif de sécurité. Ce corps pourrait – devrait – faire l'objet d'autant d'attention sur le plan médical.

Le corps en prison est douloureux. Par le retour en force du corps et de ses limites, l'enfermement réveille la finitude comme le décrit le Dr Anne Lécu[4], médecin en milieu carcéral. Les plaintes pour douleurs en tout genre sont fréquentes.

Si ces corps sont soumis à l'œil professionnel, ils ne sont par contre pas soumis au regard personnel : la personne détenue n'a pas l'occasion de se voir de la tête au pied dans un miroir. Au mieux, un petit miroir dans sa cellule lui permet de voir son visage, et aucune vitrine ne lui permet d'apercevoir un reflet, même sommaire que tout un chacun aperçoit lorsqu'il se déplace en rue.

Ce corps surveillé, avant d'être un espace intime à protéger, devient l'ultime ressource, celle qui permet de survivre en soulageant la souffrance physique et psychique[5]. Ultime ressource de plaisir bien sûr, ultime ressource pour transporter des objets à l'abri des regards, ultime ressource pour obtenir quelque chose.

Derrière cette enveloppe corporelle, des hommes et des femmes et des parcours de vie multiples. Globalement issus de milieux défavorisés sur le plan socio-économique, beaucoup ont vécu dans des formes de débrouille et les vécus de violences ne sont pas rares. Selon le Centre fédéral d'expertise, 70% des détenus souffrent de troubles psychiques sévères[6].

Prendre soin de soi est chose difficile, d'autant plus lorsque les représentations en matière de santé sont éloignées des connaissances des détenus et que la culture du prendre soin de soi n'a pas croisé leur route. Enfin, l'estime de soi jouera un rôle non négligeable dans cette équation.

Du corps au « *care* »

Cette réalité singulière influence fondamentalement les pratiques de terrain, pour peu qu'on veuille s'y confronter. On ne peut faire soin en milieux fermés comme on ferait soin dans la société civile, même s'il existe bien des points communs.

Alors comment agir au sein d'un établissement pénitentiaire, que mettre en place qui ferait santé, comment se décaler des mécanismes en présence ?

À notre sens, il s'agit d'analyser et de se mobiliser au niveau micro comme au niveau macro : du petit élément de la vie quotidienne jusqu'à tenter d'influencer les politiques publiques en la matière.

Ainsi, localement, notre expérience auprès de femmes en détention nous a montré l'intérêt de notre démarche comme ses limites. L'asbl I.Care développe entre autres depuis 18 mois le projet Care.Connexion dans une prison pour femmes. Projet qui répond à la mission première d'améliorer la prise en charge globale (médicale et psychosociale), la promotion sociale et la continuité des soins pendant la période d'enfermement et lors du transfert ou de la libération.

Si les femmes incarcérées sont plutôt rares puisqu'elles représentent 5% de la population carcérale, elles payent un plus lourd tribut en prison que les hommes, comme le précise l'Organisation Mondiale de la Santé. En effet, au moment de leur incarcération, elles ont souvent subi des maltraitances, souffrent de toxicomanie, d'alcoolisme et de troubles de la santé mentale, et ont des enfants à leur charge. Elles ont généralement vécu en marge de la société, ont un faible niveau d'instruction et sont socialement et économiquement défavorisées[7].

Avec ce projet, il s'agit avant tout de s'intégrer dans un milieu qui a son fonctionnement ses codes particuliers. S'intégrer dans le sens de se faire accepter, de faire partie des meubles tout en étant bien identifiés comme « ne faisant pas partie du système ». C'est extrêmement important de respecter cette frontière, de rester au seuil du système tout en le pénétrant, afin de ne jamais s'y habituer ni de le normaliser.

Il s'agit également de soigner l'institution. Cela signifie de prendre soin des personnes qui y travaillent, par notre écoute, notre considération et dans notre attention à ne pas pointer des individus en particulier mais bien les défaillances du système. Pourquoi tel soignant agit de la sorte ? Quelle stratégie pouvons-nous mettre en place pour espérer un changement ? Cela comporte également une attention au champ sémantique, au registre de langage investi par ceux qui y vivent et y travaillent, dans le but de mieux comprendre ce qui se joue.

Quant aux détenues, il s'agit de passer la porte de leur cellule, démarche non anodine, tant le seuil de ces portes séparent l'institution de l'intime, même si cet intime est extrêmement précaire, entre cellule partagée, conditions de vie difficiles et surveillance. Muni d'une clé, l'agent pénitentiaire va ouvrir une porte, et les personnes détenues à l'intérieur ne sont pas prévenues de cette ouverture. Difficile de faire autrement. Mais la pratique du *care* nécessite dès cet instant de ne pas franchir le seuil de la cellule avant de demander l'autorisation d'entrer dans ce petit univers. Et c'est à cet instant que le travail peut démarrer. Même en cas de refus, quelque chose s'est passé, et il fait déjà sens.

Se faire inviter à entrer n'est que la première étape du processus, celle qui permet à la personne détenue de poser des choix et d'avoir l'occasion de recevoir quelqu'un dans son chez-soi temporaire, même s'il n'est pas forcément investi comme tel. Après, il s'agit de créer la confiance, voire de prêter son appareil à penser pour soutenir la personne dans sa réflexion, poser des mots et tenter de solutionner des situations problématiques.

Il s'agit également d'entendre les demandes non formulées, de s'adapter aux personnes et à leur singularité, en tenant compte de leur parcours de vie et de leur culture.

Enfin il ne s'agit pas de « faire à la place » et de participer à la mise en dépendance de la personne incarcérée, mais, dans la mesure du possible vu les contraintes du milieu, de l'accompagner dans la mise en place de ses démarches. Au cœur de ces pratiques, le secret professionnel, si souvent rompu dans ce milieu, est central.

Tout cela relève d'une démarche centrée sur l'individu. Mais ce dernier, bien souvent isolé, gagne à être en contact avec d'autres afin de réfléchir à ce qui traverse une collectivité. L'élaboration de projets à travers une démarche communautaire est susceptible de renforcer les compétences individuelles et permet de lutter contre l'isolement et le sentiment de solitude.

La promotion de la santé a donc une place fondamentale en milieu carcéral. C'est un processus qui confère aux populations les moyens d'assurer le plus grand contrôle sur leur propre santé, et d'améliorer celle-ci[1]. Cette démarche exige d'intervenir à 4 niveaux : établir une politique publique saine, créer des environnements favorables à la santé, renforcer l'action communautaire ainsi que développer les aptitudes personnelles.

Tout comme santé et prison sont considérés comme des termes antinomiques, promotion de la santé et détention sont très difficiles à concilier, tant la prison et ses contraintes, malgré l'objectif théorique de réinsertion, travaille à l'encontre du principe d'autonomie. Les personnes détenues sont très dépendantes du système et des professionnels qui y travaillent. L'autonomie se loge majoritairement dans la vie secrète, les interstices de vie privée. Dans ce monde de la débrouille, l'économie souterraine tourne à plein régime et les prises de risques pour la santé sont légion.

La santé des détenus n'est pas qu'une question curative, nous l'aurons bien compris. La réinsertion passe par un accompagnement plus global du détenu tenant compte des déterminants de la santé et de sa place de citoyen à retrouver. ■

▶ *Relire en ligne « La dimension culturelle de la santé. » Entretien avec Mark Vanderveken, médecin, membre de la Commission de surveillance des prisons, paru dans le* Journal de Culture & Démocratie *n°36, p. 16.* (**https://bit.ly/2I69kk2**)

1. KCE, *Soins de santé dans les prisons belges : situation actuelle et scénarios pour le futur*, Report 293Bs, 2017.
2. *Ibid.*
3. *Loi de principes concernant l'administration pénitentiaire et le* statut *juridique des détenus,* janvier 2005.
4. A. Lecu, *La prison, un lieu de soin ?*, Les belles lettres, Paris, 2012.
5. F. Fernandez, *Emprises. Drogues, errance, prison : figures d'une expérience totale*, Larcier, Louvain-la-Neuve, 2010.
6. KCE, *op.cit.*, 2017.
7. **http://www.euro.who.int/fr/health-topics/health-determinants/prisons-and-health/news/news/2011/10/womens-health-in-prison**
8. Charte d'Ottawa, 1986. **http://www.euro.who.int/__data/assets/pdf_file/0003/129675/Ottawa_Charter_F.pdf**

4

Entretien avec
Florence Degavre
Propos recueillis par Hélène Hiessler, chargée de projets de Culture & Démocratie

LES RÉGIMES DU *CARE*

Florence Degavre est socio-économiste. Elle enseigne les sciences sociales à l'Université Catholique de Louvain-la-Neuve et est membre du CIRTES – Centre interdisciplinaire de Recherche Travail, État, Société. Ses travaux sur le *care* portent plus particulièrement sur le champ de l'aide aux personnes âgées dépendantes, dans une filiation féministe. Elle a accepté de nous apporter, sous forme d'entretien, son éclairage sur les notions de *care* et de « société du soin ».

Qu'est-ce que le *care* ?
Il n'y a pas une seule définition du *care*. C'est un terme anglo-saxon dont la traduction est complexe pour plusieurs raisons. Une première difficulté est liée au mot : les pratiques de *care* sont définies par des politiques sociales, qui diffèrent d'un pays à l'autre. Ainsi un·e chercheur·se en Angleterre et un·e autre en France ou en Belgique ne travaillent pas forcément sur les mêmes pratiques. Si on se réfère à une définition formelle, au sens des métiers et pratiques du *care*, là encore le périmètre empirique varie : on a des réalités assez différentes entre pays. Tout cela crée de la confusion autour du terme et de ce à quoi il renvoie. Par exemple, on parle souvent de *care* formel et de *care* informel. Le formel étant rémunéré et balisé dans des décrets, des définitions de métiers, et l'informel étant soit rémunéré mais non déclaré, soit non rémunéré (bénévolat, famille, etc.) Et comme ces frontières-là bougent beaucoup entre pays, cela rend le concret du *care* très difficile à appréhender.

La deuxième difficulté est l'objet ou le sujet de l'étude : se réfère-t-on aux pratiques ? Aux personnes qui font ? À l'éthique ? À un esprit, une sorte de « conscience professionnelle » pour des activités ne se réduisant pas au domaine du soin ? On le fait de plus en plus : on parle de *care* dans des métiers marchands qui ne contiennent aucune dimension d'aide et de soin. Le terme a été repris dans beaucoup de discours très différents, si bien que quand on le mobilise, il est nécessaire de dire « pour moi c'est ça, dans tel pays, etc. »

C'est donc une notion située ?
Tout à fait. Ce n'est pas juste « prendre soin d'une personne », cela peut recouvrir de nombreuses pratiques. Le *care* peut être aussi « dévoyé » : certaines entreprises l'entendent comme une attitude générale d'attention, de sollicitude, et demandent à leurs employé·e·s de prendre soin du produit qu'il·elle·s fabriquent parce qu'il·elle·s ont un devoir de *care* par rapport aux futur·e·s client·e·s.

Où cette pensée trouve-t-elle son origine ?
Une des façons de raconter l'histoire du concept est de revenir à la littérature féministe des années 1960-1970 et des décennies suivantes : il y a eu tout un effort, au sein de mouvements de femmes mais aussi dans les universités, pour faire émerger une réalité totalement impensée, qui était subie, rendue « naturelle », à savoir le fait que les femmes assumaient la majeure partie d'un travail qui n'était pas considéré comme tel, qu'on appelait les tâches ménagères. En France plus particulièrement, des enquêtes emploi du temps ont été menées qui ont mis en évidence le travail invisible, gratuit des femmes au foyer, et que ce « travail domestique » permettait en fait à tout un système de perdurer.

En même temps au Royaume-Uni, des travaux semblables avaient été mis en avant mais très vite, contrairement aux Françaises, les féministes anglaises ont associé au travail domestique le travail d'éducation, de soin des enfants, qu'elles ont détaché de l'appellation globale de « travail domestique » pour l'appeler « *care* ».

Le terme *care* est donc né dans ces débats féministes des années 1960-80.

Quelles propositions cette pensée du *care* a-t-elle fait émerger ?
L'émergence du concept et la tentative de le définir ou de l'approcher a eu des conséquences majeures sur de nombreuses façons de réfléchir au système, et notamment aux politiques publiques. On s'est rendu compte qu'elles favorisaient beaucoup le travail rémunéré mais qu'il y avait aussi des services qui, dans l'État social, rendaient les femmes plus ou moins émancipées. C'est-à-dire que les politiques sociales s'adressent plus ou moins aux personnes qui travaillent – en prévoyant des services comme les crèches, etc. –, et dans un pays où ces services-là sont peu développés, où l'État est très peu engagé, ce sont les femmes qui pallient cela.

La problématique du *care* a commencé à devenir une clé de lecture pour analyser l'attitude de l'État par rapport aux travailleurs et aux travailleuses. De penser le *care* et d'essayer de le définir, de comprendre les réalités qu'il met au jour, a eu de multiples impacts sur d'autres pans de la réflexion et des politiques.

À l'origine, le *care* excluait donc le champ du médical. Aujourd'hui pourtant, pour la politologue Joan Tronto par exemple, qui écrit sur « l'éthique du *care* », cette séparation – entre autres – n'existe plus.
Personnellement, je crois important de distinguer le *care* et le *cure*. Ce sont des métiers différents, et donc des enjeux politiques très différents. Mais on n'a plus besoin de distinguer les deux lorsqu'on s'intéresse à l'éthique et à la sollicitude – que l'on peut mobiliser dans les professions médicales par exemple. Tout dépend de l'angle choisi. En tant que socio-économiste, dans mes propres travaux je distingue *care* et *cure* car je m'intéresse aux liens entre les métiers et les politiques sociales. Or les métiers du *care* ne sont pas les métiers de la santé. Il peut y avoir du *care* – c'est-à-dire une éthique ou une attitude de *care* – dans les métiers de la santé : il y a une différence entre un·e médecin qui fait du soin avec du *care* et un·e autre qui fait du soin sans. Un·e philosophe n'aura pas la même approche.

> « On le fait de plus en plus : on parle de *care* dans des métiers marchands qui ne contiennent aucune dimension d'aide et de soin. Le terme a été repris dans beaucoup de discours très différents, si bien que quand on le mobilise, il est nécessaire de dire « pour moi c'est ça ». »

Justement, parmi les critiques du *care*, plusieurs ont pointé la difficulté de travailler avec cette notion, aux limites si floues qu'on ne parvient pas à la saisir.
C'est juste, il est très difficile de *saisir* le *care* si on ne renvoie pas un minimum à une réalité empirique. Et cette réalité empirique varie selon les pays, les institutions, etc. Pour moi ce sont vraiment des pratiques, telles que définies par les politiques publiques mais aussi telles que faites sur les personnes. Quand on se situe dans l'analyse des discours, des attitudes, c'est plus difficile à cerner.

Et quand on parle de « société du *care* », de quel côté se situe-t-on ?
Il y a moyen d'aborder la notion de « société du *care* » avec une réalité empirique. Je pense que quand on parle d'une société du *care*, cela renvoie plutôt aux travaux des féministes qui proposent une économie de la reproduction. L'idée qu'on ne mettrait plus au centre la recherche du profit mais plutôt la reproduction de la vie humaine, un déplacement qui demande d'agencer autrement les activités humaines. Maintenant, certain·e·s n'ont pas compris cette proposition-là et l'ont interprétée au sens de « l'économie de demain, c'est l'économie du soin ».

C'est l'idée qu'on retrouve derrière la notion de *silver economy*, par exemple : l'idée que la croissance va venir du *marché* des personnes âgées qui ont un besoin énorme de services – de *care* – et qu'il faut développer, encourager, faciliter l'accès des entreprises à ce marché-là, mettre les nouvelles technologies et nos capacités productives au service de cette économie. La *silver economy* est d'ailleurs un des axes de réflexion de la
Wallonie, et il y a même un « syndicat pour la *silver economy* » en France. L'idée du syndicat est de créer une filière économique, qui devienne une cible de politiques publiques incitatives. Il s'agit principalement d'appréhender le « problème » du vieillissement à partir d'un projet marchand. Ça s'appelle la *silver economy* mais ça pourrait s'appeler l'économie du *care*.

Une récupération de la pensée du *care* du même ordre que celle de la critique artiste des années 1970 par le discours du néo-management ?
Absolument. D'ailleurs en France, la chercheuse Emmanuelle Puissant a montré que le concept de *care* est aussi utilisé pour penser les nouvelles formes de management : elle a étudié la mobilisation du concept de *care* dans les directives données aux travailleur·se·s sur les chaînes de montage chez Renault. Le *care* devient une qualité professionnelle qu'on voudrait exporter dans des domaines multiples. La mobilisation du terme dans ce contexte-là est très ambigüe. Il faut *prendre soin* de son client. Il y a eu comme ça une vague de slogans de type « *we care* », il y a le service Flycare dans les aéroports, etc. Le terme est repris tous azimuts et il faut voir où, finalement, il est employé comme nouvelle façade à l'esprit du capitalisme.

Dans le *care*, de nombreux projets coexistent qui sont parfois en tension : celui de la *silver economy*, mais aussi des projets féministes, parmi lesquels l'éco-féminisme, etc. L'éco-féminisme dit que la nature et les femmes sont les deux victimes du monde patriarcal et capitaliste, que l'on assigne les femmes au soin tant de la population que de la nature, et qu'il faut donc tout repenser. Le projet éco-féministe parle aussi du *care*.

Il y a donc de multiples « sociétés du *care* » ?
C'est un outil très intéressant pour réfléchir à un projet social. Dans mes propres travaux, je parle de « régime de *care* » – je ne suis pas la seule à employer ce mot : ce n'est pas tout à fait le projet social, c'est l'ensemble des pratiques qui contribuent à l'approvisionnement du *care* dans la société. L'idée de *régime* c'est que d'époque en époque, l'association de *care* – formel ou informel, rémunéré ou non, relevant de l'État, du marché, de la famille, etc. – évolue. Et qu'il s'agit autant des pratiques que des idéaux auxquels on les rattache. Un régime n'est pas encore tout à fait un projet de société – dans un projet de société il y a vraiment l'intention des acteurs. Dans un régime, c'est plus un état de fait.

Vous comprendrez aussi que l'un des gros enjeux autour des projets qui mobilisent la notion de *care*, c'est de voir où vont être les femmes. Les femmes seront-elles encouragées à rester chez elles ? Seront-elles rémunérées pour ce qu'elles font ? Comment ? Tous les projets n'impliquent pas la même chose en termes d'émancipation. Certains métiers – infirmière, aide-soignante, garde à domicile, etc. – occupés par des femmes à 90-95%, ont énormément de mal à se professionnaliser parce qu'ils ne sont pas associés à des compétences mais à des qualités « naturelles » des femmes.

En France, en 2010, les socialistes se sont approprié l'idée de « société du *care* » en donnant, notamment, une place centrale à la notion d'« égalité réelle ».
Il est important d'introduire la notion d'égalité dans l'idée de société du *care*, mais l'égalité de qui ? De celles qui font, entre elles ? De celles et ceux qui font avec celles et ceux qui font faire ? En termes de rémunération ? La question est complexe, et soumise aux rapports sociaux extrêmement durs qui existent dans ce secteur.

Quand une femme qui travaille, par exemple, cuisine pour son mari qui travaille aussi, ou pour son enfant, ou son parent dépendant, c'est le même geste, mais les rapports sociaux diffèrent. Or une partie de la littérature sur le *care* tend à évacuer la question des dominations.

Si on accepte que le *care* est quelque chose qui donne sens à la vie, comme l'a écrit la chercheuse Naïma Hamrouni, qui estime que tout un chacun devrait, à un moment donné, faire une expérience de *care*, alors organisons son partage. Mais reconnaissons aussi que c'est astreignant, épuisant physiquement et mentalement. ■



© Charles Henneghien
Sous la tente, chez les pasteurs nomades de l'Oriental marocain

SOIGNER OU GUÉRIR : UNE PERSPECTIVE COSMOPOLITIQUE

Aliénor Bertrand
Chargée de recherche en philosophie, CNRS

Et si l'héritage de la pensée du *care* était occidental avant d'être féministe ? La philosophe Aliénor Bertrand s'intéresse ici à l'idée de vulnérabilité universelle au fondement des théories du *care*. En revenant sur l'histoire des savoirs anthropologiques sur le soin, elle met en perspective la place de la conception occidentale de la vulnérabilité et des dispositifs de soin en proposant la prise en compte d'une cosmopolitique* des relations de soins.

La popularité des éthiques du *care* a placé la vulnérabilité au cœur de discours faisant du soin un nouveau mot d'ordre politique. Ces discours ne sont pas seulement des analyses critiques féministes ou environnementales ; certains d'entre eux légitiment des modes de gouvernement peu démocratiques qui amalgament la notion de vulnérabilité à celle de risque. En faisant du soin un besoin universel, il se pourrait que les théoriciennes du *care*[1] aient servi ainsi à leur insu l'ordre social inégalitaire qu'elles s'étaient donné pour objectif de combattre. De telles ambiguïtés liées au « besoin de soin » se repèrent en tout cas dans les slogans de certaines ONG : œuvrer à renverser les inégalités de genre des pays ex-colonisés ou vanter les « peuples premiers » comme pourvoyeurs de bons soins à la nature, participe d'une posture qui mêle l'ignorance et l'exotisme. La conviction intime de défendre des valeurs universelles peut se retourner facilement en tendance à imposer simplement les siennes.

On ne saurait pourtant contester aux théoriciennes du *care*, et notamment à Joan Tronto, le souci d'avoir dénoncé les dispositifs de pouvoir liés aux inégalités de *care*[2]. Elles ont montré que les liens concrets de dépendance liés au besoin de soin étaient le plus souvent l'inverse des relations de domination : non seulement l'attention sociale au besoin de soin est injuste, mais les dominants cultivent le déni de leur dépendance et de leur vulnérabilité et invisibilisent de ce fait les soins dont ils sont bénéficiaires.

Pour autant, la façon même dont les théoriciennes du *care* interprètent le besoin de soin, celui d'une répartition inégalitaire qu'il s'agirait de corriger, est l'héritière d'un genre d'analyse occidentalo-centré, celui de la réflexion économique libérale sur la distribution des richesses. Or, en déplaçant le paradigme de la distribution des richesses au soin, l'éthique du *care* occulte les enseignements de l'anthropologie. Elle néglige à la fois la connaissance des fonctions politiques de contrôle qui s'exercent à travers le soin dans les sociétés occidentales depuis l'époque moderne et les innombrables et passionnantes études qui montrent la façon dont les pratiques du soin et les représentations de la vulnérabilité s'inscrivent dans des ordres cosmogoniques* irréductibles aux représentations occidentales.

Croyant se fonder sur un invariant universel – la vulnérabilité –, l'éthique du *care* ne prend appui que sur le régime anthropologique des sociétés occidentales, se tenant de surcroît à une définition étroite de l'« efficacité » du soin ou de ce qu'elle appelle la réponse à un « besoin » de soin. Il est pourtant réducteur de rapporter des activités aussi diverses que le maternage, l'éducation des enfants, les apprentissages des adolescents et des jeunes adultes, les soins curatifs, les usages préventifs, la consolation des malades et des mourants, la cuisine, l'aménagement et l'embellissement des lieux de vie, l'attention aux

> « Croyant se fonder sur un invariant universel – la vulnérabilité –, l'éthique du *care* ne prend appui que sur le régime anthropologique des sociétés occidentales, se tenant de surcroît à une définition étroite de l'« efficacité » du soin ou de ce qu'elle appelle la réponse à un « besoin » de soin. »

nourrissons, *etc.*, et jusqu'à notre rapport à la nature, à un même plan, celui d'une vulnérabilité et d'un besoin universel de soin. L'universalité de la vulnérabilité ainsi affirmée paraît impropre à décrire l'hétérogénéité de ces relations dans les cultures différentes des nôtres, mais elle est aussi un obstacle empêchant toute réflexion sur ce qui autorise « chez nous » une telle extension de la catégorie de soin. Si l'éthique du *care* voulait être fidèle à ses principes, il lui faudrait étendre ses exigences de critique sociale située et concrète à une cosmopolitique* des relations de soin.

À vrai dire, l'idée de vulnérabilité universelle qui fonde l'éthique du *care* prend à revers l'histoire des savoirs anthropologiques sur le soin.

L'anthropologie de la maladie s'est en effet constituée dans l'opposition à l'ethnomédecine* et à l'anthropologie médicale, qui prétendaient découper des éléments de savoirs prétendument universaux dans toutes les cultures, notamment ceux qui concernaient la pharmacopée. Les méthodes de l'ethnomédecine* et de l'anthropologie médicale, enracinées dans l'histoire des colonisations, avaient une double visée : l'appropriation des savoirs médicaux traditionnels et des usages des plantes inconnues[3], et l'adaptation des méthodes de soin à des publics réputés porteurs de croyances irrationnelles sur leurs maladies, leur corps, ou leurs manières de s'occuper des enfants. La description de ces croyances était un répertoire des modalités de représentation subjective d'un phénomène considéré comme objectif, celui de la maladie, telle que définie par la biomédecine. Une telle division entre un savoir ancestral concernant les plantes médicinales, savoir jugé appropriable, et des croyances considérées comme folkloriques, a très vite rencontré de sévères limites épistémologiques*. Le rapprochement des sciences médicales et de l'anthropologie a alors donné naissance à une nouvelle discipline moins euro-centrée, l'anthropologie de la maladie, qui a appliqué à la médecine les méthodes usuelles en anthropologie. Par exemple, le courant fonctionnaliste a montré que la médecine magico-religieuse possédait des fonctions assurées dans les sociétés occidentales « par les tribunaux, la police, les maîtres d'école, les prêtres ou les soldats »[4].

Mais l'anthropologie de la maladie n'a pas renoncé pour autant à la division entre les invariants universels et les déclinaisons socioculturelles de la maladie et des soins. Elle a contribué à instituer l'opposition de l'approche EMIC* de la maladie et des soins, qui décrit les représentations de personnes observées, et l'approche ETIC*, qui réinterprète les pratiques observées à partir d'éléments considérés comme objectifs tirés des sciences naturelles ou de la biomédecine. Cette opposition commande aujourd'hui la réflexion sur les « savoirs locaux » au sein des institutions internationales, notamment l'IPBES*. Elle détermine aussi indirectement les règles internationales qui balisent l'éthique médicale, dont les grands textes fondateurs, la Déclaration d'Helsinki, le rapport Belmont ou la Déclaration de Manille sont l'objet de nombreuses critiques de la part des anthropologues. Ces textes affirment en effet que l'intérêt du « sujet » doit primer sur celui de la société et défendent le *principe d'autonomie ou de respect de la personne*, le *principe de bienfaisance*, et le *principe de justice et d'équité*. Les codes internationaux de l'éthique médicale reposent tous ainsi sur une conception de la personne issue de la philosophie occidentale moderne, qui n'est pas plus universelle que le modèle explicatif de la maladie qui lui est associé. Notre biomédecine est la seule en effet à expliquer les maux du corps comme une perturbation organique, la personne malade « possédant » cependant la libre disposition de son corps pour accepter ou refuser le soin. Si l'on voulait se donner les moyens de penser la singularité de la biomédecine sur un autre registre que celui du mythe héroïque de l'avènement des sciences modernes, il faudrait interroger ce qui la fonde, à savoir le concept anthropologique de nature qui organise le grand partage entre la physicalité des corps et l'intériorité des personnes et qui définit le régime anthropologique de l'Occident depuis l'époque moderne.

> « Se demander ce que « soigner » veut dire impliquerait alors de se donner pour tâche de remédier aux relations pathogènes elles-mêmes, celles qui rendent les êtres humains malades, non seulement en raison de pratiques sociales délétères, mais aussi des usages de la nature qui empoisonnent les arbres, les bêtes ou la terre… »

Comme Philippe Descola l'a montré dans son ouvrage magistral *Par-delà nature et culture*[5], la catégorie de « nature » n'est pas une catégorie universelle, mais singulière, apparue avec la Modernité. Envisagée sous cet angle, elle n'est pas un concept théorique ou scientifique : elle caractérise un régime anthropologique, le naturalisme. Celui-ci divise les étants du monde en deux plans, celui de la physicalité définissant une matérialité homogène régie par des lois immuables, et celui de l'intériorité attribuable aux seuls êtres humains. Le naturalisme peut être opposé à trois autres modes de catégorisation des étants du monde, l'animisme, le totémisme et l'analogisme, qui permettent de décrire et de comparer toutes les ontologies. Or non seulement le « modèle explicatif » qui assigne la maladie à un dysfonctionnement organique est évidemment propre au naturalisme, mais il est étranger aux représentations des autres collectifs. L'anthropologie de la nature permet ainsi de comprendre à la fois pourquoi la conception occidentale du soin est lié au « corps », mais aussi pourquoi elle n'est pas universelle. Or, lorsque la médecine occidentale s'impose au nom de besoins de soin prétendument universels, la force de réaction des individus et des collectifs à leurs troubles en fonction de leurs propres schèmes d'action se trouve annihilée. Cela s'explique non seulement par le simple fait que le soin est imposé, soit par la force, soit par toutes sortes de dispositifs définis par Michel Foucault comme biopolitiques, mais aussi pour des raisons plus fondamentales.

Lorsque les sciences médicales font prévaloir une explication organique de la maladie pour imposer un soin, elles se désintéressent quasi-totalement de ses causes possibles (sauf à titre de remarque préliminaire) et désarticulent le besoin de soin de l'ensemble des éléments relationnels sociaux ou environnementaux dans lequel il prend sens. Dans tous les autres régimes anthropologiques en revanche, la maladie ne se distingue pas fondamentalement d'autres sortes de malheurs (accidents, ruines, désordres climatiques, *etc.*), et le soin requiert quasi-nécessairement une réorganisation de l'ensemble des relations, en incluant la modification des rapports à ce que nous appelons l'environnement. On mesure ici le désarroi des collectifs déplacés, privés des relations aux entités naturelles du monde qui leur sont essentielles (forêt, lieux totémiques, etc.) et assignés aux injonctions sanitaires des services sociaux étatiques ou des ONG qui relaient des programmes internationaux. Une cosmopolitique* du soin pourrait vérifier douloureusement la validité des propos rapportés par Maurice Leenhardt, lorsque son élève canaque, parlant des Occidentaux, lui déclara : « Ce que vous nous avez apporté, c'est le corps. »

La naturalisation universelle du besoin de soin impose à la plupart des collectifs du monde une nouvelle compréhension de la maladie ainsi que l'intériorisation d'une conception exogène de la vulnérabilité. Au nom de l'efficacité du remède, supposé capable de rétablir le fonctionnement du corps ou même celui de l'esprit, la réflexion sur les causes de la maladie est négligée. Plus problématique encore, les formes de soin ou de cure visant à remédier aux relations pathogènes ou toxiques sont également abandonnées.

La proposition d'instituer une discussion sur les besoins de soin qui fondent l'éthique du *care* opère une réduction discutable d'une myriade de relations à l'identification d'une vulnérabilité. Au lieu de faire droit aux expressions de ces relations dans leur ordre propre (échanges inégaux, spoliations, dominations, transgressions, etc..) et de les décrire comme telles, elle homogénéise et étend le champ d'application de la santé à des domaines qui lui échappaient encore…

Ainsi, tandis que l'anthropologie de la nature inscrit la singularité de la conception occidentale de la vulnérabilité et des dispositifs de soin dans un tableau général de l'ensemble des méthodes de guérison, l'éthique du *care* légitime l'extension du modèle naturaliste du soin à l'ensemble des collectifs du monde. Si elle s'inspirait au contraire de la diversité des pratiques de guérison, elle pourrait être en mesure de mieux contextualiser ses propres principes et de devenir un puissant outil de reconfiguration anthropologique, utilisant le soin comme un biais permettant de sortir des apories auxquelles nous destine l'empire sans partage du naturalisme. Nos pratiques médicales se sont déjà hybridées de certains éléments exogènes sans que ceux-ci aient été validés par les cadres théoriques de la biomédecine : la médecine chinoise, qui jouit d'un certain droit de cité en Occident, intègre la maladie et la vulnérabilité comme des éléments dynamiques de cycles vitaux, organiques et cosmologiques*, et n'hésite pas à décrire par exemple la façon dont le déclassement social ou l'appauvrissement provoquent certaines maladies comme la sclérose en plaques. Le sens du soin en est entièrement transformé. Au lieu de passer au crible les relations sociales en demandant seulement « qui soigne ? » et en revendiquant un partage des tâches et une démocratie du *care*, l'éthique du soin dessinerait alors un tout autre programme politique, beaucoup plus radical. Elle s'appliquerait à une contextualisation du soin bien plus ambitieuse que celle de l'identification des besoins et des relations de demande et de réponse à ce besoin. Se demander ce que « soigner » veut dire impliquerait alors de se donner pour tâche de remédier aux relations pathogènes elles-mêmes, celles qui rendent les êtres humains malades, non seulement en raison de pratiques sociales délétères, mais aussi des usages de la nature qui empoisonnent les arbres, les bêtes ou la terre… ■

▶ *Pour poursuivre, lire en ligne l'article de Michel Dupuis, « Une intuition chinoise » (**https://bit.ly/2rgJP50**) et relire celui de Roland de Bodt, « Le choix de Furetière », paru dans le* Journal de Culture & Démocratie *n°44. (**http://www.cultureetdemocratie.be/documents/Productions/Analyses/2017/Analyse_2017_10_de_Bodt.pdf**)*

1. Sous la dénomination de « théories du *care* » sont désignés des travaux menés à la suite de ceux de Carole Gilligan pour faire entendre des réflexions éthiques alternatives à la théorie abstraite de la justice. Ces travaux ont été menés dans différentes disciplines (psychologie, sociologie, philosophie, etc..) ; Carole Gilligan, *In a Different Voice*, Harvard University Press, 1982 ; *Une voix différente*, Champs-Flammarion, Paris, 2008.
2. Joan Tronto, *Un monde vulnérable. Pour une éthique du* care, La Découverte, Paris, 2009 ; cf. aussi Joan Tronto, « *Care* démocratique et démocraties du *care* », *in Qu'est-ce que le* care ?, Pascale Molinier, Sandra Laugier, Patricia Paperman (dir.), Payot, Paris, 2009.
3. Samir Boumediene, *La colonisation du savoir. Une histoire des plantes médicinales du « Nouveau Monde »* (1492-1750), Éditions des Mondes à faire, Vaulx-en-Velin, 2016.
4. Erwin Ackerknecht, « Natural Diseases and Rational Treatment in Primitive Medicine », in *Bulletin of the History of Medicine*, 1946, Vol.19, p. 467- 497.
5. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris, 2005.

6

Pierre Hemptinne
Directeur de la médiation culturelle à PointCulture et administrateur de Culture & Démocratie

QUEL ART ? QUEL SOIN ? QUELLE EXPÉRIENCE ?

Au-delà des liens bien connus entre art et diverses thérapies, que signifie envisager l'art comme partie prenante d'une « société qui prend soin » ? Une société au sein de laquelle les institutions culturelles, comme plateformes de médiation entre les citoyens et les formes artistiques, comme lieux de constitution du partage du sensible à partir de ce travail de médiation, pourraient s'appeler « lieux de soins » ?

Repartons du partage entre *care* et « société du soin », même si départager clairement les deux courants est parfois délicat ! D'un côté, remédier aux maux d'une société et réinjecter un peu d'âme, en s'appuyant sur une critique politique mais sans porter un projet de modification sociale structurelle ; de l'autre une « société du soin » se confrontant à toutes les dimensions de l'économie politique : quel modèle de production, quel système économique pour produire quels biens et services, quelle gouvernance territoriale et mondiale, quelle distribution des richesses… ? La « société du soin » établit que notre système économique épuise la planète, selon un modèle de la croissance et de la production qui engendre, dans le milieu du travail, une grave épidémie sanitaire (burn out) et une vague violente d'exclusion (chômage).

On peut dire qu'aujourd'hui les discours politiques qui entendent remettre de l'éducation artistique à l'école, ou revaloriser les liens de sociabilité dans des lieux comme les bibliothèques, sauvent les meubles d'un modèle dominant en introduisant au quotidien du « *care* artistique et culturel ». Cette tendance politique s'accompagne souvent de l'injonction faite au secteur socioculturel de produire de la « cohésion sociale ».

Il y a une autre dimension sur laquelle il faudrait s'arrêter plus longuement, et qui est le lien difficile à saisir entre, d'une part, un modèle politique et économique qui se veut hégémonique, *naturel*, et qui est destructeur, et d'autre part, en dépit même d'une éventuelle opposition consciente à ce système, le fait d'un assentiment massif et tacite qui s'exprime par les modes de consommation et plus particulièrement par l'acceptation de ce qui organise le commerce du sensible, qui passe par nos musiques, nos livres et films préférés, nos expositions événementielles et les formes d'attention que nous réservons à tout cela. Le système en place s'implante et se diffuse comme jamais par nos intérieurs. Nos intimités en sont les agents contributifs.

C'est ce qu'Yves Citton explore de manière détaillée et précise dans *Médiarchies* où il pointe, notamment, le rôle prédominant des « attracteurs de comportement »*. « Nos programmations médiées par ordinateur génèrent des modèles dont la force de reconfiguration de nos réalités et de nos comportements à venir demeure encore largement impensée et impensable. Ces modèles mettent à profit des capacités de saisie, d'enregistrement et de traitement de quantités de données proprement inouïes, pour mettre en circulation, avec des moyens de diffusion également inédits, des attracteurs de comportement* dont la prégnance commence à peine à révéler ses effets. »[1] Cela vise la manière dont les nouvelles technologies sont *détournées* pour accélérer, renforcer le principe de la croissance et de la production, en le plaçant au cœur de l'intime et de la production de subjectivité, grâce à la recommandation algorithmique. Celle-ci capte et exploite les « régimes attentionnels » des individus – le type d'attention qu'ils portent à tel ou tel objet ou phénomène –, en traçant et enregistrant dans les big data les moindres pratiques culturelles et impulsions consuméristes. Ce qui revient à instaurer un dispositif complexe, difficile à questionner, où, finalement, ce qu'on lit, ce qu'on écoute, ce qu'on regarde, de manière répétitive et dans le circuit compulsif des « *like* » et du labyrinthe algorithmique vient renforcer un modèle économique destructeur de la vie sur terre !

La gouvernementalité algorithmique* ne fonctionne que parce que nous en sommes partie prenante. Nous y consentons parce que nous l'utilisons, nous lui abandonnons quantité d'informations sur nous, et tout cela parce que, globalement, cela nous facilite la vie – pour retrouver une référence, pour choisir un itinéraire sans embouteillage, pour acheter un cadeau correspondant au profil du destinataire, pour choisir un restaurant adapté à nos tendances culinaires, pour découvrir des œuvres qui pourraient nous aider à éprouver des émotions similaires à celles procurées par des expériences artistiques antérieures…

> « C'est dans des directions autres que celles du mainstream que des pratiques culturelles dessinent une « société du soin » : en produisant partout et tout le temps des « retards catégoriels », où il redevient possible de penser autrement. »

Tout cela repose sur un formidable écosystème technique qui catégorise tout ce qui relève de la vie sensible et cherche à anticiper au mieux les besoins du sensible. Dans l'exposition *L'un et l'autre*, imaginée par Kader Attia et Jean-Jacques Lebel, on retrouve la pièce intitulée « The culture of fear : an invention of evil »[2]. À la manière d'un cabinet de curiosités, mais aussi de rayonnages de bibliothèques ou de marchands de journaux, il a réuni des couvertures de magazines, depuis l'époque coloniale jusqu'à aujourd'hui, où l'on peut voir la construction catégoriale de l'Autre comme figure de peur, de crainte, de rejet. Cette construction de la peur de l'autre apparaît dès lors au centre de l'hégémonie occidentale dans la conduite du monde.

Par rapport à cette catégorisation idéologique qui cultive la crainte pour le différent et l'étranger, il faut mettre en parallèle la catégorisation algorithmique qui, en profondeur, favorise le plaisir pour le même, le semblable, oriente la curiosité vers ce que l'on connaît déjà, ce qu'aiment déjà nos pairs. Ce sont les deux faces d'un même projet. Ce qu'on mesure mal est l'impact de leur mise en place systématique et à grande échelle. « Avec leurs pratiques de programmation et leurs tendances à la prémédiation, les médiarchies numériques ne font qu'accentuer une tendance inhérente à tout gouvernement médiarchique : imposer la reproduction de son pouvoir en entretenant un régime d'anticipation des catégorisations. […] Les médias du XXe siècle ne font qu'exacerber cette tendance. Tout leur effort d'optimisation semble aujourd'hui orienté vers une capacité toujours plus fine à anticiper nos attentes, c'est-à-dire à savoir avant nous ce que nous désirons consommer (lire, voir, écouter, penser, croire), pour nous en proposer l'opportunité et maximiser ainsi leurs profits en ajustant toujours plus précisément leurs recommandations anticipatrices, déclencheuses d'achats précatégorisés. […] Surprendre nos médiarchies consiste donc plus que jamais à mettre des bâtons dans les roues de cette reproduction automatique des catégorisations anticipées. »[3]

« Surprendre nos médiarchies », en ce sens, correspondrait à la vocation de l'éducation populaire, aux valeurs des politiques culturelles publiques historiquement tournées vers l'esprit critique, et reviendrait à promouvoir tout ce qui échappe à ces catégorisations normalisantes. En matière d'art et de culture, cela signifierait privilégier les expériences esthétiques produites par des œuvres, des projets, des agencements qui échappent à la mise en coupe par la recommandation algorithmique, qui ne rentreraient pas dans ce que les algorithmes peuvent calculer et rendre mesurable.

C'est dans des directions autres que celles du mainstream que des pratiques culturelles dessinent une « société du soin » : en produisant partout et tout le temps des « retards catégoriels », où il redevient possible de penser autrement. « C'est ce que tend […] à faire l'attention esthétique […]. Alors que l'attention standard, celle qui nous guide et nous permet de survivre dans les tâches de notre existence quotidienne, nous a appris à utiliser aussi efficacement que possible les catégories à notre disposition pour identifier aussi rapidement que possible les menaces et les opportunités repérables dans notre environnement sensoriel, l'attention esthétique repose sur […] un "retard de catégorisation". La visite d'un musée ne consiste pas à passer le plus vite possible d'un tableau à l'autre pour identifier dans quelle catégorie classer chaque œuvre. […] L'attention esthétique commence au moment où l'on suspend l'application des catégories préexistantes et où l'on investit un surplus d'attention dans ce qu'on observe, sans imaginer encore ce qu'on en retiendra, en espérant qu'une forme (et peut-être une catégorie) inédite émergera de ce qu'on regarde sans savoir ce qu'il faut y voir. »[4] Chaque mot compte dans cette description de l'expérience esthétique comme unité de soin !

L'art comme soin, au sein d'une société de l'anthropocène* ou du capitalocène*, signifie développer à grande échelle le goût et le désir pour les « retards de catégorisation ». Cela ne concerne pas que nos relations aux esthétiques : ces retards de catégorisation aident aussi à penser sous d'autres angles tous les éléments d'une économie politique, en échappant au programme, notamment, de ce qu'on appelle « l'agenda politique ». « Ce qui dicte ce dont on parle (et donc aussi ce dont on ne parle pas) à chaque instant, parmi tous les problèmes qui pourraient faire l'objet d'un débat public, n'est guère autre chose que l'application de ce mécanisme dans la sphère mass-médiatique : seules les questions qui ont déjà été catégorisées comme des problèmes politiques (taux de croissance du PIB, chômage, dette publique, port d'un voile) sont réputées (par le journalisme) attirer suffisamment d'attention collective pour justifier (dans les décisions desdits journalistes) qu'on continue à en parler. »[5]



© Charles Henneghien
Hôpital à Butaré (Rwanda)

L'exposition *L'un et l'autre* est un bel exemple d'un désir de prendre soin. D'abord, ce n'est ni la présentation d'un choix abouti d'œuvres finies ni même vraiment une exposition au sens courant. C'est un « laboratoire de recherche ». On n'y vient pas saluer la continuation de choses connues, on vient y faire des expériences qui imposent à toutes sortes de savoirs constitués socialement des « retards de catégorisation ». Le fil conducteur est la puissance coloniale de l'Occident, passée et présente, dépouillée de toute justification civilisatrice mais pure déclaration de guerre démente, paranoïaque, incarnée par Antonin Artaud, dès l'entrée. À travers des objets traditionnels collectés, de l'artisanat reflétant les blessures de la domination, des documents médiatiques comme fil narratif officiel de cette histoire polytraumatique, des créations artistiques contemporaines, des témoignages filmés de réflexions et d'émotions face à tous ces objets anciens, modernes, pauvres, riches, ce « laboratoire transculturel » rend compte d'une civilisation transhistorique de « l'humiliation, du viol et de la torture en tant que crimes de guerre impérialiste », mais aussi de toutes les pratiques, « énigmatiques et polysémiques », ordinaires et extraordinaires, qui élaborent des systèmes de « réparations et de détournements ».

C'est un tel « ensemble hétérogène de points de vue » qui permet de « soigner », c'est ce genre « d'agencement collectif d'énonciation », concept de Félix Guattari, ce genre de « montrage » qui soigne, parce qu'il « démultiplie les regards, les horizons, les critères d'appréciation ». Si l'on visite avec une école une telle exposition-laboratoire, actualisant pleinement le sens d'expérience esthétique, il sera difficile de proposer un dispositif de médiation et un appareil d'interprétation sans dénoncer les biais de l'actuel cours d'histoire. Cela pourrait être la première étape pour déconstruire un modèle économique basé sur l'exploitation destructrice de l'autre. À cet instant, une certaine expérience de l'art (pas l'art en tant que tel) rend possible de se représenter le changement radical de « partage du sensible » comme avènement d'une « société qui prend soin ». ■

1. Yves Citton, *Médiarchies*, Seuil, Paris, 2017, p. 225.
2. *L'un et l'autre*. Un projet de Kader Attia et Jean-Jacques Lebel, Palais de Tokyo, du 16/02 au 13/03/2018. La pièce « The culture of fear : an invention of evil » est de 2013.
3. Yves Citton, *op. cit.*, p.362.
4. *Ibid.*, p. 363.
5. *Ibid.*, p. 362.

Fabienne Brugère
Université Paris 8
Vincennes-Saint-Denis, LLCP

LA CULTURE PEUT-ELLE ÊTRE RÉPARATRICE ?

Fabienne Brugère est philosophe. Elle est l'auteure du *Que sais-je ?* sur l'éthique du *care*. Elle a traduit le livre *Le risque ou le* care, de Joan Tronto et dirige la collection « Care studies » aux Presse universitaires de France. Elle construit, à côté de cette spécialisation en éthique, une pensée sur l'art, l'esthétique. Dans cet article, elle croise ses deux domaines de recherche et nous propose une réflexion sur la dimension soignante de l'art.

La culture est-elle réparatrice ? La question ne va pas de soi tant cette dernière désigne d'abord des contenus de savoir qui prétendent fixer par leur nombre et leur nature l'état d'une civilisation. La culture réside dans un ordre qui constitue un sens. Mais une culture ne tient pas uniquement dans cet ensemble qui risque toujours de se figer ; elle est aussi le processus par lequel un esprit se forme, apprend à juger grâce à l'éducation ou à l'expérience, prend soin de lui-même, des autres et du monde.

Toutefois, dans un monde où les individus font l'épreuve de différentes formes de vulnérabilité, à quoi sert la culture ? Quel contenu de savoir peut bien s'imposer face à un effondrement des certitudes collectives, une injonction de réussite qui normalise de plus en plus les vies humaines quand elles ne sont pas écrasées par des exils qui les rendent invisibles ? La culture implique immédiatement des règles et des conduites qui peuvent très bien s'opposer les unes aux autres, entrer en conflit. La culture, du fait même de son pouvoir de construction, est toujours relative. C'est en ce sens que l'on peut parler de guerre des cultures ou de choc des civilisations.

Mais il n'existe pas de culture sans une appropriation de celle-ci, une éducation culturelle qui peut faire tenir en elle une place pour le jugement, la réflexivité ou la critique. Cette appropriation peut-elle valoir comme réparation ? Une réparation a lieu parce qu'il y a eu blessure, violence, atteinte volontaire ou involontaire, disparition. Une réparation n'est pas une restauration, cette dernière supposant un retour à l'état initial. Elle compose certes avec un individu souffrant ou vulnérabilisé dont elle prend soin ; sa perspective n'est toutefois pas celle d'un retour mais d'une transformation de l'individu dont on se soucie. Elle implique que la culture puisse se déplacer hors d'elle-même et de son savoir sédimenté. La culture est le lieu d'une difficulté : les normes qui lui donnent un cadre et l'exercice d'une activité réflexive, émancipatrice. Que peut-elle bien réparer ? Des individus, un monde, une histoire collective ou individuelle ?

I. Le modèle 68 de la culture : l'ordre culturel

La culture se fabrique ; elle est du côté de l'artifice. Plus encore, elle s'affirme dans des cadres qui la délimitent, lui donnent une identité, des caractéristiques. La culture se déploie dans des formes avec leur historicité, leur relativité et leur caractère homogénéisant à l'intérieur d'un même ensemble.

Au moment des revendications de mai 68 en Europe, la culture sombre du côté des accusés. Elle participe de la violence du pouvoir intellectuel. L'ordre social est une émanation de l'ordre culturel. *Asphyxiante culture* de Jean Dubuffet, livre publié en 1968, est un révélateur efficace de cette mise au ban de la culture. Les formes culturelles n'ont rien en commun avec les formes artistiques. En d'autres termes, la culture est très loin de toute démarche de création : « L'homme de culture est aussi éloigné de l'artiste que l'historien l'est de l'homme d'action. »[1] L'artiste produit, crée comme l'homme d'action qui change le monde et le façonne. L'homme de culture, comme l'historien, est enfermé dans la conservation et vit dans le passé sans considérer ce qui peut surgir dans son présent. Il est conformiste et devient un maillon essentiel dans la perduration des modèles sociaux.

La culture, ce n'est pas l'art du point de vue de Dubuffet. Une œuvre d'art provoque un fort attachement, ce qui veut dire qu'elle est exceptionnelle et que le partage de cette œuvre dans une communauté qui la reconnaît comme telle, se fait autour de ce caractère exceptionnel ; le public lui-même se hisse alors à ce niveau d'exception. Il n'en va pas de même avec la culture qui asphyxie la création artistique et ce qu'elle porte d'original ou de dissensuel. Si l'on tente une archéologie de la culture, on peut tenir selon Dubuffet que les productions qui contiennent quelque chose de vraiment subversif ont toujours été totalement décriées et n'ont jamais reçu la moindre place dans la culture[2]. Une production culturelle est

consensuelle ; elle s'épanouit dans les sociétés contemporaines grâce aux facilités fournies par l'industrie culturelle, la publicité ou les médias. Une production artistique choque, fascine, interroge. Elle ne saurait être immédiatement appréciée, reconnue. En même temps, l'ordre culturel sait parfois prendre le parti de se rénover : on a alors parmi les gens de culture décidé d'aimer Cézanne, Van Gogh ou Mondrian. Il n'en reste pas moins que ce mouvement n'est pas authentique, qu'il ne saurait égaler « la vraie subversion »[3] des artistes eux-mêmes qui engagent leur individualité dans la création.

Plus spécifiquement, du point de vue de Dubuffet, la culture aliène la création artistique. Elle la dépersonnalise au nom de la hiérarchie. L'art, au contraire, appréhende des formes nouvelles, proprement révolutionnaires ou transgressives. On peut dire que les critiques d'art, les hommes de culture du Second Empire, ne pouvaient rien comprendre au caractère neuf de la peinture de Manet : c'est pourquoi, ils ne pouvaient que refuser des toiles comme *Le déjeuner sur l'herbe* ou *Olympia*, les exclure des salons officiels, s'en moquer tant il s'agissait d'un art différent de toutes les conventions collectives alors adoptées.

Selon le modèle 68 si bien porté par Dubuffet, la culture est la raison d'État dans l'art, ou encore une police de l'art. Elle assujettit les artistes. Créer revient à tourner le dos à la culture pour devenir une individualité.

Que pourrait bien réparer une telle culture ? Rien précisément puisqu'elle ne fait qu'asphyxier les individus, les habituer à un ordre ou à des normes. La culture est une normalité étouffante.

II. L'après modèle 68 : la culture de soi

Des textes comme *L'histoire de la sexualité* de Michel Foucault ou *La citadelle intérieure* de Pierre Hadot permettent dans les années 1980-1990, en particulier en France, de faire surgir une contre-offensive sur la culture. Il ne s'agit plus seulement de remplacer la culture par une contre-culture, cette dernière ayant adhéré à la défense du droit des femmes et des minorités, à la promotion de la musique pop ou des modes de vie hippies. Il s'agit désormais de promouvoir le soi et sa performativité. Le soi se fabrique, se déploie dans des exercices ou des techniques. Il s'agit de faire porter à la culture non un ordre mais une discipline qui est à destination de soi. Pierre Hadot explicite comment, dans la Grèce antique, les jeunes gens se soumettent à des prescriptions sévères et deviennent les opérateurs de leur propre soi : le travail, l'exercice soulignent le rapport dynamique à soi qu'instaure la discipline en ce qu'elle forme ou façonne des individus. Michel Foucault, dans *L'usage des plaisirs*, évoque les « arts de l'existence », pratiques réfléchies et volontaires par lesquelles les hommes, non seulement se fixent des règles de conduite mais cherchent à se transformer eux-mêmes, à se modifier dans leur être singulier pour faire de leur vie une œuvre qui porte certaines valeurs esthétiques et réponde à certains critères de style[4]. La culture de soi est tout autant une discipline de soi qu'un style de vie. Pierre Hadot analyse le thème stoïcien de la discipline de soi. Chez Marc-Aurèle, les trois règles de vie ou disciplines correspondent à la fois aux trois activités de l'âme (jugement, désir, impulsion) et aux trois domaines de la réalité (faculté individuelle de juger, nature universelle, nature humaine)[5]. La philosophie est culture de soi au sens d'une formation de soi qui est réduction de la démesure et de l'autoproclamation de soi. S'exercer à la discipline, c'est se connaître et se former à soi. La culture de soi se fait avec les autres et le monde dans la perspective de poser des bornes à toute expansion de soi. Le soi est pensé par le terme de « culture » en tant qu'il est relationnel.

> « L'art est réparateur ou fait de la réparation un thème quand il restitue de la vie sur un fond d'incomplétude (blessure, mutilation, déformation, infirmité). La réparation n'est pas une restauration. Elle crée du neuf au nom d'une haute valeur de la vie là où la restauration redonne l'état initial. Elle prolonge la vie, les objets comme autant de traces de l'humanité. Surtout, elle soigne les âmes blessées sans les guérir. »

On peut dire que cette culture comme formation de soi n'est pas seulement née avec la Grèce ou la Rome ancienne. Ce que les Allemands ont nommé *Bildung* au moment du romantisme, jusqu'au *Bildungsroman* (le roman d'apprentissage), vaut bien comme une sorte de culture de soi. La formation du héros à travers les événements qui jalonnent sa vie lui fait se construire un rapport à soi, aux autres et au monde.

Se construire soi-même, c'est évoluer dans des situations qui font toujours de l'être humain un être relationnel et plus encore vulnérable. Le renouveau de la culture de soi à l'âge des Modernes se joue dans un monde qui n'est pas celui de la maîtrise sur toute chose mais de la discipline de soi. Cette discipline implique une reconnaissance de la vulnérabilité des individus, de leur perméabilité aux événements qui les affectent et de la nécessité de faire avec des événements qui peuvent nous blesser, nous diminuer et même nous détruire. C'est alors que la culture devient un art de vivre et que, dans le même mouvement, elle intervient sur le soi, les autres et le monde comme une instance de réparation.



© Charles Henneghien
Village pour handicapés, Gatagara (Rwanda)

III. 50 ans après mai 68 : le besoin de réparation

De nombreux travaux de sociologues ont mis en avant la fatigue du soi jusqu'à faire de la dépression le principal ennemi intime des mutations de l'individualité à la fin du XX[e] siècle. Précisément, la culture de soi deviendrait impossible ou serait réservée à des privilégiés. Comme purs individus, nous n'arrivons plus à nous discipliner tant la responsabilité et la nécessité de l'initiative emprisonnent toute existence. Selon Alain Ehrenberg, le sujet contemporain est malade, dépressif, incertain, fatigué de devoir être lui-même[6].

Une culture de soi est-elle encore possible au moment où des individus qui se croient performants font l'épreuve de la panne, au moment où des guerres abominables font fuir des populations entières ?

Sans doute, la culture n'est-elle plus appréhendée comme un ordre, une conservation de relations hiérarchiques. Il n'en reste pas moins que le soi a besoin de réparation. Il n'est plus sûr de pouvoir envisager lui-même de se former avec les autres. Il devient un sujet de besoin, un être vulnérable qui a besoin de soutien. La culture,

comme diffusion de pratiques et de créations artistiques, peut valoir comme mode de réparation de nos trop grandes vulnérabilités quelles qu'elles soient. Une telle vision de la culture fait intervenir non plus la notion de contre-culture mais celle de critique. Bien sûr, la culture et l'art n'ont pas la force de la notion juridique de réparations civiles de l'Histoire qui s'applique dans le droit international, dans le règlement des préjudices historiques (comme l'apartheid en Afrique du Sud). Mais, si l'art se montre critique à l'égard de l'histoire, découvreur des vulnérabilités, des injustices, des violences, des destructions ou des disparitions, il peut instaurer un regard qui participe d'une réparation du monde par la culture.

Les arts visuels, sous certaines de leurs formes actuelles, supposent une attention aux autres et au monde (aux femmes, aux ghettos, à tel ou tel paysage, etc.), une sorte de souci qui est aussi la manifestation d'une connivence entre l'art et la vie (comme vie en commun), passant par un travail critique sur les formes de vie les plus conformistes, les plus intéressées au profit ou les plus inhumaines. Par exemple, au retour d'un séjour en Yougoslavie (juillet 1991) Sophie Ristelhueber réalise une exposition *Every one* à Paris, avec 14 photographies tirées en très grand format de corps marqués d'une suture récente, ces sutures ne pouvant être comprises que comme autant d'allégories du conflit serbo-croate, sutures avec peu d'effets esthétiques. Il s'agit pour l'artiste de réécrire l'histoire au nom de la mémoire et contre l'oubli de ces guerres que l'Occident veut vite effacer ou cacher ; travail de restitution, de réappropriation d'une guerre qui fut et qui se dérobe normalement à l'artiste tant il n'est pas un acteur ou un spécialiste de la guerre. La suture est une réparation du vivant, une restitution de la vie défiant le risque de la mort. En même temps, sa grande visibilité sur un visage ou un dos renvoie à un drame initial, à des souffrances, à des blessures infligées aux vivants. Mais sa grande visibilité manifeste aussi son illisibilité. La suture vaut comme une peau refermée, une histoire recousue en quelque sorte, que l'on peut certes imaginer mais qui, dans le même mouvement, devient opaque, et ne sera jamais transparente ou univoque car subjective, nécessairement subjective, car mutilée nécessairement défigurée et parfois irracontable.

L'art est réparateur ou fait de la réparation un thème quand il restitue de la vie sur un fond d'incomplétude (blessure, mutilation, déformation, infirmité). La réparation n'est pas une restauration. Elle crée du neuf au nom d'une haute valeur de la vie là où la restauration redonne l'état initial. Elle prolonge la vie, les objets comme autant de traces de l'humanité. Surtout, elle soigne les âmes blessées sans les guérir.

On peut bien noter dans l'art d'aujourd'hui le surgissement de la question de la « réparation » qui répond à l'attitude du souci ; et ce n'est certainement pas un hasard si ce surgissement est contemporain d'un retour de la guerre, de guerres souvent diffuses un peu partout dans le monde. Au moment où les démocraties se transforment en États sécuritaires, au moment où se déploie une « politique de l'inimitié » (Achille Mbembe), quelle est la place des artistes et de leurs œuvres et ont-ils à se montrer responsables sous la forme du souci ? Ce contexte rend possible une place pour la réparation dans l'art, une manière de porter comme une part de la responsabilité d'un monde qui tourne mal sans que l'on aperçoive une issue, mais dans l'idée qu'il vaut mieux être du côté du souci que de la compromission ou des risques de manipulation par les gouvernants.

Mais alors les œuvres réparatrices sont plus que des choses. Elles deviennent des quasi-sujets à cause d'une partie immatérielle non fixe qui les fait sortir de l'inerte et où elles portent le souci des autres ou du monde, cette éthique de la responsabilité de l'artiste. Elles vivent. Pour reprendre Mauss, elles donnent, elles reçoivent et elles rendent. Elles sont prises dans des réseaux d'agentivité* qui les font réellement exister dans les rapports humains et rendent le regard que l'on porte sur elles non univoque et toujours en mouvement. Elles forment la possibilité d'une culture vivante, réparatrice elle aussi.

La culture est réparatrice si elle prend en charge la diffusion d'un art investi d'une mission critique, celle qui conduit à concevoir et à faire sentir la réparation des vies par-delà les désastres et les malheurs. Une culture réparatrice signe la possibilité de revivre. ■

▶ *Lire en ligne l'article de Pierre Hemptinne, « Oser une politique de bienveillance ». (**https://bit.ly/2rg5ZEB**)*

1. Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*, Minuit, Paris, 1986, p. 16.
2. *Ibid.*, p. 23.
3. *Ibid.*, p. 24.
4. Michel Foucault, *L'usage des plaisirs*, Gallimard, Paris, 1984, p. 16.
5. Pierre Hadot, *La citadelle intérieure*, Fayard, Paris, 1992, p. 59-62.
6. Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi*, Editions Odile Jacob, Paris, 1998.

LE SOUCI DE SOI DANS UNE PERSPECTIVE ALTERNATIVE SUR LA CULTURE

Christian Ruby[1]
Philosophe, enseignant à l'École des beaux-Arts TALM.

Dans ce texte, Christian Ruby propose un éclairage sur la notion de souci de soi telle que développée par Michel Foucault. Si pour Fabienne Brugère (voir son article en page 21) il s'agit d'une référence pour penser la culture qui n'est plus d'actualité en raison d'une « grande fatigue de devoir être soi-même », Christian Ruby estime quant à lui que l'individu reste le premier lieu où s'organise une résistance ; où se refusent les assignations policières ; où s'inventent des formes de vie. Cette notion de culture de soi resterait opérante pour penser une action culturelle qui donnerait à chacun les moyens de se construire comme sujet de culture.

Au travers des modèles classiques de référence à la culture, nous avons pris l'habitude, malheureuse, de rapporter la culture à une élévation de l'esprit, à des objets ou à l'appropriation de certains objets types, signes de culture : des livres, des moments musicaux, des œuvres d'art. Or, si ces objets ne sont pas à négliger, il n'est pas certain qu'ils composent vraiment la culture. Et si l'on préférait affirmer que la culture est l'ensemble des exercices par lesquels les femmes et les hommes se tiennent debout en toutes circonstances, apprennent à s'opposer aux assignations qu'on leur impose, et s'approprient de manière critique les œuvres d'art et de culture ?

D'ailleurs, le monde dans lequel nous vivons a changé de visage. Il pose de nouvelles questions, auxquelles il conviendrait de répondre sans en appeler automatiquement aux objets et notions antérieurs, ce qui provoque, dans la plupart des cas, nostalgies, plutôt que promotions. L'émergence des consommations et des industries culturelles, du numérique, les prestations d'Internet et la diffusion d'une culture mainstream, mais aussi les nouveaux réseaux de résistance, les questions de genre et de diversité des modes de vie, les migrations, les refus de se soumettre aux objets inédits (portables, par exemple) afin de préserver des zones non colonisables par le travail, etc., sont autant de phénomènes qui doivent rendre attentifs à des options différentes et appeler une réflexion de chacun sur soi, sur ses accords et désaccords avec les exigences et propositions multiples du moment.

Pouvons-nous puiser dans une partie de la philosophie de Michel Foucault quelques ressources de pensée, puisqu'il a eu le mérite de retravailler pour notre époque les notions antiques de souci ou de soin de soi ?

L'auteur

Philosophe français, Michel Foucault (1926-1984) a conduit ses travaux de l'étude de la folie à celle de la clinique, puis de l'histoire des sciences humaines et enfin de la prison, de l'illusion panoptique* et du biopouvoir. Au cœur de ceux-ci, il traitait du savoir et du pouvoir. Puis, il s'est arrêté sur la question du sujet, par le biais de recherches sur les plaisirs du corps et sur la régulation sociale. « Sujet » ne renvoie plus à une unité-identité quelconque, comme nous le verrons ci-dessous. Ajoutons cependant encore que l'œuvre de Foucault a connu des réorientations internes justifiées par les événements culturels rencontrés, et théorisées dans une éthique de la pensée ainsi formulée : « Quant à ceux pour qui se donner du mal, commencer et recommencer, essayer, se tromper, tout reprendre de fond en comble, et trouver encore le moyen d'hésiter de pas en pas [...] vaut démission, eh bien nous ne sommes pas, c'est manifeste, de la même planète. »[2] Devenu professeur au Collège de France (la *Leçon inaugurale* imposée aux cooptés date du 12 Février 1982), ses séminaires donnent lieu à une amplification des dernières perspectives, investie dans des recherches, un enseignement et une perpétuelle attention aux problèmes culturels de notre époque.

La culture de soi

Concernant les questions culturelles, celles du sujet et du rapport à soi, Foucault eut pour premier projet (il a donné son titre à trois volumes), de constituer une *Histoire de la sexualité*. Il s'agissait de chercher à savoir comment les mailles du savoir et du pouvoir modernes (ses techniques de domination) se sont emparées de l'enfant, de la femme et du pervers, par le biais de la sexualité. Après celle du tome I (en 1976, Gallimard),

la publication du tome II est retardée. Paraissent alors, coup sur coup : *L'Usage des plaisirs* et *Le souci de soi* (Gallimard, 1984). Mais l'objet n'est plus le même, la chronologie a changé, quoique le titre général soit resté identique.

Désormais, Foucault analyse ce qu'il appelle le « souci de soi », ou encore les pratiques de soi dans la culture. Il ne s'occupe plus directement des savoirs ou des pouvoirs, mais des formes de subjectivation dans la culture (le rapport à soi, au corps, à sa santé, à ses facultés, aux autres, à la cité). Il étudie les modalités selon lesquelles les individus se constituent et se reconnaissent comme sujets des formes d'appréhension culturelles qu'ils créent à l'égard d'eux-mêmes, et en résistant aux assignations des institutions d'État (normes, modèles, identités). « Ce dont je me suis rendu compte peu à peu, c'est qu'il existe dans toutes les sociétés un autre type de techniques [que le savoir et le pouvoir] : celles qui permettent à des individus d'effectuer, par eux-mêmes, un certain nombre d'opérations sur leur corps, leur âme, leurs pensées, leurs conduites, et ce de manière à produire en eux une transformation, une modification, et à atteindre un certain état de perfection, de bonheur, de pureté, de pouvoir surnaturel. Appelons ces techniques les techniques de soi. »[3]

Ce thème d'une « culture de soi » – qui vaut comme critique des assignations, des normes sociales, des enfermements, mais maintient aussi la critique du « moi » puisque le « soi » n'est pas notre « moi » romantique ou individualiste – voulait participer à la formulation d'une compréhension de la culture différente de la conception dominante à l'époque (celle des Lumières – élévation de l'esprit –, celle des téléologies* de l'histoire – progrès et colonisation –, et celle du marxisme – la culture soumise à l'économie). Foucault voulait saisir la culture non comme une structure de la société (conception trop générale promue par les sociologues), mais comme une activité et un problème de rapport (à soi et aux autres). Autrement dit, l'objectif n'était pas d'approcher la culture par son être, ou par ses lieux, ou par des compétences imposées socialement, voire des valeurs, mais par ce qu'elle fait et ce qu'elle permet d'accomplir.

Dans la « culture de soi », la culture n'est pensée ni comme ensemble de valeurs soumises à prescription, ni comme code identificatoire ou patrimoine identitaire contrôlé par un système de dévaluation et de culpabilité. Elle consiste en exercice de « soins » qui ne relèvent pas d'un bien-être normé commercialisable. Le terme « culture » ne désigne ni un monde d'objets et de références hérités et bridés par un testament ni une discipline que l'on pourrait apprendre (déterminée par un programme et assignée à des spécialistes), ni une somme de connaissances, ni une essence.

Une vieille expression

À partir d'une élaboration en retour sur l'Antiquité, geste paradoxal, la notion de « culture de soi », qui fait l'objet du chapitre II du *Souci de soi*, vise à définir une culture possible pour notre temps, lequel préfère valoriser soit le « moi », l'individualisme et la vie privée, soit des valeurs communes formatées et figées au point qu'elles ont perdu toute dynamique ; pour un temps sans référence à un *cosmos* (selon la voie de l'Antiquité) ou à un Dieu, mais qui pourrait aussi se déprendre de la culture moderne des codes et des impositions (ou de la morale des héros : car vivant désormais dans un monde ayant dévalorisé l'honneur de mourir pour l'au-delà, nous vivons sans référence à un Sens absolu et sans raison de mourir). Ce « souci de soi », qui est aussi bien « soin de soi » que « culture de soi », ne se veut donc ni grec, ni assujettissant au pouvoir disciplinaire de la loi moderne.

> « Une culture de soi consiste à apprendre à se déprendre de soi-même, à penser autrement qu'on ne pense, à percevoir autrement qu'on ne voit. »

Afin d'en fixer le sens, les expressions « culture de soi/soin de soi » sont étudiées, par Foucault, dans le cadre de leur genèse, la Rome impériale, et en référence à la philosophie stoïcienne (Sénèque et Epictète). Il relève que les pratiques qu'elles englobent – individuelles – n'isolent pas les individus les uns des autres. Ce sont des exercices (*ascein*) participant à l'intensification des relations sociales, mais afin de mieux contrer les dominations.

Chez les stoïciens, le « soin de soi » a valeur de figure descriptive. Elle comporte trois éléments :

L'affirmation d'un mouvement nécessaire du sujet par rapport à lui-même. Il doit aller vers quelque chose (soi) par une opération contribuant à dessiner un véritable déplacement, une trajectoire et un effort sur soi ouvert sur les autres.

Puis l'inspiration d'un retour à soi, esquissant cette fois un cercle de soi à soi, « une intensité des rapports à soi, des formes dans lesquelles on est appelé à se prendre soi-même pour objet de connaissance et domaine d'action, afin de se transformer, de se corriger, de se purifier, de faire son salut ».

Enfin l'allusion à la métaphore classique de la navigation qui, outre le déplacement et le trajet, implique la direction vers un certain but (le port, le havre), l'idée de danger (ce pourquoi on souhaite revenir au port d'attache) et la nécessité de posséder un savoir, un art, comme celui du pilotage, si bien décrit par Socrate dans un dialogue avec le futur tyran Alcibiade (*cf.* Platon, *Alcibiade*).

Autant dire que la « culture de soi/soin de soi » correspond à une pratique de la culture vécue sous la figure du pilotage de soi qui se précise en savoir de la vérité de soi et en exercices ou trajectoires.

S'exercer au souci de soi

Voilà qui renouvelle le regard sur la culture et reconduit vers notre époque. Le lecteur comprend vite que la culture, selon Foucault, est constituée de pratiques et se transforme par des pratiques. La « culture de soi » suppose un travail de détermination de ce qu'on veut prendre en compte, une reconnaissance des obligations qu'on se donne, un mode de travail sur soi, et de respect de la conduite.

Dans les techniques étudiées, et adaptables à notre époque, Foucault distingue : la manière dont l'individu constitue telle part de lui-même comme matière de son action, le mode d'assujettissement (le rapport à la règle et la reconnaissance de soi liée à l'obligation de la mettre en œuvre), et les formes de travail éthique qu'on effectue sur soi-même. Aucune n'est indifférente à la cité ou aux autres.

Au contraire. À l'encontre des normes dominantes (assignations, hiérarchies, dominations, exclusions), ces pratiques de soi, ces exercices, peuvent permettre de retisser de la subjectivité résistante. Elles constituent des formes de subjectivation : chacun effectue, par soi-même, certaines opérations sur son corps, son âme, sa pensée, sa conduite, afin de produire en soi une modification qui contribue à atteindre un état de perfection décidé par soi, et qui ne correspond pas nécessairement à l'idéal social dominant.

Cette culture vivante de soi s'exprime ainsi dans un souci de soi, un mode d'action qu'un individu exerce sur soi, en se prenant à des efforts et un travail de mise en œuvre de soi. Ce qui suppose la détermination d'une activité, celle de règles à se donner, l'exigence de se transformer soi-même, et un comportement.

La question n'est donc plus celle de savoir ce qui est permis ou défendu dans la culture existante (et les normes sociales), mais de savoir comment on se fait soi-même dans des règles qu'on se donne, quel que soit le regard des autres. Une culture de soi consiste à apprendre à se déprendre de soi-même, à penser autrement qu'on ne pense, à percevoir autrement qu'on ne voit.

Dans la version Antique, les exercices auxquels il faut consacrer du temps dans la journée se livrent ainsi : se recueillir en ne se laissant pas happer par le temps qui court, examiner ses actions plutôt qu'imiter les autres, mémoriser des principes que l'on s'approprie… Ils comportent les soins du corps, afin d'être délivré de la douleur (mais sans tomber dans la performance physique), des régimes de santé, une satisfaction mesurée ou tempérée des besoins, des méditations, lectures, notes à prendre, conversations, entretiens avec des confidents… Ces exercices correspondent à des pratiques sociales. S'ils sont individuels, ils peuvent s'accomplir en commun, dans des groupes… Ainsi, on reçoit l'aide des autres, de la même manière qu'on peut prendre soin du souci que les autres doivent avoir de soi.

Le but ? Donner à son existence la forme la plus belle et la mieux achevée, la forme d'une œuvre d'art. Foucault écrit : « On peut caractériser brièvement cette culture de soi par le fait que l'art de l'existence s'y trouve dominé par le principe qu'il faut "prendre soin de soi-même" ; c'est le principe du souci de soi qui en fonde la nécessité, en commande le développement et en organise la pratique. » Chacun doit devenir son propre veilleur, car « une vie sans examen ne mérite pas d'être vécue » (ce qui nous renvoie à nouveau à Socrate).

Ceci rappelle qu'il n'existe pas de règle (culturelle) sans une « vie » autour des règles : appropriation, résistance, trajectoire, transformation… Et qu'au lieu de s'intéresser aux règles du seul point de vue de leur normativité ou de leur relation au pouvoir, à la manière policière, il importe aussi de savoir comment les individus s'y constituent, ou y résistent, ou s'inventent d'autres règles en marge de la règle dominante.

Le thème de la culture de soi doit conduire à donner à chacun les moyens de se construire comme sujet de la culture dans sa culture d'abord, puis d'inventer de la culture. Il implique un certain type de rapport à soi, dans lequel chacun reconnaisse que nous sommes éducables, formables mais pas formatables. ■

1. Derniers ouvrages parus : *Abécédaire des arts et de la culture*, Éditions L'Attribut, Toulouse, 2015 ; *Devenir spectateur ? Invention et mutation du public culturel*, Éditions L'Attribut, Toulouse, 2017. Site de référence : **www.christianruby.net**
2. *L'usage des plaisirs*, Gallimard, Paris,1984, p. 13.
3. *Dits et Écrits*, Gallimard, Paris, 2001, p. 989.

9

Entretiens croisés
de Valérie Cordy
et Gilles Ledure

Réalisés par Maryline le Corre et Hélène Hiessler, chargées de projets de Culture & Démocratie, en collaboration avec Pierre Hemptinne, directeur de la médiation culturelle à PointCulture, administrateur de Culture & Démocratie.

SOIGNER L'ÉCOUTE, CRÉER DE NOUVEAUX RÉCITS

Les institutions culturelles ont un rôle important à jouer par rapport à la nécessité de prendre soin *dans* la société, de prendre soin *de* la société. Comment se pensent-elles en « unités de soin » ? Comment se positionnent-elles face aux enjeux sociétaux et politiques actuels ? Que proposent-elles en termes de programmation et dans quel sens ? Nous avons rencontré Gilles Ledure, directeur général de Flagey, maison culturelle bruxelloise vouée à la musique et à l'image, sise dans un ancien bâtiment de radio et de télédiffusion nationale et Valérie Cordy, directrice de La Fabrique de Théâtre, outil opérationnel de création et d'accueil d'artistes en résidence du service des arts de la scène de la province de Hainaut, situé à Frameries. Nous avons compilé ici leurs deux approches : différentes, contrastées, complémentaires.

L'art a-t-il selon vous un rôle thérapeutique ? Y a-t-il aujourd'hui un besoin de soin qui passerait par un nouvel engagement, spirituel ou autre ?

Gilles Ledure : Flagey est un espace particulier où les gens ont visiblement envie d'être ensemble et où le public quels que soient son origine sociale ou son degré de connaissance du répertoire, vient parce qu'il a envie de vivre un moment en commun autour d'une œuvre artistique. Nous ne sommes pas un palais de la culture, un endroit de prestige au sens sociologique du terme. Il ne faut pas venir à Flagey pour être vu. C'est une maison qui a été construite d'abord autour d'une technologie, pour produire un son de la meilleure qualité possible pour pouvoir ensuite être mis en ondes. Il y a ici une sorte d'alchimie du son que l'on peut partiellement expliquer par les lois de l'acoustique et en même temps, il y a comme un mystère du son, un « je ne sais quoi » qui fait que le son est beau, que les silences sont de vrais silences et que les gens ont envie de rentrer dans une concentration qu'on peut lire comme étant une communion avec l'artiste sur scène. L'architecture du bâtiment, ses dimensions humaines, les plafonds assez bas, les nombreuses baies vitrées participent également de cela. C'est un bâtiment qui est pur dans ce qu'il représente et en même temps qui est très connecté au monde.

Au XX^{e} siècle, il y a eu un grand cataclysme dans le langage musical qui a notamment entraîné le fait que la musique n'avait plus de fonction, devenait une pièce en soi, une invention intellectuelle qui devait faire fi de toute subjectivité et donc aussi de toute religiosité. Je crois que c'est quelque chose qui est intenable. Aujourd'hui les gens sont à la recherche de rituel, de sens, et la musique peut être un nouvel outil pour les amener vers cela.

D'autre part, entre les deux séries d'attentats en 2015-2016 – ceux de Paris et ceux de Bruxelles –, nous avons organisé à Flagey un colloque intitulé « La religion dans la Cité », où nous avons questionné ce que veut dire *vivre* la religion dans la Cité, au sens grec du terme, – la *Polis*, cet espace où des gens décident de vivre ensemble. C'est très cynique de dire cela mais « les attentats aidant », la question n'en est devenue que plus importante puisque ce week-end là nous avons accueilli 7000 personnes là où nous pensions en voir 300.

Je ne crois pas que tout engagement doit être politique ou philosophique. L'engagement de Flagey doit être celui de donner aux gens qui se sentent bien dans cette maison et donc prédisposés à écouter, des outils pour affûter cette écoute, des outils de répertoire, d'interprétation, de représentation. En musique, l'avantage c'est que la parole est secondaire, elle n'est pas seule présente dans l'acte musical, elle fait partie d'un ensemble d'énoncés. Ce son et la façon dont il vous parle, ou pas, fait partie de quelque chose de mystérieux et là commence le spirituel.

Valérie Cordy : Je suis directrice de La Fabrique de théâtre depuis 5 ans. Avant cela, j'ai une carrière artistique longue d'une vingtaine d'années. Dans les années 2000, j'ai commencé à être appelée en tant qu'artiste pour faire de la « cohésion sociale ». Les institutions nous demandaient de développer des projets avec les voisins, de créer du lien social, comme s'il y avait un délitement de celui-ci et que la culture et l'art devaient le prendre en charge. J'ai développé ce type de projets mais en me disant que c'était à l'État d'assumer ce rôle. Mettre ça sur le dos des artistes leur enlevait la possibilité d'être seuls et même la possibilité de penser car ils étaient toujours dans l'action. J'étais mal à l'aise par rapport à cela, aussi parce que je n'étais absolument pas formée à ce type de rencontre, obligatoire. C'est la raison pour laquelle, à la Fabrique de Théâtre, on est radical : les artistes en résidence ne doivent rien en contrepartie, on ne leur demande pas de prendre soin du territoire. Ils peuvent tout à fait s'enfermer dans une salle et créer leurs objets artistiques. Je pense que l'art est profondément thérapeutique mais je préfère laisser le choix aux artistes et ne pas bousculer ou obliger ces rencontres. Jean Florence, dans son ouvrage *Art et thérapie. Liaisons dangereuses ?*, questionne notamment cela : l'artiste est-il obligé de prendre soin ? L'art doit-il être au service de la thérapie, du prendre soin ? C'est une question qui pour moi reste ouverte.

Quant à ce qu'il faudrait soigner aujourd'hui, Roland Gori l'aborde dans son ouvrage *La fabrique des imposteurs*. Il parle notamment de Walter Benjamin qui, à la suite de Paul Valéry, insiste sur la dimension artisanale du récit, qui serait banni par les dispositifs d'évaluation. Il faudrait donc soigner la narration, l'épique – notre capacité à nous projeter dans des histoires plus grandes que le quotidien. C'est cela qui nous manquerait fondamentalement aujourd'hui.

Le vocabulaire nous construit. Par exemple, notre greffier provincial est devenu un « directeur général ». C'est un glissement sémantique comme il y en a beaucoup mais qui est révélateur d'une immixtion terrible de la culture d'entreprise dans les services publics et qui finalement nous dessèche de l'intérieur de toute narration potentielle, dans le sens où il n'y a plus de transmission entre les personnes de leurs expériences de terrain, spirituelles, pratiques... Hanna Arendt disait que la vie humaine n'a plus que le travail pour s'exprimer et le loisir pour s'occuper. Et entre les deux, toute cette dimension spirituelle ou de pensée aurait complétement disparue. Je pense que l'artiste pourrait être la cheville ouvrière de cette résistance à la question du travail et de l'occupationnel, celui qui pourrait dire : « On peut encore penser, on peut encore vivre, on n'est pas là que pour survivre. »

© Charles Henneghien
Ambulance locale (Rwanda)



Quelles formes de « soin » sont à attendre de l'art ? Y a-t-il des esthétiques plus à même de « prendre soin » – la musique à Flagey, le théâtre à la Fabrique ?

G.L. : Ce qui peut être un « soin » pour les uns, ne l'est pas forcément pour les autres. Il y a des gens qui se sentiront mieux en écoutant Roland de Lassus et des gens qui se sentiront mieux en écoutant Schoenberg. Ce qui est fantastique en musique c'est qu'il n'y a pas de programme. La musique avec un programme, qui énonce quelque chose très clairement, par exemple un chant nationaliste, c'est daté, c'est ancré dans quelque chose de concret et donc c'est très vite dépassé. Je crois que la manière dont la musique peut prendre soin de l'autre est une chose hautement individuelle, par contre il me semble qu'elle a le pouvoir d'amener les gens à la réflexion par des sujets abstraits ou par le sentiment. La parole et le texte ne mobilisent pas le même hémisphère du cerveau que la musique. Les deux ont besoin l'un de l'autre pour pouvoir créer une autre dimension. Je crois que le rôle de Flagey est justement de veiller qu'entre les deux dimensions, il y ait un équilibre ou que les deux se stimulent.

V.C. : Depuis l'antiquité, le théâtre est là pour soigner. Les Athéniens avaient le devoir d'aller au théâtre et de payer des impôts. On continue aujourd'hui à payer des impôts mais on ne doit plus aller au théâtre pour être de bons citoyens ; c'est-à-dire connaître les limites, ne pas tomber dans la démesure – l'*hybris*. À l'époque athénienne, à côté de l'architecture théâtrale, il y avait l'hôpital. L'espace de soin du corps et celui de l'esprit était liés.

On se soigne en faisant du théâtre et on devrait se soigner en voyant du théâtre, mais les formes contemporaines ne sont pas forcément toutes soignantes. Pour moi le théâtre post-dramatique où la narration est disloquée, par exemple celui de Jan Fabre, m'apparaît plutôt comme un déballage des passions humaines qui n'est pas cathartique au sens aristotélicien du terme. Dans ce genre de spectacle, j'ai l'impression de voir une avalanche de signes et d'horreurs qui ne me permet pas de prendre à bras-le-corps des problématiques que je pourrais rencontrer dans mon quotidien ou même de manière spirituelle. Georges Banu parle du théâtre occidental comme étant une entreprise de destruction. Ce n'est pas un mal en soi mais ce n'est pas soignant.

Cependant, il y a aussi des formes contemporaines qui prennent soin – par exemple Frédérique Lecomte et sa compagnie Théâtre et Réconciliation. Elle a notamment travaillé dans des zones de guerre en Afrique où elle a réussi à regrouper des bourreaux et des victimes dans un même espace théâtral pour qu'ils y disent leur vérité. Elle part toujours du récit fondamental de la personne. À partir de là et de la confrontation – pas forcément réelle – avec les autres histoires, le spectateur a l'opportunité de penser de manière plurielle. Il y a là une réelle catharsis qui se met en place. Elle met aussi en scène des pièces en Belgique et vient notamment de terminer *À vos scalps*, un spectacle sur l'identité, l'immigration et les problématiques liées aux migrations actuelles. Ici encore, à partir de récits singuliers, elle développe un récit universel.

Je voudrais aussi parler d'un atelier de théâtre-cinéma que nous proposons ici, développé par Julien Stiegler à l'attention des personnes fragilisées. Le dispositif proposé comprend une scène à fond bleu et une autre petite scène avec des décors faits de bouts de ficelles. En captant ces petits décors, on peut, en temps réel, y incruster les personnes qui sont sur le fond bleu. Julien Stiegler a complexifié ce dispositif très simple en permettant aux personnes de se démultiplier. C'est-à-dire mettre en place des boucles vidéo qui permettent aux personnages qui construisent une narration à partir de leurs rêves, de se démultiplier et donc de dialoguer avec eux-mêmes. Nous avons craint au début, puisque les participants sont presqu'exclusivement des personnes fragilisées, qu'il y ait des phénomènes de dislocation. Mais les gens arrivent à s'exprimer tout en restant à distance de ce qu'ils construisent. Nous souhaitons pour cet atelier aller vers une plus grande mixité de public. C'est pourquoi nous avons pris contact avec l'I.L.A. (Initiative locale d'accueil) de Frameries, qui accueille des migrants et cherche à les insérer. L'idée est de permettre à ces personnes de venir s'exprimer à partir de leur propre histoire dans ce dispositif extrêmement libre. Julien Stiegler a une vision réellement transculturelle du soin. C'est-à-dire soigner les liens plutôt que les personnes ; les liens entre les personnes fragilisées, les migrants et à terme un troisième public que serait les habitants.

À la Fabrique on aime aussi beaucoup Emmanuel Bayon alias Manu tension. C'est un plasticien itinérant qui soigne les villes qu'il traverse. On voit apparaître ses pansements urbains un peu partout. C'est très beau.

Gilles Ledure, est-ce que la manière de penser l'art comme carrefour vers de nouveaux engagements spirituels ne réactive pas trop « l'art comme religion » ? Est-ce la meilleure voie pour « penser par soi-même » ?

Je n'ai pas dit cela mais je crois que c'est une voie. Il y a aujourd'hui une peur du mot « religion ». C'est très bizarre, l'être humain vit la religion depuis des siècles, voire depuis des milliers d'années et aujourd'hui on l'associe à quelque chose d'extrêmement négatif, notamment parce qu'on a vécu des attentats. Mais c'est le lot de toute entreprise humaine. Pour chaque religion qui s'est battue, je vous trouve trois partis politiques qui se sont battus. Pour chaque système autoritaire qui a profité des gens, je vous donne des exemples de démocraties où des gens souffrent. L'entreprise humaine est imparfaite par définition. Mais je crois que l'on devrait être plus décomplexés par les choses de l'esprit et par ce qui nous dépasse. On a besoin de mystère, on a besoin d'une vie intérieure qui nous permette de poser des questions. Pourquoi ne pas oser dire qu'il y a peut-être des choses impalpables et incompréhensibles. On n'a pas de réponse pour tout. Avoir besoin d'un acte où quelque chose d'indéfinissable nous met en paix avec ce que nous ne savons pas, je trouve ça plutôt sympa.

Je crois que la musique, par contre, exprime des choses qui sont définies différemment par chacun. C'est un art extrêmement libre. Je ne connais pas deux personnes qui vont vivre ou interpréter de la même façon ce qu'ils ont entendu. Mais si le message est fort et bien défendu, il y a beaucoup de chances pour que tout le monde soit enthousiasmé.

Les esthétiques « complexes » sont présentées comme s'étant coupées du public. Le « complexe » est invoqué à tous niveaux de la société, souvent pour justifier une mise entre parenthèses de la démocratie. Ne faut-il pas « éduquer » à la complexité ? Habituer au « complexe » via des expériences esthétiques appropriées ?

V.C. : C'est une question très compliquée. On nous oppose toujours la question du grand public, de l'accessibilité, et du coup de la « bêtise » des gens. Moi je suis toujours étonnée de leur intelligence – quel que soit leur type d'intelligence –, et même s'ils passent leurs journées devant la télé. Les gens sont loin d'être bêtes : ils sont apathiques, ils dorment. Yves Citton parle de « zombification ». Face aux médias, on est complétement immobiles et on se sent impuissants, c'est comme si on nous avait retiré la capacité de faire. Je crois que dans l'art il y a encore cette capacité de faire, que ce soit dans le développement d'une narration ou dans le fait d'être sur un plateau. C'est extrêmement important aujourd'hui de se remettre à faire des choses qui soient belles, simplement dans le sens de plaisantes à regarder.

Saint Jean de La Croix disait : « Pour aller où tu ne sais pas, tu dois aller par où tu ne sais pas. » C'est une phrase qui me hante depuis des années. L'art nous permet cela, d'accéder à cette complexité de l'inconnu.

G.L. : Oui, évidemment. Si l'on veut sortir de la société populiste dans laquelle on est aujourd'hui et qui prend beaucoup de formes : la tyrannie du populisme des choses mal énoncées, du populisme de facilité – « il n'y a qu'à » –, et la tyrannie du politiquement correct qui est rarement basée sur une approche nuancée des choses. Je crois que tout est très complexe et que si l'on veut sortir des raisonnements simplistes, il n'y a qu'une voie c'est initier dès la plus petite enfance à la complexité.

C'est quoi la complexité ? C'est dire que tout ce que vous énoncez ne se présente pas sous une seule facette ; rien ne se laisse figer, ne se laisse définir sous un seul angle d'attaque quel qu'il soit, que ce soient les sentiments, les grandes thématiques de la vie, le politique, le vivre ensemble. Les sociétés qui disent que la complexité n'existe pas, qu'on peut l'éviter, sont des sociétés absolutistes qui par définition ne peuvent pas être démocratiques. Parce que toute prise de position entraîne une question qui entraîne une réponse, qui entraîne une autre question. Et ce jeu est complexe. Je crois que la richesse de la musique est le fait que chaque génération de musiciens regarde autrement l'énoncé qu'elle reçoit et pose d'autres questions. Donc la musique est une forme artistique qui nous entraîne à la pensée complexe. Je crois que l'entraînement au savoir et à la méthodologie de la pensée doit être quelque chose de fondamental dans la trajectoire de tout un chacun. L'exercice à la complexité abouti, c'est ça la sagesse. Et des sages vous en rencontrez partout, dans tous les milieux, dans toutes les catégories de population, dans le monde entier.

Dans *Médiarchies* ,Yves Citton attire l'attention sur le fait que, selon lui, ce qu'il faut soigner est notre capacité à penser autrement, à surprendre, accepter la surprise, se confronter à des expériences esthétiques qui déroutent les catégories toutes faites. L'expérimentation a-t-elle une place dans vos pratiques ?

V.C. : Aujourd'hui le numérique fait naître de nouvelles narrations, de nouveaux dispositifs, de nouvelles manières de parler du monde, d'en rendre compte. Il me semble important de critiquer ces outils, de les intégrer et d'en faire du théâtre, de la représentation.

Ici, on travaille notamment sur les effets du numérique via un dispositif d'expérimentations qui s'appelle APREM où l'on confronte différents points de vue – de sociologues, philosophes, journalistes et artistes – sur une question liée au numérique : les big data, l'anthropocène*, les résistances numériques... Dans un réel espace démocratique, on confronte ces points de vue pour faire advenir des questions, critiquer en profondeur ces outils. À partir de ce dispositif de confrontation, émergent des propositions artistiques.

Je donne aussi cours de numérique à la Cambre. C'est une sorte de première initiation aux outils numériques où l'on appréhende l'environnement numérique : qu'est-ce que c'est ? Quel effet a-t-il sur nous ? Comment en tant qu'artiste je me positionne face à toutes ces nouvelles technologies ? Comment est-ce que je peux prendre le pouvoir sur la machine ? Par exemple on donne un cours d'algorithmique – qu'est-ce qu'un algorithme ? Comment on le construit ? – mais sans ordinateur. On apprend à penser cet outil algorithme par soi-même. On va directement derrière ce que cache aujourd'hui l'interface. En dix heures de cours les élèves sont capables de comprendre comment fonctionne une machine, c'est-à-dire la chose fondamentale.

Je suis très « jacotienne » (de Joseph Jacotot) : je suis persuadée d'être plus ignorante que mes étudiants sur la question du numérique. L'objectif est de leur permettre de développer leurs connaissances ou à partir de ma propre ignorance ou de leur propre ignorance, un savoir qui serait fondamental pour qu'ils puissent eux-mêmes transmettre le numérique autrement, comme un outil qui ne serait pas donné mais sur lequel il faudrait reprendre le pouvoir.

G.L. : Mes voyages dans les pays du Nord m'ont fait me rendre compte qu'il y avait là-bas une vie musicale bien plus intéressante que chez nous. J'y ai vu un triangle entre l'être humain, l'environnement dans lequel il vit – généralement écologiquement intéressant : de grandes superficies, du vide, des pays peu peuplés – et une envie de créer et de s'exprimer. Ces trois choses se rejoignent très naturellement et à partir de là toute recherche est possible.

Ce sont par exemple des cultures où les gens peuvent être parfaitement silencieux autour d'une table. On a fait le test ici en accueillant *Silence Meal*, une installation de l'artiste plasticienne finlandaise Nina Backman. Les gens dînent ensemble mais ils doivent le faire en silence. C'est incroyable de voir comment notre société occidentale est très fortement influencée par l'art de la table français, l'art de la conversation, l'étiquette sociologique que nous portons et que nous véhiculons depuis des siècles et comment cela met très mal à l'aise les gens de ne rien dire. Il y a une résistance au silence qui se développe. Les participants commencent à s'énerver, à faire n'importe quoi pour se faire remarquer, à s'ennuyer, à s'opposer à la plasticienne qui, elle, est en tête de table et dirige les travaux. C'est elle qui fait signe quand un nouveau plat est servi, elle veille à ce que tous les actes posés autour de la table – que ce soit un verre déposé ou un garçon remplissant un verre d'eau – le soient fait selon un rituel et donc aient une sonorité particulière. Au début les gens ne s'en rendent pas compte, puis ils laissent tomber la résistance. Celle-ci est remplacée par une ouverture d'esprit qui permet d'écouter et de vivre autrement l'événement. À la fin, il y a un réel bonheur d'être dans le silence, d'être ce qu'on est et d'être ensemble.

Pour nous c'était un laboratoire fantastique. Voir que cette notion de silence sur laquelle nous travaillons tous les jours dans les studios – insonorisés – est tellement importante pour mettre l'auditeur dans une capacité d'écoute et de partage, que le silence permet aux gens d'abandonner tout le bagage qu'ils portent. C'est un phénomène reconnu depuis très longtemps par les mystiques, par les ordres religieux qui, dans les abbayes, imposent le silence. La règle du silence est quelque chose de très important et toute forme de musique digne de ce nom doit partir de ce principe-là.

Valérie Cordy, l'art peut-il selon vous aider à faire face aux enjeux actuels : migrations, changement climatique, transition écologique, capitalocène*... ?

À la Fabrique, en plus de l'accueil d'artistes en résidence, il y a une école de régie. Le fait d'avoir des artistes et des étudiants dans un même lieu crée un lien extrêmement fort. Pour moi l'école a vraiment la capacité de soigner. Je pense que l'art et notamment le théâtre sont un bon moyen de faire comprendre aux étudiants la chance que nous avons de pouvoir nous extraire du battage médiatique constant et de pouvoir nous concentrer. Bernard Stiegler dit que l'école a cette capacité de capter l'attention et donc d'extraire l'apprenant du marketing, de la société de services et des médias qui sont les trois pôles qui détruisent justement cette attention. C'est un combat, une bataille réelle. Il faudrait, comme le disait Yves Citton, légiférer pour éviter de se retrouver avec des médias qui nous conditionnent pour être nous-mêmes les maîtres de ces médias. C'est ce qui nous sortirait de la sidération, finalement – d'être dans le faire.

À partir du moment où l'on détruit l'attention qu'est-ce que l'on détruit ? Quelles sont les répercussions de la destruction de cette petite chose en nous ? Pour moi ce sont les problèmes liés à l'anthropocène* et à la disparition de la biodiversité. Il y a une urgence incroyable et on ne fait rien, on attend la catastrophe. C'est l'apathie dont je parlais : on est complétement déresponsabilisés, infantilisés. On n'est plus capables d'agir. C'est ça qu'il faut soigner et c'est urgent. Une institution culturelle, elle fait ce qu'elle peut mais cela prend du temps et le temps on ne l'a pas.

▶ *Lire en ligne l'entretien avec Carine Dechaux, animatrice et directrice du Centre culturel des Roches, « Prendre soin de la mémoire ».*
*(**https://bit.ly/2jn4gJW**)*

Sarah Roshem
Artiste chercheuse

L'ARTISTE, LE SOIN ET L'ENGAGEMENT

Sarah Roshem explore depuis presque vingt ans le champ de l'art et du soin en cherchant à associer création artistique et attention à l'autre. En partageant des éléments de réflexion et questionnements qui ont nourri sa pratique, elle explique ici sa démarche artistique et la manière dont elle pense l'articulation art et soin dans ses créations.

La question du *care*, du prendre soin, nous met au défi aujourd'hui de réinventer des formes esthétiques, des gestes artistiques dans lesquels la relation à autrui – notre interdépendance et ce que nous partageons en commun – serait mobilisée. Certains artistes s'engagent dans cette voie en faisant de la relation, ce lien précieux de nos attachements et de notre contact avec le monde, le lieu névralgique de propositions artistiques. En tant qu'artiste chercheuse j'explore ce champ de l'art et du soin depuis les années 2000 grâce à ma pratique artistique – en faisant du spectateur le participant actif d'une expérience esthétique concrète et sensible. Parallèlement à cela, j'ai suivi une formation d'art-thérapie (Université Paris V) qui me permet aujourd'hui d'intervenir dans le champ médical de la psychiatrie à la Clinique Villa Montsouris (Paris XIII[e]). Depuis cette année, je suis artiste en résidence grâce à l'association Culture & Hôpital au Foyer d'accueil médicalisé (FAM) Sainte-Geneviève pour personnes présentant des troubles neurologiques invalidants (Paris XIV[e]) ce qui me donne une approche renouvelée pour aborder la question de l'artiste en milieu de soin.

Ces différentes voies d'action par l'art qui me rattachent au « prendre soin » dans le domaine médical sont à la fois des cadres et des passerelles qui mettent au travail le domaine du sensible, de l'imagination et de la relation aux autres et au monde. Chacune de ces situations m'engage dans une posture particulière avec le public rencontré. Dans cet article, j'exposerai tout d'abord le cadre théorique d'un art au service du soin et j'évoquerai ensuite ces pratiques qui sont les miennes pour montrer sans les opposer qu'elles sont des vecteurs possibles du soin qu'il s'agit d'inventer et d'ajuster en fonction des situations rencontrées.

Cadre théorique

Comme nous le rappelle Fréchuret et Davila dans les actes du colloque « L'Art médecine », « l'histoire de l'art est riche en récits ou anecdotes dans lesquels une image, une œuvre devient le moyen d'une transformation psychique et physique d'un être humain, celle-ci entraînant un mieux-être ou une guérison, en tout cas la rémission d'un certain nombre de maux suffisamment aigus pour perturber l'équilibre, la santé du sujet »[1]. Dans leur ouvrage, ils relèvent que certaines œuvres d'artistes évoquent la maladie mais sont aussi dotées par leur auteur d'un pouvoir thérapeutique. De cette observation résulte un constat selon lequel l'œuvre n'est pas une construction inerte mais bien « une création agissante pour atteindre l'être du regardeur y compris pour le transformer de l'intérieur, *fondamentalement* »[2]. Il y aurait donc selon eux « une efficacité thérapeutique » des formes et des processus plastiques qui repose en partie sur le travail symbolique de l'œuvre artistique. L'œuvre pensée en ces termes est perçue comme moyen de projection, d'identification et de réflexion pour l'artiste mais aussi pour le spectateur à qui elle est destinée. En abordant la fonction de l'art et de son pouvoir dans cette triangulation relationnelle entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur, nous choisissons de nous intéresser aux processus engendrés par l'expérience esthétique, processus cognitif et émotionnel dont l'œuvre est à la fois le réceptacle et le catalyseur.

Cette façon d'aborder l'art correspond certainement à une attitude contemporaine chez l'artiste d'envisager l'œuvre du côté de l'action, du processus, de l'ouverture et de la place du spectateur dans son œuvre. Dispositif et performance sont des moyens pour l'artiste de donner forme à l'œuvre pour qu'elle puisse accueillir la présence de ses destinataires.

Cette approche nous renvoie à l'esthétique relationnelle, comme l'a définie Nicolas Bourriaud, un « art qui est à l'état de rencontre », qui fait appel à la présence et à la participation du spectateur pour exister et se réaliser.

L'artiste sait combien l'art est une expérience personnelle puissante et authentique, un moyen qui le façonne, le modifie, l'éclaire, le porte, le restaure, lui permet de s'approprier son existence et de donner du sens à sa vie. Lorsque le désir de l'artiste est de permettre l'accès à cette

expérience de création aux spectateurs, l'œuvre médium devient médiation pour autrui, le véhicule d'une expérience sensible que l'artiste met en partage : une rencontre que l'artiste projette de nous faire vivre.

Cette approche existe déjà dans les années 1960 chez une artiste comme Lygia Clark. L'expérience artistique permet chez elle d'aborder des notions essentielles de perception par le biais d'une expérience sensorielle et corporelle : « À travers les masques sensoriels, c'est l'homme qui se découvre dans toute sa plénitude, lorsqu'il gonfle les sacs en plastique, il sent (dans la mesure où il introduit l'air et que le plastique prend forme) qu'il est en train de se mouler dans ce même espace qui sort de lui et il prend conscience d'un espace propre de son corps qui le dépasse en tant que forme, pour remplir un espace tout autour de lui-même. Moi, par exemple, après avoir donné forme à ces grands sacs avec mes poumons, je sens, en me couchant par terre, que je pourrais toucher d'un simple geste le plafond de mon appartement, qui a quand même six mètres de hauteur… »[3]

Pour Lygia Clark il s'agit dans les années 1960 de quitter l'objet œuvre (l'artefact) pour vivre l'œuvre. Précurseuse, elle considère ses œuvres comme des objets relationnels qui permettent une expérience sensorielle et ses créations comme des « propositions » organisées sous forme de séance de groupe. Ce qui est particulier avec Lygia Clark et qui nous interpelle ici, c'est que sa démarche artistique va se déplacer du côté du soin en donnant à ces objets relationnels une efficacité thérapeutique. Ce choix délibéré d'attitude souvent abordé par la critique artistique comme un abandon de l'art est observé par Suely Rolnik comme un positionnement de l'artiste « au bord de l'art de son temps ». « Lygia Clark ne propose pas d'abandonner l'art, ni même de l'échanger contre la clinique, mais d'habiter la tension de ses bords. […] Son œuvre indique de nouvelles directions pour l'art, en revitalise la puissance de contamination […] Parce qu'elle s'est mise sur le bord également de l'art de son temps, Lygia nous indique, à nous autres analystes, de nouvelles directions à explorer. »

La situation de Lygia Clark serait-elle envisagée de la même manière aujourd'hui ? Accorderions-nous plus volontiers à cette pratique entre l'art et le soin un statut transversal – sans devoir renoncer à la voie artistique, mais en dépassant les clivages : accepter l'œuvre comme une voie d'accès à la symbolisation et à la connaissance de soi et de ce qui est hors de soi ? Didier Anzieu le définit en ces termes : « Entre dehors et dedans, entre personne subjective et histoire sociale, l'œuvre héritant le statut, propre à l'objet transitionnel puis au symbole, d'intermédiaire entre réalité matérielle et la réalité psychique. »[4]

L'œuvre artistique peut alors se définir entre art et psychanalyse comme matière, support, espace d'élaboration, processus de travail grâce auquel, comme dans le rêve, les pensées latentes se projettent en acte, se transforment en contenu manifeste et peuvent ainsi être assimilées et aider au travail de réhabilitation du sujet. La puissance d'imagination, la fantaisie sont aussi au travail dans l'œuvre. Grâce à ces rêves diurnes, comme les nomme Freud (1908), l'artiste (ou créateur littéraire) fait de ses désirs insatisfaits et de ses angoisses à surmonter des forces motrices. « Chaque fantaisie particulière est l'accomplissement d'un désir, un correctif de la réalité non satisfaisante », déformée ou transformée pour devenir source de plaisir et d'amusement rendant la vie plus légère à vivre et à supporter[5].

Le créateur préserve ainsi une aire de jeu où le passage est possible entre principe de plaisir et principe de réalité. « L'œuvre à son tour, nous dit Anzieu, fait retrouver au lecteur, au spectateur, à l'auditeur, l'univers de l'illusion et satisfait à la nécessité où nous nous trouvons tous, pour supporter la difficulté de vivre, de réconcilier de temps à autre le principe de plaisir et le principe de réalité. »[6]

Au travers de ce développement, nous pouvons donc entrevoir ce que l'on entend par travail de création : un processus psychique employant la fantaisie pour mieux se maintenir dans le réel. Ce processus psychique qui habite l'artiste est réalisé dans une intention de plaisir, plaisir éprouvé dans la pratique en quelque sorte immersive de la création – sa gestation et ses diverses tentatives renouvelées de faire émerger du sens –, mais aussi plaisir de l'observateur de s'ouvrir ainsi à d'autre formes d'attentions qui ne sont pas simplement informationnelles mais qui prennent au contraire des voies cognitives inhabituelles dans lesquelles il s'engage par envie et curiosité – goût pour l'immersion et la stimulation.

Des deux côtés – celui de l'artiste et celui du spectateur – la ligne se tend comme pour mettre en partage une pratique de l'attention et une recherche d'intentions. C'est au travers de ce lien que l'art répond pour moi en tant qu'artiste à la question du prendre soin.

Ma pratique d'artiste

En tant qu'artiste, je propose des œuvres qui répondent à un besoin de mettre au travail certaines problématiques dans une visée de mieux-être ; de mieux vivre dans ce monde. Ce qui me porte, c'est de créer l'occasion de vivre une expérience qui rende à la fois acteur et à l'écoute, engage concrètement et fasse ainsi écho à la présence, la volonté et la conscience personnelles des spectateurs.

Je travaille actuellement sur une série d'œuvres intitulée *Corps communs*[7]. Il s'agit avec cette œuvre d'expérimenter et d'observer comment se comporte un corps constitué de plusieurs corps, qui pourraient ainsi partager plus qu'un espace-temps, un imaginaire de l'être ensemble, l'espoir d'une mobilité possible à plusieurs… Une utopie d'un corps commun par le biais duquel nous nous déplacerions de concert, échangerions pour nous mettre au diapason et nous sentir sur la même longueur d'onde[8].

Ma façon d'aborder l'art comme un champ d'expérience me permet d'imaginer des possibles que la création donne l'occasion de réaliser. Mes projections deviennent abordables en se concrétisant dans une forme qui m'aide ainsi à poursuivre mon cheminement.

Ma pratique de thérapeute

Comme je le disais en introduction, j'ai décidé à un moment de ma vie d'agir non plus simplement en tant qu'artiste avec mes projets mais de trouver un terrain d'application dans le champ du réel en intervenant en milieu hospitalier auprès de patients. Mon médecin de famille m'a alors conseillé de suivre une formation en art-thérapie pour donner un cadre institutionnel à ma volonté d'agir. L'art-thérapie était pour moi une désignation inappropriée et gênante que j'ai souvent questionnée durant mes études. En dépassant mes a priori sur son appellation, j'ai trouvé dans cette formation un outil de pratiques et de réflexion sur l'art en milieu médical, ce qui m'a permis de développer ma propre approche, une approche maïeutique, c'est à dire faire advenir le processus de la pensée du patient par le biais de la médiation artistique. Il s'agit d'aider la personne par l'écoute active à prendre connaissance et conscience de ce qui est en jeu dans sa réalisation ainsi que dans le processus de création et de l'aider à trouver ses propres réponses et son propre cheminement au fil des séances. Grâce à cette approche, chacun peut trouver dans cet atelier – un cadre sécurisant et une approche bienveillante – ce qu'il est venu y chercher à des degrés divers en fonction de sa situation dans son parcours de soin.

Il me reste peu de place pour évoquer ma résidence d'artiste au FAM Sainte-Geneviève. Installée depuis 2 mois, j'en perçois l'enjeu à un niveau plus institutionnel, celui d'être une artiste travaillant sur place avec sa porte ouverte aux résidents et au personnel – offrant son espace de création comme lieu d'accueil et d'échange, dans lequel la création est un moyen de sollicitation, de découverte et de plaisir esthétique.

Ces différents pans de ma pratique concourent à me faire avancer sur ce cheminement du prendre soin par le biais de la création artistique. Chaque pratique a sa propre modalité d'action et constitue le principe même de mon engagement pluriel artistique de mettre l'art au service d'un prendre soin sans dogmatisme mais avec conviction. ■

▶ *Lire en ligne le texte d'Alain Vasseur, « Quand l'art devient soin ». (**https://bit.ly/2IctbOC**)*

1. Maurice Fréchuret et Thierry Davila, *L'art médecine*, ADAGP, Paris, 1999, p. 8.
2. *Ibid.*, p.9.
3. Sylvie Coellier, Lygia Clark (*L'enveloppe*). *La fin de la modernité et le désir du contact*, L'Harmattan, Paris, 2003, p.132.
4. Didier Anzieu, *Créer-détruire*, Dunod, Paris, 2012, (1996), p. 27.
5. Sigmund Freud « Le créateur littéraire et la fantaisie » in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Folio, Paris, 2010 (1908), p.46. Freud nous rappelle toutefois que les fantaisies, lorsqu'elles deviennent foisonnantes et prépondérantes, créent les conditions de la chute dans la nécrose et la psychose. *Ibid.*, p.40.
6. Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Gallimard, Paris, 2013 (1981), p. 115.
7. *Corps communs* est un ensemble de sculptures – structures, contenantes et mobiles, constituées de sangles et d'élastiques, pour accueillir des corps et les relier afin de générer une rencontre. Connectés physiquement à distance par l'intermédiaire de l'œuvre, les participants sont en contact réel et construisent un échange physique et mental ; à l'écoute des sensations, des mouvements, des envies qui se communiquent grâce aux corps et au travers des liens.
8. Un article est à paraître sur cette œuvre dans le prochain numéro de la revue *Plastik* intitulé « Quand l'art prend soin ».

© Charles Henneghien
Vaccination au Maroc



11

LA CULTURE PREND-ELLE SOIN ? L'ART COMME THÉRAPEUTE

Jean FLORENCE
Philosophe, psychologue et psychanalyste, membre de l'AG de Culture & Démocratie

Jean Florence est l'auteur de l'essai *Art et thérapie. Liaison dangereuse ?*, publié en 1997 par les Facultés universitaires Saint-Louis. Il revient ici sur cette articulation qui pose question, en s'intéressant notamment au processus formateur de l'artiste et au « mouvement vers l'expression » que permet l'art – notamment dans un contexte psychiatrique.

La culture est à prendre ici dans son sens le plus actif de création incessante qui se nourrit d'un immense patrimoine, certes, mais le nourrit à son tour. L'activité artistique en est une dimension remarquable, liant au plus intime le matériel et le spirituel. Notre époque a vu émerger, après des siècles de médecines de l'âme, la discipline médicale de la psychiatrie. Celle-ci est partagée entre ses idéaux scientifiques d'objectivité et d'efficacité et l'opacité de cette réalité humaine irréductible à ses tentatives d'explication et de maîtrise. Certains psychiatres, parfois artistes ou philosophes, et des psychanalystes, renouant avec une tradition séculaire et frappés par les créations des cultures non-européennes, ont pris en considération le rapport vivant de l'activité artistique et de ce que nous appelons « folie ».

Il y aurait des liens souterrains entre les processus à l'œuvre dans la création artistique et les processus générateurs du rêve, des passions, du délire et des extravagances de l'âme. De cette intrigante parenté peut surgir l'idée positive d'associer ces processus dans une pratique de soin. De nos jours se sont donc développées des pratiques dites d'art-thérapie. Nous proposons ici une brève réflexion sur le sens de cette liaison qui ne va pas de soi.

Le processus de création

Nul ne peut objectiver ce processus qui se déroule dans l'ombre et le secret. L'on peut en dire, cependant, qu'il mobilise les ressources de ce qui nous fait humains : la relation aux origines, au corps, au silence, à l'informe, au chaos, à l'autre, au monde terrestre, au transcendant. Antérieurement à toute production, à toute expression, à toute représentation, à toute forme, ce processus commence par une attitude de réceptivité, d'abandon angoissant, inquiétant ou confiant au réel, à l'inconnu.

Ce processus créateur ne serait-il pas comparable à une initiation, à un rituel auquel les sociétés traditionnelles ne manquent pas de soumettre les jeunes sujets en passe de mutation, les adolescents. Trois temps scandent ce processus initiatique que maints ethnologues ont décrit : la séparation d'avec la famille, ensuite les épreuves, révélations et apprentissages et enfin le retour à la communauté sous une nouvelle identité. Il s'agit de rompre avec la réalité connue, de suspendre les rapports aux personnes et aux objets familiers.

L'arrachement à ce milieu d'origine et d'enfance, parfois dramatisé et violent, instaure un retrait, une mise à l'écart dans un lieu séparé et secret, hors du village, dans la forêt où fourmillent les êtres dangereux et menaçants.

Le changement d'état, d'espace et de temporalité permet un changement de nature, une perte des identifications constituées qui jusque là se fondaient sur un vécu corporel et relationnel partagé. Les initiateurs recourent à des substances qui facilitent la modification des états de conscience (plantes, champignons) et à des disciplines physiques et psychiques sévères (jeûne, isolement, silence, exposition) ainsi qu'à des rituels (chants, danses, transes, masques, musiques). Une telle épreuve, qui peut être longue, ne se déroule qu'encadrée de très près par les Anciens, responsables de la tradition. Cette phase proprement initiatique est celle où se dévoilent les secrets, où s'enseignent les mythes et traditions, où se révèle l'existence des esprits bénéfiques ou hostiles, et où se fait l'apprentissage des rites, des techniques, du maniement des outils et des armes.

Enfin vient le moment du retour au village, dans la communauté. L'initié doté d'un nouveau statut, d'un nouveau nom se voit reconnaître accomplie sa métamorphose et la fête collective salue cette authentification et cette légitimité nouvellement acquise.

Pourrait-on transférer ces moments d'initiation à ce qui, *mutatis mutandis*, a lieu dans le processus formateur de l'artiste ? Ce processus est peut-être moins ritualisé qu'autrefois et plus individuel que du temps où des maîtres artisans-artistes accueillaient les jeunes postulants dans une école selon une procédure réglée et ritualisée et une progression mesurée des productions et réalisations. Une biographie de Léonard de Vinci (publiée chez Actes Sud) rappelle les dures exigences de cette formation d'artiste. Mais une certaine scansion* de retrait, de solitude, d'épreuve et d'appel à la reconnaissance peut évoquer les étapes de l'initiation.

De l'art et de la folie

Pascal a écrit : « Les hommes sont si nécessairement fous que ce serait être fou par un autre tour de folie de n'être pas fou. » Et encore : « L'homme passe infiniment l'homme. »

Depuis l'orée de la constitution des premiers groupes humains, est inscrite au cœur de l'homme la possibilité de l'excès, de la démesure, de la transgression, de la déraison. Ceux que jadis l'on appelait insensés, fous ou déments sont la face pathétique, tragique et quelques fois comique de cette réalité humaine dont il faut reconnaître qu'elle ne se contente jamais de ce qui est ni de ce qu'elle est elle-même. Toute aspiration à la lumière, au savoir, à la raison, à la science, se double obscurément d'une aspiration à l'occulte, à l'interdit, au non-sens. Telle est la liberté de l'homme, qui l'expose au déchirement de son être, à la division de sa subjectivité, à l'écart entre l'immanence et la transcendance, entre l'appétit d'immédiate jouissance et la soif d'infini. La « folie », redéfinie à l'époque moderne comme « maladie mentale » et, de nos jours, comme « maladie du cerveau » a toujours été l'écran de projection de ce qui inquiète, angoisse, est immaîtrisable ou impossible à dire. La folie fut longtemps attribuée à la volonté de dieux ou d'esprits investissant les mortels pour leur propre jouissance, pour vider leurs querelles ou pour les utiliser comme porteurs d'énigmatiques messages. Le mystérieux don artistique a lui-même été attribué à des influences divines ou diaboliques, ce qui faisait de l'artiste un inspiré ou un possédé. Quelles différences dès lors entre fantaisie, fantasmagorie, vision ou hallucination ? Détenteurs d'un savoir interdit, l'artiste comme le fou le payent d'un prix fort, celui de la douleur de vivre, de la souffrance physique, morale ou sociale, de l'insatisfaction radicale.

> « Le jeu est une ressource essentielle et l'art en est la suite : il est action, interaction, exploration, possibilité de l'essai et de l'erreur, il possède son propre espace et sa propre temporalité, il est le lieu même du paradoxe humain où peuvent se mêler réalité et irréalité. »

Les premiers aliénistes ont tôt perçu ce que l'aliénation mentale de leurs patients permettait d'exprimer, au-delà de tous les codes et de toutes

© Charles Henneghien
Village pour handicapés, Gatagara (Rwanda)



les conventions culturelles. Pouvait même surgir l'idée que leur laisser l'accès à la libre expression constituait en soi un « traitement », spontané de leurs souffrances. D'où s'est formulée, au XXe siècle, la notion « d'art brut » créée par le peintre Jean Dubuffet.

Le travail artistique en tant que soin

C'est le processus à l'œuvre dans ce mouvement irrépressible vers l'expression qui est le vecteur essentiel d'un traitement possible des sujets en mal de vivre. S'il existe une art-thérapie, elle ne s'exerce qu'à travers le travail d'expression lui-même, lequel peut devenir une production qui sera reconnue comme « artistique ». Il n'y a donc pas à proprement parler « d'art-thérapeute » si ce n'est l'art lui-même, dans des conditions favorables. Celles-ci ne sont pas très éloignées des conditions d'une initiation, dont on a vu qu'elle devait être dûment accompagnée. De là vient l'idée que c'est à un artiste qui a fait l'expérience, souvent éprouvante et bouleversante, du processus créateur dans sa rigueur et sa vérité, qu'il convient de proposer la place de l'accompagnateur de ce processus pour ceux qui s'y engagent… à leurs risques et périls. Ce processus par essence ne sait pas d'avance où il ira. Il ne peut être soumis à des objectifs « thérapeutiques ». C'est la confiance dans les pouvoirs imprévisibles du jeu, dans l'ouverture à l'expression protégée par un cadre (les rituels d'un atelier d'expression), qui va diriger les opérations… Le jeu est une ressource essentielle et l'art en est la suite : il est action, interaction, exploration, possibilité de l'essai et de l'erreur, il possède son propre espace et sa propre temporalité, il est le lieu même du paradoxe humain où peuvent se mêler réalité et irréalité. Le jeu se crée en créant le joueur lui-même et ses partenaires. Il est création d'une réalité qui n'existait pas avant lui. Il est création de sens, symbolisation, instauration de nouveaux liens, créateur de culture. C'est donc un soignant idéal.

Tout atelier d'expression, tel qu'il s'en crée dans des institutions de soins médicaux, des hôpitaux psychiatriques, des institutions socio-pédagogiques, des instituions pénitentiaires, des centres d'accueil, peut être un lieu qui ouvre les personnes à une pratique artistique qui les ouvre à son tour à la possibilité d'un processus créateur. Ce qui est agissant au cœur de ces ateliers dirigés par des artistes, c'est l'appui que prennent les personnes qui s'y engagent librement sur les ressorts d'une discipline artistique avérée, rigoureusement conduite et accompagnée, dans toutes sortes de domaines (vidéo, danse, chant, musique, peinture, sculpture, théâtre, etc.). Ces pratiques mobilisent les corps, les cœurs et les esprits, disposent d'un matériel approprié et ne font pas l'objet d'observations hétérogènes à la finalité proprement artistique, ni à des jugements diagnostiques, ni à des interprétations psychologiques.

La culture, l'art et le soin

Il n'y a pas de société humaine viable sans le « supplément d'âme » que lui confère la création culturelle. Étroitement solidaire des techniques, des savoirs et des matériaux que lui procure l'époque, l'art, s'il est le témoin du monde où il s'inscrit, n'en est jamais le simple reflet : il est anticipation, mémoire, invention, contestation. Les artistes sont bien souvent perçus avec une forte ambivalence : on les veut conformes aux représentations dominantes, on les idéalise, eux qui proclament la beauté éternelle et les valeurs affirmées de la culture et de ses codes. En même temps, on attend d'eux qu'ils apportent du nouveau, qu'ils avivent notre curiosité, excitent notre désir d'un ailleurs ou d'autre chose… Fragile destin que d'être l'eau et le feu, la consolation et le danger, le signe de la fugitivité du monde et de sa persistance.

Le peintre Braque a écrit : « L'art trouble, la science rassure. » Si notre science conquérante manifeste notre extraordinaire volonté de savoir et de maîtriser les forces de la Nature, l'artiste témoigne pour sa part, dans son langage inimitable, de ce qui, irrécusablement, inquiète notre existence. Il donne forme à des questions encore informulées, il interroge, crie, choque, interpelle, démonte, déplace, bouleverse. Il est offre d'altérité, d'altération. C'est dans toute la mesure de son irréductibilité à du simple et à de l'explicable que l'on a un ardent besoin de ses traitements, c'est parce qu'il possède cette exigence d'impitoyable vérité qu'il peut soigner notre insatiable besoin, si contradictoire, de sécurité et de nouveauté.

De même que toute parole n'acquiert de réalité qu'à condition de trouver son « bon entendeur », de même, l'artiste n'accomplit pleinement son œuvre qu'à condition qu'elle soit reçue, accueillie, saluée… Cette reconnaissance, cette authentification, peut venir longtemps après son éphémère passage sur cette terre. Si l'art a l'inquiétant pouvoir d'altérer nos perceptions, idées et jugements, il a aussi celui, vital, de nous désaltérer. ■

▶ *Lire en ligne « La place de l'art dans les institutions de soin » de Jean-Michel Longneaux (philosophe, professeur à l'UCL, conseiller en éthique, rédacteur en chef de la revue* Ethica clinica*).*
*(**https://bit.ly/2rhDyGe**)*

L'APPÉTIT DES INDIGESTES
Un projet expérimental de création théâtrale à la marge

Sophie Muselle
Metteuse en scène

En juin 2012, Sophie Muselle rencontrait les permanents de Culture & Démocratie pour échanger avec eux sur les travaux et réflexions développés par l'association, et singulièrement le groupe de travail Art et santé. Cette rencontre devait documenter son projet de création d'une compagnie qui se situe au croisement du théâtre, du politique et du soin. Six ans plus tard, elle partage ses réflexions et observations nourries par sa pratique.

Au début, il n'y avait rien si ce n'est un désir puissant de donner la parole, de faire entendre la voix de la marge, de la différence. Au début, il n'y avait rien, si ce n'est un local que le service de santé mentale La Gerbe avait mis gracieusement à notre disposition, et quelques participants qui avaient vu notre affiche « Atelier de théâtre ouvert à tous ».

Pourtant, assez vite, quelque chose a émergé. Le projet n'a pas été pensé intellectuellement à partir de concepts précis. Il est né petit à petit par l'expérience du faire ensemble, sans a priori. Il est né des synergies des rencontres au fil des mois, se laissant construire et mener par les événements, accueillant l'incertitude, l'insu, le doute comme autant d'occasions d'évolution.

De rencontres hebdomadaires, nous sommes passés à des rencontres bi-hebdomadaires. Du local du service de santé mentale, nous sommes passés au Pianocktail, un bistrot culturel et social situé dans le quartier des Marolles. D'un atelier, nous sommes passés au statut d'ASBL et de troupe : L'Appétit des Indigestes. D'autres personnes se sont alors investies dans le projet afin d'aider à le faire grandir.

> « Nous jouons au funambule entre l'art et la santé, entre la folie et la normalité, entre la marge et l'appartenance. »

Très vite un premier spectacle a été créé et joué : *L'Homme d'onze heures moins le quart*. Présenté d'abord au Pianocktail, il a ensuite été joué dans divers lieux : théâtres, festivals, hôpitaux, colloques, journées d'étude… La troupe a alors grandi, et des ateliers d'écriture ont permis de créer un deuxième spectacle, *Eux*, puis un troisième, *Anosognosies*.

Né dans la marge, dans les interstices du monde de la santé mentale, de la psychiatrie et du théâtre, notre projet a été reconnu par les pouvoirs publics (Cocof) à la fois du côté de la culture et de la santé. Il s'agit pour nous de nous intégrer dans ces champs, tout en gardant notre identité, notre spécificité, notre indépendance, notre liberté d'action. De nombreuses balises nous y aident.

De la mixité à la diversité

Notre troupe est dite « mixte », dans le sens où elle est ouverte à tous, sans aucune restriction. S'y retrouvent donc des gens de tout âge, de toute culture, de tout statut social, ayant eu des expériences diverses de la psychiatrie et de la folie. Ce qui lie les participants c'est l'envie de parler des normes, des frontières, de la folie, de la « normalité », l'envie de prendre la parole dans une société où parfois celle-ci semble réservée à une élite.

Cependant, pour définir notre troupe, il faudrait plutôt parler de troupe « diversifiée ». En effet, nous accueillons chaque personne dans

© Charles Henneghien
Village pour handicapés, Gatagara (Rwanda)



sa globalité et son unicité, sans la classer ni la catégoriser. Il ne s'agit donc pas de regrouper des « soignants » et des « soignés » pour les faire jouer ensemble en espérant que cela profite aux « soignés », mais plutôt de créer un espace de créativité ouvert en partant du principe que la frontière entre folie et normalité est une construction sociale et culturelle.

Cette diversité, tant chez les participants que parmi les personnes responsables de la troupe[1], nous situe à la croisée des groupes d'entraide et des ateliers animés par des professionnels. Elle nous permet d'établir un réel échange d'expériences et de vécus. Ainsi, dans la troupe, chaque personne est à la fois soignante et soignée car chacun, s'il accepte l'expérience, a quelque chose à y gagner en termes de transformation de soi et de relation aux autres.

Du soin aux effets thérapeutiques de surcroît

Notre but n'est pas de soigner, mais de prendre soin. La troupe n'a pas de visée thérapeutique en soi. Le théâtre n'y est pas utilisé comme un moyen pour arriver à un résultat objectivable.

Pourtant, les effets de nos activités peuvent être considérés comme thérapeutiques. L'autorisation d'être à la fois soi et un autre, de mettre en jeu des émotions vécues, de sortir de la singularité de ces émotions pour en appréhender la dimension universelle, de se voir à travers le jeu d'un autre qui se réapproprie nos mots et de partager ce vécu avec un public, tout cela peut offrir un gain de liberté. L'atelier est une expérience fondamentale pour beaucoup. Il permet de se mettre en mouvement, de cultiver une pensée critique, d'expérimenter autrement la rencontre de soi et des autres. Il participe à la possibilité de se réinventer.

De la réintégration à l'enrichissement mutuel

En jouant, nous refaisons circuler l'échange entre les participants d'abord, entre les participants et le public ensuite. Les participants expérimentent une façon d'apporter quelque chose à la société. Ils font partie d'un système autrement qu'en tant que personnes « à soigner ». Cela recrée du lien grâce à la différence, sans chercher à l'évincer. Il ne s'agit donc pas d'un espace de réintégration, mais d'un espace d'acceptation de diverses réalités, de diverses façons d'être en contact avec le monde. Ainsi les notions d'intégration et de réhabilitation deviennent obsolètes.

Du savoir à l'expérimentation

Notre posture est avant tout expérimentale. Nous construisons nos spectacles et nos projets à partir de ce qui se passe, au moment où cela se passe. La troupe fonctionne comme une sorte de minuscule société dans laquelle les rôles, les fonctions, les attentes de chacun sont toujours en mouvement. Notre dynamique fait naître de nouvelles questions sur la place de chacun, sur la folie et la normalité et ce sont ces questions elles-mêmes qui nourrissent nos créations.

Nous souhaitions donner une voix à nos interrogations sur les normes, les clivages, les marges, les frontières et tous les phénomènes d'exclusion qui en découlent, mais aussi sur les doutes et les blessures qui nous rendent humains. Ce questionnement est toujours en mouvement et c'est ce mouvement qui permet le lien. Avec le public, nous tentons d'expérimenter cette ouverture vers une relation authentique et fragile tellement manquante dans notre société pétrie par la volonté de tout contrôler. Nous tentons de faire naître un *aller vers*, une résonance afin que tous soient finalement à leur façon acteurs de ce qui se vit.

Du singulier à l'universel

La forme théâtrale que nous cherchons à atteindre est une forme qui rend belles la fêlure, la fracture, la maladresse. Pour cela, il est indispensable de valoriser les personnes sur scène. Il ne s'agit pas de déballer une souffrance face à un public « voyeur » qui viendrait se rassurer sur sa propre normalité mais de montrer ce qu'il y a d'universel dans la singularité de cette souffrance. La création part des vécus de chacun en tentant de leur donner une dimension humaine qui relie aux autres. La création collective et le partage à une large échelle donnent un sens. Il s'agit de dépasser son vécu singulier pour le mettre au service d'un projet politique, culturel et artistique.

Donner une place à la folie

Le but de notre projet n'est pas d'éradiquer la folie ni de la soigner mais plutôt de lui donner une place et de revendiquer le questionnement riche et multiple qu'elle provoque. Pour maintenir cette dimension subversive, nous nous devions de garder une certaine autonomie et indépendance face aux structures dite « de soins ». Pourtant, dans un même temps, nous avons entretenu des contacts et des collaborations avec différentes institutions : des services de santé mentale, des hôpitaux, des chercheurs, dans une volonté de faire partie des champs de la santé mentale et de la culture.

Nous jouons au funambule entre l'art et la santé, entre la folie et la normalité, entre la marge et l'appartenance. Les liens que nous créons nous servent de fils conducteurs vers l'imprévisible. Nous marchons en équilibre sur ces fils, acceptant le risque parce que c'est ce qui nous rend humains et vivants. ■

1. La troupe a été créée et est gérée par Sophie Muselle, psychologue et metteuse en scène, et Pierre Renaux, comédien et usager des services de psychiatrie. De nombreuses personnes s'y investissent actuellement.

www.lappetitdesindigestes.be

ACTEURS DE L'OMBRE : UNE PRATIQUE DU THÉÂTRE-ACTION. ENTRE DIMENSION INDIVIDUELLE, COLLECTIVE ET POLITIQUE

Brice Ramakers
Membre des Acteurs de l'Ombre

Avec les Centres d'expression et de créativité (CEC), le théâtre-action est le secteur des politiques culturelles où la dimension sociale du travail culturel est le plus clairement affirmée. Brice Ramakers, au départ de la pratique des Acteurs de l'ombre, illustre comment est assumée cette mission sociale, mais ne la définit pas comme gestion bienveillante d'une souffrance, préférant mobiliser les termes plus politiques d'émancipation et d'autonomisation.

Selon le décret des arts de la scène adopté le 10 avril 2003 par le Parlement de la Fédération Wallonie-Bruxelles, le théâtre-action consiste en une « pratique théâtrale qui poursuit avec des personnes socialement et culturellement défavorisées des objectifs socioculturels »[1]. La formule employée suppose la reconnaissance institutionnelle et officielle d'individus désavantagés — par rapport à d'autres — d'un point de vue social et culturel, ceux-ci constituant le public du théâtre-action. On pourrait s'interroger à bien des égards sur l'interprétation possible d'une telle affirmation : sur quels critères déterminer l'infériorité culturelle et sociale ? Qui est habilité à en juger ? Ces questions soulèvent une problématique complexe qui touche à la hiérarchie des cultures et des pratiques culturelles, ou plutôt à notre perception subjective de ce qui relève de la « bonne » culture — dont fait généralement partie un certain théâtre. Au sein d'Acteurs de l'Ombre, tout comme pour bon nombre de compagnies de théâtre-action, les comédiens-animateurs mettent un point d'honneur à mettre en valeur la culture propre des personnes avec la conviction que chaque culture a une valeur qu'il est judicieux de « rendre visible ». S'inscrivant dans une démarche de « démocratie culturelle », Acteurs de l'Ombre considère que le concept de culture « inférieure » est une absurdité et interprète le décret comme la reconnaissance officielle qu'il existe une forme de culture à laquelle certaines personnes n'ont pas accès. Cette accessibilité à la culture constitue dès lors l'un des objectifs de travail de la compagnie avec ses publics. Dès la création de la compagnie, il s'est agi de placer une certaine exigence de qualité formelle du travail artistique au service d'une ouverture aux diversités esthétiques, y compris celles qui s'inventent dans les lieux les plus improbables de la culture underground. La volonté est aussi de bousculer les codes, afin que celles et ceux qui ne se retrouvent pas dans le milieu du théâtre commencent à s'y sentir légitimes et qu'ils y amènent leurs résistances, leurs revendications, y compris celles plus directement sociales et politiques qui constituent leurs propres urgences.

Le théâtre-action est présenté dans le décret comme une « pratique théâtrale » destinée à atteindre des « objectifs socioculturels ». Cette pratique est en réalité constituée de formes multiples : peut-être serait-il plus judicieux de parler des pratiques du théâtre-action, tant les manières d'aborder le travail sont différentes selon les compagnies, les comédiens-animateurs et les publics.

L'une de ces pratiques est celle de l'atelier théâtre, au cœur de la démarche du théâtre-action. L'objectif des ateliers consiste à favoriser l'émancipation ainsi que l'expression et la prise de parole de personnes par le biais de la création théâtrale. Dans son article « L'atelier de théâtre-action et ses rapports à l'histoire : d'une veillée révolutionnaire à une présence bienveillante ? »[2], Rachel Brahy dégage historiquement deux moments-clé : les ateliers des usines, des grèves et des luttes (de 1970 à 1989) et ceux de l'après-1989, beaucoup plus flous et incertains dans leurs missions, leurs publics et leurs revendications. Ceux de la première période, dans les années 1970 et 1980, « se présentent comme les vecteurs expressifs de situations d'injustices qui, mises au jour, devraient engendrer une action politique »[3]. Le théâtre-action travaille alors principalement avec un public d'ouvriers, d'organisations syndicales : des mouvements en lutte qui se rapportent à ce que l'on appelle « la classe ouvrière ». Il s'agit de mouvements sociaux très collectivistes, politisés, dont le théâtre-action se fait le porte-voix.

Aujourd'hui, le public auquel s'adresse l'atelier théâtre est bien plus hétérogène, diversifié et impalpable. Comme le souligne Rachel Brahy : « Face à l'image claire des combats d'antan, s'infiltre aujourd'hui l'impression de ne plus posséder de catégories adéquates pour énoncer le sens de l'action. »[4] Les partenaires d'alors



© Charles Henneghien
Kinésithérapie en plein air (Bombay)

— syndicats, mouvements ouvriers — cèdent leur place à des associations d'éducation permanente, des centres de jour, des centres d'intégration des personnes étrangères, des maisons de jeunes, des refuges pour femmes battues, des centres de réinsertion professionnelle ou encore à des CPAS. On constate sur le terrain un glissement du territoire d'action qui part des luttes ouvrières, plus collectives, des années 1970 et 1980 vers une dimension plus individualiste.

Le rôle des ateliers de théâtre-action a toujours été de rendre visible l'invisible, de porter la parole de ceux que l'on n'entend pas. Si cette mission n'a jamais quitté l'esprit des comédiens-animateurs, le champ du théâtre-action s'est néanmoins modifié. Le mouvement ouvrier et syndical des années 1970 et 1980 était constitué de groupes sociaux clairement identifiés qui possédaient déjà intrinsèquement une forte dimension collective et communautaire. Dans les ateliers menés actuellement, le comédien-animateur doit procéder à un véritable travail de recréation du collectif sur base de chaque individualité, avec des personnes souvent esseulées dans leur vie quotidienne, qui appartiennent à des groupes sociaux hétéroclites et avec des histoires personnelles très différentes. Deux participants de nos ateliers parlent de cette dynamique de constitution d'un groupe :

« Être en confiance dans le groupe exige de prendre le temps. Parfois, il faut se poser, tout arrêter quand on ne comprend pas. Un jour, une participante kurde m'a dit "*tivir*" et elle ne trouvait pas le mot en français. Ce mot avait l'air si important ! Ce qu'il se passe alors est magnifique : on développe toutes les stratégies du monde. On dessine le mot, on le mime, on le joue dans des situations théâtrales et, enfin, on le trouve. C'était "radis" ! »[5]

« Au début, j'ai eu des doutes et je me demandais : "Mais qu'est-ce que je vais faire là ?". Aujourd'hui, je n'en ai plus. Chaque mardi, je retrouve le groupe, on s'ouvre l'esprit on… Ben, par exemple, aujourd'hui, on a ri, on a chanté, dansé et on a parlé du monde. C'est beaucoup ! »[6]

Afin de permettre le déploiement de cet espace de prise de parole et de décontraction, il est primordial pour le comédien-animateur de s'atteler à créer une *parenthèse* au sein de laquelle le groupe va pouvoir s'exprimer. Au sein du travail en atelier de la compagnie Acteurs de l'Ombre, la création d'une dynamique collective nouvelle tient une place prépondérante. L'objectif consiste à favoriser l'émancipation créative de personnes issues d'un environnement déstructurant afin qu'elles puissent agir collectivement à la mise en œuvre de leur(s) désir(s) en vue d'une transformation sociale juste et durable de la société. La volonté est d'interroger et de défendre collectivement un rapport au monde, de se questionner sur des problématiques actuelles et sur des réalités que chaque participant pourrait rencontrer. La compagnie propose ainsi deux types d'ateliers : de type long, « Inclusion », et de type court, « *Empowerment* ». Les ateliers « Inclusion » ont pour objectif final une représentation théâtrale devant un public. Cette dernière étape est intégrée dans un processus de mise en commun qui favorise l'émancipation de chacun au profit de la mise en place d'une création collective. Les ateliers « *Empowerment* » sont des ateliers de type court sans finalité de spectacle (une confrontation entre le travail et un public ciblé est néanmoins organisée). L'objectif principal de ce type d'atelier est de travailler en groupe à la confiance et l'estime de soi.

En dehors des ateliers, la compagnie Acteurs de l'Ombre réalise également des « créations autonomes », spectacles en lien avec l'expérience des comédiens-animateurs sur le terrain et portés par des acteurs professionnels. Ces créations, destinées à être jouées dans les salles de théâtre et les centres culturels, participent à la volonté de décloisonner les cultures et d'amener des problématiques vécues par un « non-public » au sein des théâtres. Évidemment, bien des compagnies qui ne relèvent pas du théâtre-action s'approprient des revendications sociales pour porter un message politique sur scène. Même si les frontières ont tendance à s'estomper, la démarche du théâtre-action se singularise généralement par le travail en amont réalisé sur le terrain avec des personnes directement concernées par la thématique ainsi que par un travail de production et de diffusion articulé principalement autour de partenariats avec des associations.

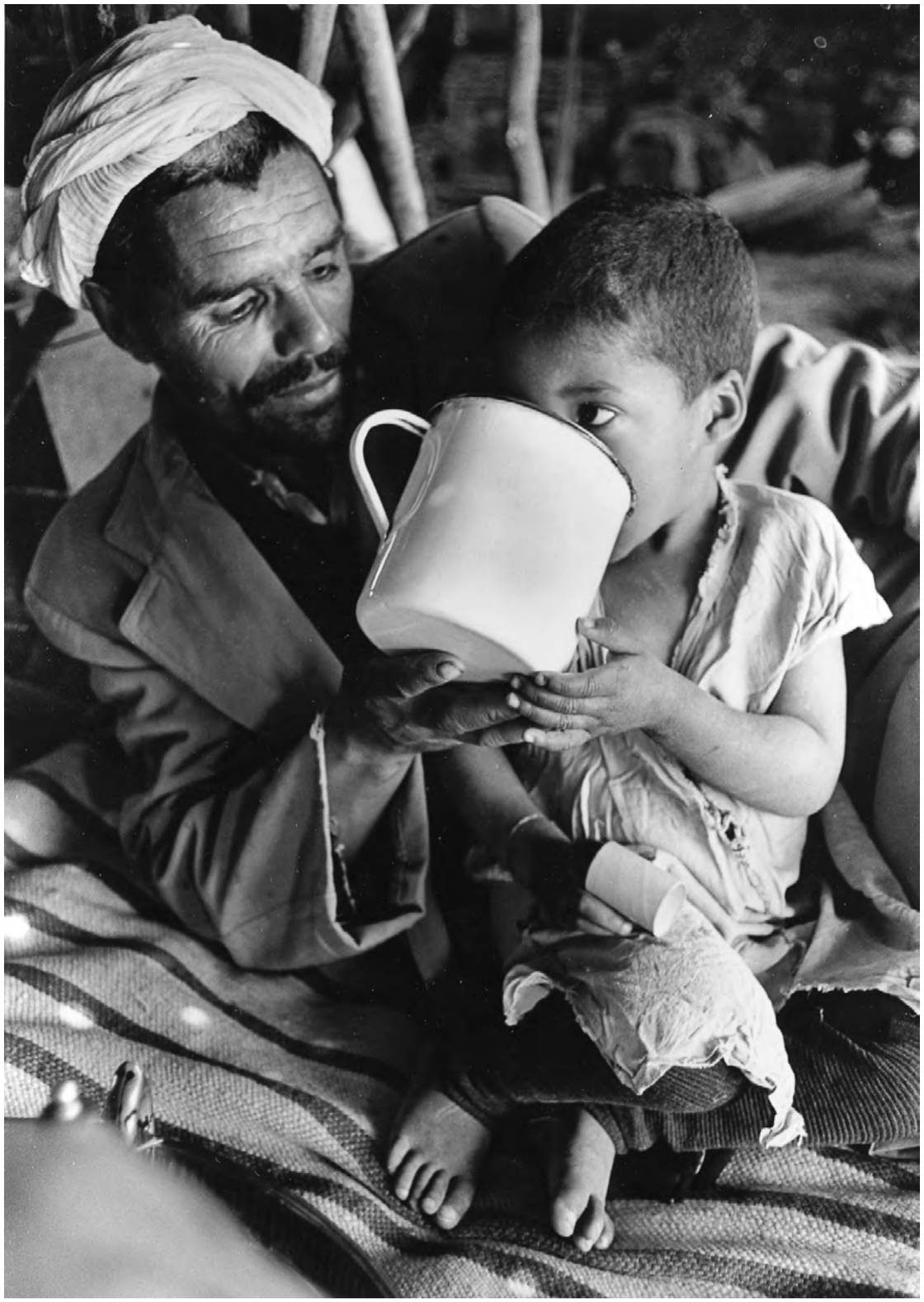
> « Il s'agit bien davantage d'une volonté d'émancipation et d'autonomisation collective que de l'application d'un pansement sur une souffrance. »

Une forme de synthèse du travail en ateliers et de la création autonome est en cours d'élaboration et de recherche au sein d'Acteurs de l'Ombre. D'une part, la création de l'atelier « Melting-pot » a permis de rassembler des personnes issues de différents ateliers menés par la compagnie. En général, les ateliers sont donnés pour une association ou pour un groupe de personnes où la réalité sociale de chaque individu est essentiellement identique : primo-arrivants, bénéficiaires du CPAS, des personnes présentant des déficiences intellectuelles, etc. Le groupe « Melting-pot » est composé de personnes issues de ces ateliers, ce qui permet de faire se rencontrer des groupes sociaux et des individus qui connaissent des réalités très différentes. D'autre part, Acteurs de l'Ombre a la volonté de réaliser prochainement une création théâtrale qui permettrait de faire se rencontrer sur scène des acteurs professionnels ainsi que des personnes issues des ateliers. Il s'agirait d'une sorte de mélange entre le travail en atelier et la création autonome. Ces deux projets illustrent la volonté de la compagnie de décloisonner les mondes, les genres et les milieux.

Les ateliers de théâtre-action tels qu'ils sont pratiqués par Acteurs de l'Ombre ne relèvent pas exactement d'une dynamique où l'on « prend soin des gens ». Le but des ateliers est d'amener des personnes isolées de la société — par leur statut social, leur handicap, leurs idées, ou encore leur environnement familial — à oser s'exprimer, d'abord individuellement et, ensuite, à produire un discours collectif sur le monde. Il s'agit bien davantage d'une volonté d'émancipation et d'autonomisation collective que de l'application d'un pansement sur une souffrance. Pour Acteurs de l'Ombre, chaque individu devrait se sentir légitime de se rassembler, de défendre ses positions et de s'intéresser à toutes les formes de culture. Si le public du théâtre-action était bien défini dans les années 1970 et 1980, le travail des compagnies consiste aujourd'hui à recréer autrement ce lien social afin de porter une parole collective, un discours commun qui prenne en compte les spécificités des individus qui composent le groupe. De cette manière, comédiens-animateurs et participants des ateliers réinventent un cadre dans lequel l'action politique peut prendre place. ■

▶ *Lire en ligne le texte de Fabrice Vandersmissen, « Les CEC une attention dans la cité » (**https://bit.ly/2JR1k3H**), ainsi que le document « La lutte contre la pauvreté : une mission pour la culture ? » (**https://bit.ly/2I8ztPi**). Relire aussi « La culture : une question de norme davantage que de droit », suite à un entretien avec Alain Brossat, paru dans le* Journal de Culture & Démocratie *n°36, p. 22. (**https://bit.ly/2I69kk2**)*

1. Décret-cadre relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la scène, adopté le 10 avril 2003 par le Parlement de la Fédération Wallonie-Bruxelles, p. 2.
2. Rachel Brahy, « L'atelier de théâtre-action et ses rapports à l'histoire : d'une veillée révolutionnaire à une présence bienveillante ? », in *Revue de l'Institut de Sociologie – ULB*, 2012, p. 71-86.
3. *Ibid.*, p. 72.
4. *Ibid.*, p. 77.
5. Propos recueillis au cours de l'atelier « Belles de vivre » en février 2017.
6. Propos recueillis au cours d'un atelier donné à l'attention de bénéficiaires du CPAS d'Herstal en février 2017.



© Charles Henneghien
Sous la tente, chez les pasteurs nomades de l'Oriental marocain

Olivier Van Hee
Maître de conférences en Gestion culturelle, Faculté de Philosophie et Sciences sociales, Université Libre de Bruxelles

DÉPLOYER LES AILES DU SENS

La culture n'échappe pas à la demande générale de réponses aux vulnérabilités créées par la société. Dépendante du ministère de la Culture, l'éducation permanente se voit clairement confier une mission d'attention aux plus faibles. Olivier Van Hee se penche ici sur la mécanique de cette mission et notamment de son évaluation, rappelant l'importance des questionnements de sens échappant aux logiques de grilles.

Avril 2027. Il s'appelle Ernest, Gédéon ou Hyppolite. Taille moyenne, yeux noirs, teint un peu pâle, allure mécanique, tête un peu carrée. Il s'avance en déambulant dans les couloirs du 44 Boulevard Léopold II, à la recherche du code barre du dossier EP/6745/88. Craignant d'avoir dépassé le délai de traitement fixé à 8 secondes 30, Ernest-Gédéon-Hyppolite manifeste l'ombre d'une émotion d'agacement. Ce qui, pour lui, est une nouveauté. Depuis qu'on lui a refilé les 540 dossiers du secteur de l'éducation permanente, rien n'est simple. Jusque-là, les évaluations des dossiers culture-école sur base d'un critère d'appréciation binaire « 1 ou 0 » lui étaient devenues familières et lui permettaient de finir sa journée à temps pour qu'il puisse officier comme lave-vaisselle de nuit au mess du rez-de-chaussée. Son taux de réponse-horaire était excellent, le délai d'attente des opérateurs sur *culture.be* quasi nul, de quoi espérer être élu « robot du mois » dans quelques jours. Mais avec l'éducation permanente, c'est une autre histoire. Voilà que des questions de sens s'imposent : émancipation, analyse critique, solidarité. Et là, classer en 1 ou en 0 sera une autre histoire.

Une grande partie des législations belges francophones en matière de culture appellent leurs bénéficiaires, associations ou opérateurs, à porter une « attention particulière aux personnes défavorisées » et à contribuer à leur épanouissement, leur émancipation et, plus récemment, l'exercice de leurs droits culturels. L'inscription d'une démarche d'éducation permanente, au sens « par, pour et avec », est une autre récurrence des législations qui vérifieront que, par exemple, les politiques tarifaires n'encombrent a priori jamais l'accès des « personnes défavorisées » au théâtre ou à une exposition. La barrière économique étant, on le sait bien à présent, loin d'être la principale source du non-accès à l'offre culturelle.

Si le législateur a, depuis longtemps, senti le besoin de situer cette intention politique en la ciblant sur une partie de la population à la fois identifiée mais non délimitée (encore heureux !), c'est que, probablement, la chose ne tombe pas sous le sens. Le système de valeurs fondateur des politiques culturelles en Fédération Wallonie-Bruxelles porte au sommet les valeurs citées plus haut d'épanouissement, d'émancipation, de responsabilité, de conscience socio-politique, de capacité de lecture critique, de capacité d'affranchissement, d'expression, etc., le tout à l'échelle tant des individus que du collectif. Ces mots-clés ont façonné des décennies de démocratisation de la culture et de démocratie culturelle. Ils ont construit, par ascendance d'initiatives singulières progressivement reconnues, un tissu d'associations et d'opérateurs qui, dès qu'ils sont agréés et financés, reçoivent pour consigne d'inscrire ces valeurs dans leur cahier de charge, avec la finalité ultime de prendre soin de celles et ceux qui en auraient besoin.

Le champ culturel, dans son pôle « politiques publiques », s'articule autour d'une dynamique d'échanges entre trois types d'intervenants : un législateur (Gouvernement et Parlement), des acteurs (associations et opérateurs) et un régulateur (l'État dans sa mission de service public continu).

Les acteurs culturels reçoivent donc la mission d'apporter un soin particulier aux personnes défavorisées avec le paquet cadeau de leur reconnaissance, souvent sans moyens explicitement dédiés à cette mission et parfois sans en prendre réellement conscience. Si le législateur a fixé l'intention, le régulateur a choisi, en Belgique francophone, de se profiler en soutien des acteurs culturels, de façon subsidiaire, en déléguant l'organisation des politiques culturelles aux acteurs chargés de la mettre en œuvre avec une autonomie plutôt large.

C'est à l'aune de cette autonomie dans un contexte complexe que peut s'apprécier la manière dont une action de service public prend soin, ou pas, des acteurs.

Voilà donc la mécanique. Considérons que le principe de base est double : l'acteur a une idée qu'il fait émerger en projet reconnu et qui se développe autour d'un cahier de charge astreint de quelques exigences, dont une est de porter une attention aux personnes défavorisées. L'acteur entre alors dans un cycle d'évaluation de son cahier de charge, une évaluation menée à la fois par les pairs (un conseil consultatif chargé d'éclairer la décision du gouvernement) à partir d'une administration qui instruit un dossier, rédigé par l'acteur lui-même, principe d'autonomie oblige.

Les moyens que se donnent les intervenants de la régulation répondent souvent à un réflexe de survie qui consiste à se rassurer. En effet, l'autonomie déclarée en principe impose la confiance comme modalité de l'échange entre l'acteur et le régulateur. Si la méfiance devait être de mise, l'autonomie serait par nature limitée. Et l'État ne serait pas si régulateur que ça. La relation de confiance entre l'acteur et l'opérateur est donc une condition de bien-être. Mais la confiance peut devenir source d'inquiétude. Le législateur choisi alors de bâtir des grilles quantitatives, qui jouent le rôle de reflet rassurant d'une réalité opérée de

> « Prendre soin, c'est aussi préserver. Et si la question de prendre soin est posée, c'est parce que la question du sens est posée. »

façon autonome. Au bout, tout ça se transforme souvent en alignements de chiffres qui justifient, donnent raison ou tort, confirment ou infirment, valident ou invalident une action porteuse de valeurs aussi non-mesurables que celles nées parmi les droits fondamentaux.

L'émancipation se mesurerait en heures d'animation, la capacité critique en nombre de signes, l'épanouissement en mètres courants de rayonnages de livres et la conscience socio-politique en nombre de sièges – occupés ou non… – dans une salle de théâtre. Si on ajoute la naturelle et légitime subjectivité des regards qui se poseront sur les dossiers et qui ont chacun leurs propres zones d'appréciation, on devine la hauteur de la tâche du régulateur. Et, *in fine*, le faible taux de non-renouvellement des cahiers de charge en matière culturelle.

L'évaluation par les données chiffrées, à visée objective, a montré quelques limites. Plusieurs législations récentes ou à venir ont amorcé un virage important sur cette question. D'abord en réaffirmant le système des valeurs fondatrices. C'est peu anodin dans un monde en mutation qui pourrait les mettre question, voire les oublier. Et les signes d'oubli sont nombreux, il suffit de jeter un œil par la fenêtre. Dès lors, la référence à l'exercice des droits culturels est une étape non négligeable dans la relance des fondamentaux. Mais elle ne peut être chargée seule de l'ambition démocratique. L'autonomie de l'acteur culturel est une autre étape et la confiance entre régulateur et acteur en est encore une. Enfin, tout ça ne peut tenir la route que si le marqueur de l'évaluation portée par le régulateur se veut principalement qualitatif et accessoirement quantitatif.

La mission confiée aux acteurs culturels est porteuse de sens. Si l'acteur culturel ancre son action dans un monde complexe et en mutation accélérée, le regard de l'évaluation gagnera à rester en cohérence avec ce degré de complexité, de mutation et d'accélération. Or, ce n'est qu'en questionnant le sens de cette action que chacun des trois intervenants pourra agir, comprendre, évaluer et réguler.

Trois enjeux en découlent. D'abord pour l'acteur lui-même. Tout au long de son cheminement, l'acteur culturel passe les pages et les chapitres de son existence et peut, parfois, s'écarter de son intention initiale. Son objet social juridique peut évoluer. Lui demander d'y réfléchir dans son rapportage au moment d'une évaluation partagée avec le régulateur peut être porteur de sens pour l'acteur lui-même.

Ensuite pour le régulateur. Évaluer le cheminement d'un acteur culturel sur base d'un regard qualitatif permet de conserver vivant le lien entre ce qui se produit dans la réalité et ce que les textes-lois prévoient. Aujourd'hui, chaque décret fait l'objet d'une évaluation susceptible de déboucher sur une réforme. Ces réformes accompagnent les mutations vécues par les acteurs eux-mêmes, en particulier quand ceux-ci sont associés aux évaluations. Les questions de sens sont au centre de cette nécessité-là.

Enfin, le législateur et son impact sur le champ culturel et, plus largement, la société elle-même ne se trouve pas à l'écart de cet enjeu qualitatif. Les frontières entre loisirs créatifs, industries culturelles et action culturelle au sens de la diversité culturelle (au sens des définitions de l'UNESCO) ne sont plus aussi infranchissables. L'usage du vocable « éducation permanente » est mis à toutes les sauces pour légitimer des opérations très variées et souvent très éloignées des valeurs fondatrices. Le travail de *re*-légitimation des enjeux sociétaux de l'opération culturelle passe par un questionnement sur le sens.

Selon un mouvement récent amorcé dans diverses législations (lecture publique, centres culturels, centres d'expression et de créativité, éducation permanente), le législateur cherche à progressivement transférer son regard vers les questions de sens telles qu'elles sont portées par l'acteur culturel. Ce regard passe par un questionnement à horizon ouvert. Comment l'acteur se positionne-t-il dans son champ d'intervention ? L'association associe-t-elle ? Qui et comment ? Dans quel environnement ? Dans quel tissu de relations ? Dans quel rapport au monde qui l'entoure ? Comment l'acteur culturel se fait-il porteur des droits humains, des droits fondamentaux (économiques, sociaux, culturels, environnementaux, civils et politiques) ? Comment l'acteur culturel travaille-t-il directement les valeursfondatrices ?Commenttravaille-t-il l'analyse critique du monde ? À quels niveaux de lecture ? Comment l'acteur culturel se regarde-t-il ? Avec quelles méthodologies d'autoévaluation ? Avec quelle appréhension de ses impacts, voulus ou non voulus ? Vers quels destinataires ?

Voilà le type de questionnements de sens qui peuvent utilement compléter les grilles chiffrées. Certes, il faudra encore des catégories, des forfaits et autres cloisons qui structurent le rapport entre décret et financement. Mais l'essentiel de l'évaluation du régulateur devrait se déporter de quelques mètres et s'imposer une exigence de lecture qualitative.

Prendre soin c'est aussi préserver. Et si la question de prendre soin est posée, c'est parce que la question du sens est posée. L'État régulateur, historiquement subsidiaire à partir d'un socle de valeurs fondatrices, lui-même interpellé sur le sens de son avenir dans un contexte d'accélération et de complexification, s'est mis en interaction avec des acteurs culturels qu'il soutient sur base de cahiers de charge. Le nœud de l'évaluation de ces cahiers de charge est une source de tensions importantes. Les espaces d'interprétation y sont nombreux, la confiance y est un principe parfois seulement théorique. La place des enjeux de sens est parfois passée au second plan, jusque dans la capacité de l'acteur à s'adresser lui-même ses propres questionnements, au profit de grilles quantitatives de plus en plus binaires. À cette allure, le risque est grand de voir cet échange se robotiser. Qui sait si demain, l'évaluation ne passera pas par un algorithme inspiré des exercices antérieurs, géré par un Ernest, un Gédéon ou un Hyppolite, capables de scanner un dossier et de lui attribuer, en quelques secondes, une valeur et un avenir ? Ce jour-là, l'appel aux valeurs fondatrices de la démocratie culturelle s'écrira sans doute au passé.

Pour résister à ce mouvement, encore anecdotique aujourd'hui, il faut déployer les ailes du sens. Auprès de tous les intervenants : législateur, régulateur et acteurs. En référence aux valeurs fondamentales et sans avoir peur des espaces d'interprétation qui seront ouverts. Ils auront toujours plus de force que ceux des grilles qui referment l'horizon. ■

© Charles Henneghien
Village pour handicapés, Gatagara (Rwanda)



GLOSSAIRE

Agentivité : Traduction du terme anglais *agency* : faculté d'action d'un être ; sa capacité à agir sur le monde, les choses, les êtres, à les transformer ou les influencer.

Alloparent : Néologisme qui associe le terme grec *allos* (autre) à celui de parent. Entendre : autre parent (que le parent « biologique »).

Anthropocène : Ère géologique durant laquelle l'espèce humaine serait devenue la force écologique majeure.

Approche EMIC : L'approche émique s'intéresse à la façon dont les gens pensent, la manière dont ils perçoivent et catégorisent le réel, leurs règles de comportement, ce qui a du sens pour eux, et comment ils imaginent et expliquent les choses.

Approche ETIC : L'approche étique (ou scientifique) utilise les catégories, explications et interprétations de l'anthropologue. Cette approche part du principe que les membres d'une culture sont souvent trop impliqués pour interpréter leur culture de manière impartiale.

Attracteurs de comportement : Modèles basés sur la recommandation algorithmique, qui visent à capter l'attention et à induire des comportements

Biopouvoir : Type de pouvoir qui s'exerce sur la vie : la vie des corps et celle de la population. Selon Michel Foucault, il remplace peu à peu le pouvoir monarchique de donner la mort.

Capitalocène : Précise l'anthropocène estimant que ce sont les dynamiques propres au capitalisme qui font entrer la Terre dans une nouvelle ère géologique.

Cosmopolitique : Relatif à une politique universelle, mondiale.

Cosmogonique : La cosmogonie, du grec ancien *cosmos* (monde) et *gonos* (procréation), est une théorie sur la création du monde et de l'univers, qui prend soit la forme de légendes et de mythes soit d'hypothèses scientifiques.

Épistémologie : Étude critique des sciences et de la connaissance scientifique.

Ethnomédecine : En ethnologie, étude scientifique des différentes connaissances médicales des ethnies.

Gouvernementalité algorithmique : La gouvernementalité est un concept créé par Michel Foucault qui désigne la rationalité propre au gouvernement de la population. Antoinette Rouvroy y associe le qualificatif « algorithimque » pour désigner cette tendance d'être gouverné, via notre présence de plus en plus grande dans l'espace numérique, par les calculs algorithmiques.

IPBES : *Intergovernmental Science-Policy Platform on Biodiversity and Ecosystem Services*, traduit en français par Plate-forme intergouvernementale sur la biodiversité et les services écosystémiques. C'est un groupe international d'experts sur la biodiversité.

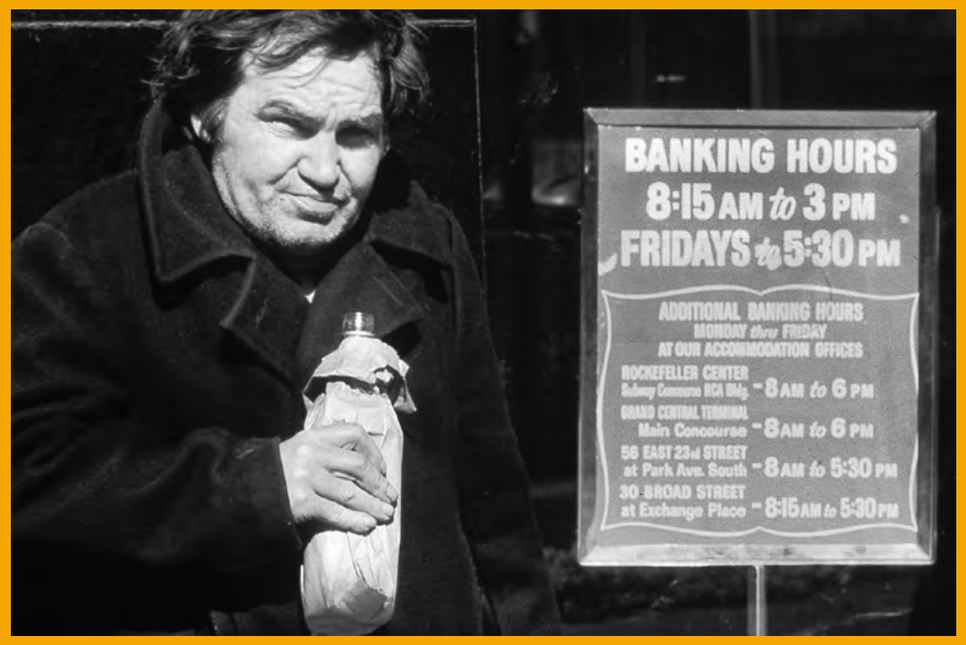
Panoptique : Type d'architecture carcérale imaginée par le philosophe utilitariste Jeremy Bentham et son frère, Samuel Bentham, à la fin du XVIII[e] siècle.

Pléistocène : La plus ancienne époque géologique du quaternaire. Elle s'étend de 2,58 millions d'années à 11 700 ans avant le présent.

Scansion : Le fait de prononcer une phrase en détachant des groupes de mots ou des mots en détachant des syllabes.

Téléologie : Étude ou doctrine des causes finales de la finalité.

© Charles Henneghien
Clochard à New-York (États-Unis)



VENTS D'ICI VENTS D'AILLEURS

Entretien avec
Francesco Masci

Propos recueillis par Baptiste De Reymaeker, coordinateur de Culture & Démocratie.

Thomas Hahn, journaliste, a également participé à cet échange.

DE L'IMPOSSIBILITÉ POUR LA CULTURE DE CHANGER LE MONDE

Où l'homme dont jamais
l'espérance n'est lasse
Pour trouver le repos
court toujours comme un fou.

« Le Voyage », Charles Baudelaire

Francesco Masci est un philosophe italien né en 1967, vivant entre Paris et Berlin. Il a écrit trois livres – *Superstitions, Entertainment !* et *L'ordre règne à Berlin*[1] – dans lesquels il remet radicalement en question la croyance selon laquelle « la culture » est le champ naturel de l'émancipation. Il ne s'agit pas pour Masci d'identifier une manière dominante et majoritaire de penser ou de pratiquer la culture qui l'empêcherait de jouer son véritable rôle libérateur. La culture en soi – machine à images, fictions et événements – est une promesse qui s'enfle de ses propres échecs. Nous l'avons rencontré, troublés par cette vision qui bouleverse nos évidences et curieux de mieux la comprendre.

Après avoir lu vos livres, je dirais que selon vous, la culture, c'est ce qui oblige à l'acceptation du monde tel qu'il est, tout en alimentant l'attente d'un salut qui est sans cesse ajourné et qui, en fait, ne viendra jamais. La culture déçoit et c'est comme ça qu'elle domine.

Dans cette définition j'enlèverais les sous-entendus critiques et moralistes. J'ajouterais aussi que la culture est le pendant fictif inséparable de la technique. Je préciserais que ce binôme culture/technique naît avec la Modernité et que cette temporalité de la promesse toujours déçue est propre à la Modernité. Je finirais enfin en disant quelques mots sur l'apparition de l'individu, qui est en quelque sorte une production culturelle en ce sens que l'individu est une fiction.

Je voudrais tout d'abord être clair sur le fait que la culture ce n'est pas forcément des institutions, ni forcément des écrits, des livres, des tableaux. C'est beaucoup plus. La culture est une machine à produire des événements, des fictions, des images. L'art c'est juste un instrument de la culture parmi d'autres, surtout actuellement, alors que les images marchent avec leurs propres jambes, que pour être produites, elles n'ont plus besoin des artistes, des créateurs. Ces derniers sont, comme les institutions, un peu vétustes. Ils servent juste à mettre de l'emphase dans le travail de persuasion que la culture fournit pour faire croire aux changements et révolutions qu'elle promet. La machine culture que je décris, pour fonctionner, n'a plus trop besoin, aujourd'hui, des artistes ou de tout autre type d'acteurs.

Dans votre premier livre pourtant, il est beaucoup question d'art contemporain.

Dans *Superstitions*, je prenais l'exemple de l'art contemporain, qui avait tendance à être partout et avait cette attitude de vouloir masquer l'échec de la culture (qui est ontologique) par des justifications extérieures. Comme s'il y avait des forces exorbitantes qui empêchaient les promesses de la culture de se réaliser. Si celles-ci ne se réalisent pas, ce serait à cause de forces méchantes, souvent identifiées au capital, ou à la technique, etc. – en gros, à l'économie. Or, pour comprendre cet échec de la culture, il faut, selon moi, développer une autre approche, lire les choses différemment, essayer d'être plus neutre.

Dans *Entertainment !*, j'écris que les images commencent, grâce à la technique, à être partout. Ces images sont des événements. Elles sont chargées de promesses et de morale. Elles substituent à la temporalité neutre de la technique une temporalité de l'attente et de la déception

– temporalité de la fiction : une promesse exorbitante et une déception proportionnelle qui pourtant continue d'alimenter cette promesse.

Cette temporalité est née sur les ruines de la Révolution française, sur l'échec du politique qui n'a jamais vraiment été une force active dans la Modernité (qui est pourtant née sous le signe du politique). La culture prend en quelque sorte la place du politique. Elle neutralise les désirs de changement en les confinant dans l'ordre de la fiction.

Pouvez-vous préciser ce que vous entendez par subjectivité fictive ?
L'individu naît avec la Modernité. Mais il n'a jamais pris corps, il n'a jamais trouvé à vivre la liberté qu'on lui avait promis à sa naissance. L'individu, c'est quelque chose d'inédit. Un être humain dégagé de toute relation hiérarchique, de tout lien traditionnel à qui sont promises une liberté et une souveraineté absolues. Mais en même temps que se produit la naissance de l'individu, la société devient de plus en plus complexe et a tendance, par la technique notamment, à empiéter sur la liberté de ce même individu. Donc, ce dernier, qui se conçoit sur cette promesse de liberté, ne s'est jamais incarné.

La technique et la société fonctionnaliste font obstacle au fait que l'individu se réalise comme entité intègre, libre et souveraine. Entre en jeu ce que j'appelle la « culture absolue », qui permet à l'individu de retrouver son intégrité et sa liberté (que la technique lui dénie) mais comme fictions, du moment qu'il les retrouve par les images. La promesse sans cesse renouvelée et entretenue par la culture absolue n'est cependant pas forcément mauvaise pour la société. Au contraire. La culture devient une force d'organisation. Tout ce qui pourrait être conflit politique est retraduit en conflits imaginaires, conflits qui ont comme point de fuite cette sorte de promesse exorbitante de liberté absolue. L'irruption enfin de l'individu, devenu subjectivité fictive, dans une réalité révolutionnée.

Je ne fais pas de critique. Je ne dis pas qu'il y a des individus plus fictifs que d'autres, que notre devoir est d'échapper à la fiction. Nous tous sommes obligés, en société, de nous habiller momentanément d'images ou de fictions qui ne nous appartiennent pas pour composer les uns avec les autres. D'un côté, dans notre vie quotidienne (le *bios*), nous sommes pris en main et disséqués par la technique et la société fonctionnaliste. (Si, par exemple, on veut voyager, si on veut s'orienter en ville, on est obligés de faire appel à tout un tas de techniques qui nous échappent.) D'un autre côté nous sommes nourris de cette illusion d'être libres, entiers, critiques, etc., mais au fond cette liberté n'impacte jamais ce dispositif complexe et très tenace qu'est le dispositif techno/scientifique.

Ce n'est pas vraiment la culture qui domine, c'est le monde technique qui domine par la culture ?
Chacun fait son boulot. La culture se charge de déminer chaque fois les conflits, tout en faisant semblant de les enfler, c'est ça qui est très intéressant.

Il y a une sorte de morale qui est complètement détachée du *bios*, de la vie, de la société et qui est du côté du fictif. Tout le monde, grâce à la culture absolue et à sa production imaginaire, peut devenir critique, faire des critiques, mais ne rien changer à sa vie ou à la société. On peut dire qu'on vit dans une société où l'intervention constante de la force, ou ce que j'appelle la domination, n'est pas nécessaire (elle est limitée à des cas extrêmes d'exception).

Vous dites que la domination aujourd'hui, c'est le retrait de la domination ?
Exactement. La domination se donne le luxe d'intervenir juste au moment où, j'insiste, elle est vraiment mise en question. Mais grâce à ce que j'appelle la culture absolue, ces moments sont assez rares, assez espacés. Il y a encore des moments de crispation, quelques moments de conflictualité, mais ils sont souvent assez gérables par la production de fictions. Quand celle-ci ne fonctionne pas, alors la domination peut intervenir avec la force.

Le retrait de la domination, qui est encore un projet de domination, c'est la culture. On pourrait dire ça aussi ?
Écrire un livre c'est une chose, placer une bombe c'est autre chose. Quand on place une bombe on sort du fictif et la domination se donne les moyens d'intervenir. Mais tant qu'on écrit des livres, tant qu'on produit des œuvres subversives ou qu'on écrit de la critique, on ne met pas en danger le pouvoir.



Vous citez Goethe : « Tout va bien, ceci n'est qu'en pensée. » En fait, la critique ne peut pas aller au-delà de la formulation ?
Évidemment, la fiction ne peut produire, presque génétiquement, que de la fiction. Donc elle reste dans un cadre discursif. Les librairies sont pleines de livres d'indignation, de critiques, etc. Les musées sont remplis d'œuvres d'art de gens qui sont indignés contre la société.

« Une résistance toujours artificiellement entretenue », c'est ça la critique ?
Oui. Je ne veux toutefois pas paraître donneur de leçons. J'essaie de sortir d'une posture critique pour essayer d'avoir une autre lecture. J'écris des livres et je suis évidemment dans le système fictif (qu'il ne faut pourtant pas confondre avec un système de production strictement culturelle) mais autant que possible, j'essaie de me retourner et de voir ce qui se passe dedans plutôt qu'encore une fois regarder dehors et dire « il y a encore ces forces-là qu'il faut dépasser », « ces forces-là, il faut les combattre comme cela », etc.

En ce qui concerne la critique de la société du spectacle de Guy Debord, par exemple : si on est dans un régime spectaculaire total, selon moi ce n'est pas parce que le capital l'a voulu comme il l'affirme, mais parce que c'est une sorte de destinée Moderne d'être dans ce régime-là. Le capital a profité de ce système-là mais il ne l'a pas créé. Si on établit des relations hiérarchiques entre l'économie capitaliste et ce système fictif, c'est perdu d'avance.

En fait, l'unique chose qui m'énerve fondamentalement, c'est le fait de rajouter à la posture critique une posture morale, une supériorité morale. Le monde de la culture serait de facto du côté du bien.

Culture & Démocratie travaille principalement à mettre en lumière, interroger la pratique d'artistes, d'enseignants, de travailleurs sociaux, etc. qui vont agir par l'art sur ce qu'on appelle les territoires de la difficulté : prisons, hôpitaux, structures d'aide sociale… Penser que travailler l'art avec les personnes habitant ces territoires – des détenus, des malades mentaux, etc. – peut les libérer relève-t-il d'une forme de superstition ? Les artistes qui œuvrent quotidiennement sur ces territoires sont-ils superstitieux ? Sont-ils dans la fiction ?
L'art peut être un instrument comme un autre, très utile, pour socialiser. Ça dépend toujours de la dimension morale qu'on lui donne. Si on pense qu'en faisant ça on acquiert une position de surplomb moral par rapport à n'importe quel autre métier, et qu'en plus on pense que c'est la voie pour changer le monde, je pense que oui, on est en pleine superstition.

Si on mobilise l'art comme un instrument qui peut s'avérer efficace au même titre que d'autres (le sport par exemple) : pourquoi pas ? C'est important que des prisonniers ou des malades psychiatriques puissent connaître comme tout un chacun les plaisirs d'une relation à un objet abstrait. Ce qui m'interroge, c'est qu'on accentue souvent le fait que l'art serait l'instrument pour faire sauter les verrous de la société. Ça, je ne le crois pas. Mais ce serait complètement stupide de penser que des malades psychiatriques ou des détenus n'auraient pas droit aux plaisirs, aux sollicitations esthétiques, différentes et variées.

Vous parlez très peu de démocratie, mais vous mentionnez tout de même la « promesse démocratique de la culture ». Qu'entendez-vous par là ?
La culture donne l'illusion à chacun d'être un individu séparé des autres tout en le faisant se sentir faire partie d'un monde commun. D'un côté il est singularisé, de l'autre universalisé. La culture fait ça très bien : c'est ça la promesse démocratique de la culture. C'est justement quelque chose qui ne tient pas au politique. C'est une démocratie du commun : ces images appartiennent à tout le monde et investissent tout le monde mais le sujet reste secondaire par rapport à ce processus de socialisation, dans une position entièrement passive !

La subjectivité fictive est un produit secondaire des images : elle s'incarne en cristallisant momentanément une sorte de grumeau d'images. Ces images-là appartiennent à tout le monde. Mais la subjectivité fictive a besoin de se distinguer pour exister dans l'espace public. Distinction constante, qui n'est pas un conflit. Dans cette démocratie totalisante et singularisante de la culture, il y a des petites guéguerres. Il y a toujours l'envie ou le besoin de se distinguer des autres, sinon on n'existe plus, mais l'autre n'est jamais l'ennemi, n'est jamais politique.

Comment, ou quand sortir de ce « système-culture » ? Est-ce que c'est encore possible ? Comment nommeriez-vous ce moment ? Ce serait une irruption ou un retour du politique ? Vous parlez aussi d'une « capacité à laisser agir la grâce »…
L'événement ne peut pas sortir de l'événement… Il pourrait y avoir des bouleversements techniques qui mèneraient à une fusion totale de l'image (de la culture) avec la technique. Évidemment, ça ne va pas dans le sens d'une sortie « libératrice », mais une telle fusion réactiverait toute une série de questions, remettrait en question l'ordre établi des choses. J'ai cru un temps qu'il y avait un espace préservé, qui était l'espace de l'intime, toujours considéré un peu « petit bourgeois », qui n'avait pas encore forcément été colonisé par les images, la fiction, la culture.

Je me rends compte que ça c'est fini. Quand je vois qu'il y a des gens qui s'exposent 24h sur 24, 7 jours sur 7 sur les réseaux sociaux et se mettent en scène, je me dis que même l'intime a été complètement colonisé.

J'entends bien qu'il y a peu de possibilités selon vous de sortir de la culture absolue. Didi-Huberman, dans *La survivance des lucioles*, parle du constat de la « disparition des lucioles » que fait Pasolini. Les lucioles c'est justement cette capacité de résistance réelle au système. Didi-Huberman se demande s'il n'y a vraiment plus de lucioles ou si c'est Pasolini qui ne les voit plus. Je trouve que c'est une belle question et je me demandais aussi si on n'en était pas là. Peut-être qu'il existe encore des choses qui échappent à tout ça, mais qu'on ne sait plus où elles se trouvent ?
Oui, d'accord, mais à quel niveau ces choses existent-elles ? Si la question est de savoir si elles existent à un niveau tout personnel : bien sûr que oui. On ne vit pas dans une sorte de *1984*.

C'est ça la complexité de la Modernité. Encore une fois, je ne veux pas présenter un cadre trop sombre, mais juste essayer de complexifier les choses. On peut parfois être débarrassé du fictif et de la technique. Mais est-ce que ça sert et suffit à faire société, à avoir un impact général ? Moi, je suis un peu plus pessimiste que vous. Est-ce que ça sert au niveau de la promesse d'émancipation faite à l'individu à l'aube de la Modernité, de son organisation ? Cette promesse n'était-elle d'ailleurs pas une sorte de piège ? Est-ce que ça donne envie de faire quelque chose au-delà de l'extase ? ■

DERRIÈRE LA GOMME
Rencontre avec Hossam Al Saadi, un cartooniste syrien



Propos recueillis par Laurent Bouchain, metteur en scène, dramaturge et administrateur de Culture & Démocratie et Daniel Simon, éditeur. Traductions Zoubida Mousshin et Anas Alhajal.

Hossam Al Saadi, pouvez-vous vous présenter ?
Je suis Syrien, j'ai quarante ans. Je suis caricaturiste. Je découvre la caricature à l'âge de 13 ans et j'ai dû l'arrêter à 16 ans. En mars 2011, la révolution syrienne éclate et je rejoins les opposants au gouvernement sans pour autant reprendre le crayon. En 2012, je crains pour ma vie et je me réfugie au Liban où je renoue avec la caricature après 18 ans d'absence. Après six mois passés au Liban, je me rends en Jordanie où je rallie la coalition d'opposition, la *National Coalition of Syrian Revolution and Opposition Forces*. Puis je pars pour Istanbul où, avec trois autres artistes, je peins une toile de 440 m² où figurent les noms des 12.490 enfants syriens morts depuis le début de la révolution.

En 2014, je suis invité à exposer cette toile au Parlement européen à l'occasion de la Journée Internationale de l'Enfant. Elle est envoyée à Bruxelles mais je me vois refuser mon visa. Je décide de prendre « la route des Balkans » afin de suivre ma toile et de demander l'asile politique. Je suis reconnu comme réfugié politique en juin 2016.

Pourquoi avez-vous arrêté le dessin quand vous étiez jeune ?
Quand j'avais 13 ans, j'ai commencé à faire de la caricature et j'ai obtenu la première place dans un concours pour les écoles de ma ville. Mais un jour, lorsque j'ai exposé mes dessins à l'école sur le thème de la question palestinienne et la guerre d'Irak, immédiatement, j'ai été convoqué à une réunion avec le directeur de l'école et quelqu'un des renseignements secrets. Ils m'ont demandé d'arrêter de dessiner et ils ont retiré tous les dessins que j'avais déjà exposés. Ça m'a fait évidemment tellement peur que j'ai arrêté de dessiner pendant 20 ans.

Après le début de la « Révolution syrienne pour la liberté » et à la fin de l'année 2012, je suis sorti de Syrie pour le Liban et là, je me suis remis à dessiner. C'était une renaissance. En Syrie, le destin de tout caricaturiste dessinant contre le régime est soit la prison soit son assassinat. Je ne suis pas rentré en Syrie depuis lors.

Y a-t-il, à votre connaissance, une « résistance artistique » en Syrie aujourd'hui ?
Je ne crois pas qu'il y ait un art qui puisse résister en Syrie, et s'il existait, ce serait, bien sûr, en secret. L'art a toujours besoin d'un climat plus ou moins serein pour pouvoir exister. Là-bas, les conditions de vie sont très dures : bombardements, arrestations … la priorité, c'est de rester en vie !

Que représente le dessin pour vous ?
Depuis l'enfance, le dessin a été mon rêve. Heureusement, après 20 ans de rupture avec cet art très précieux, mon rêve a recommencé à voir le jour. J'espère que l'occasion qui m'est offerte en Europe me permettra de continuer mon expérience.

L'Europe est une région vraiment magnifique, plus développée que la nôtre et ce dans tous les domaines.

Nous devrions avoir les mêmes réalités aux quatre coins du globe. Les droits sont communs à tous les peuples : droits des femmes, liberté de penser et de croire, protéger l'environnement et lutter contre le racisme … Je suis convaincu que l'art du dessin peut être un moyen de défendre ces droits.

Le dessin est-il une façon de résister face à l'horreur de ce conflit ?
Mes dessins résument et proclament les mots des Syriens qui sont partis ou ceux qui sont encore là-bas. C'est une partie de leurs cris durant ces sept années. Modestement, je ne pense pas que les Syriens attendent mes dessins pour être libérés de leurs souffrances. À partir de 2011, la barrière du silence s'est levée et maintenant des milliers de dessins, d'images et d'idées parlent de la situation de la Syrie.

Est-ce possible aujourd'hui de dessiner la Syrie tout en restant ici ?
Mes dessins constituent le résultat de ma lutte. Je crois que le crayon est mon arme, et le papier mon champ de bataille. ■



Syrie-Belgique – Du silence au dessin,
Éditions Traverse, Bruxelles, 2017

Culture & Démocratie s'associe à United Stages

SALUT À TOI

Dimanche 17 juin à Bruxelles, 14h-19h,
de la gare du Nord à la place de la Monnaie

POURQUOI MARCHER ?

Parce qu'il est impossible de faire comme si le déplacement de l'homme était une anomalie et l'immobilité une règle. Comme si les frontières et les politiques migratoires étaient des données et non des constructions. Comme si les migrants étaient les responsables des modifications sociales, économiques et sécuritaires du paysage européen et des États-Nations. Comme si les camps et les parcs qui mettent en marge de la société des populations entières ne les forçaient pas à vivre dans l'assistance, la clandestinité ou des formes modernisées d'esclavage. Comme si cette tendance à « illégaliser » les migrants ne revenait pas à les sanctionner d'être des non-Européens et à les considérer comme des êtres inférieurs, des personnes de deuxième classe dont la vie aurait moins d'importance qu'une autre. Impossible non plus, de faire comme si la question de la migration n'était pas sciemment rendue plus complexe qu'elle n'est pour justifier les replis nationalistes et la « racialisation » des hommes. C'est bien contre ce danger d'une rechute possible du repli identitaire et de notre phobie d'ouvrir les bras pour accueillir « l'autre », l'étranger, qu'il faut lutter, et non contre la migration. Celle-ci est liée à la condition humaine et tant que la terre tournera, elle ne pourra ni s'arrêter ni être arrêtée.

COMMENT MARCHER ?

Activement, parce que la marche est bonne pour la circulation sanguine, réduit les risques d'hypertension et aère notre esprit. Pratiquée en groupe elle remue les certitudes et délie les langues.

Allègrement et joyeusement, à travers la danse, le chant, la musique, autour d'échanges de perspectives et d'expériences, autour de ce qui nous rassemble plutôt que ce qui nous sépare. Voir les origines et l'identité de chacun non comme une source de division mais comme une source d'inspiration. Une nouvelle façon d'appréhender le monde et de « rencontrer celui qui, après avoir enduré le pire des voyages, tente simplement de continuer à vivre sa vie ».

3days4ideas — Art, Théorie, Société

Culture & Démocratie s'associera à la rentrée à l'initiative *3days4ideas*, qui aura lieu les 6, 7 et 8 septembre.

3days4ideas propose de créer entre 6 lieux du centre de Bruxelles – **La Bellone, le Beursschouwburg, Passa Porta, Le Lac, Globe Aroma & Le Space** – un espace de partage et de mise en commun de nos forces, de nos ressources et de nos gestes de résistance.

3days4ideas est un espace-temps de partages et de rencontres dédié à la fabrication d'idées à même de penser les problématiques et les enjeux sociétaux que traverse notre époque. La mise au travail de ces idées par le biais de formats de conversation singuliers et adaptés se veut productrice de sens pour tou.te.s.

Jour 1 – Jeudi 06 Septembre

Ambassade de la MétaNation avec Claire Dehove, Monica Espina & Camille Olivier / **Who can speak ?** avec Maria Kakogianni / **Back to the Future** avec Mylène Lauzon et Camille Louis / **Camouflage** avec Elsa Dorlin / **Quelle Mixité ? Quelle Non-Mixité ?** avec Laura Chaumont / **Marche Exploratoire** avec Garance ASBL / **Récits** avec Delphine Hesters & Prince

Jour 2 – Vendredi 07 Septembre

Cartographie d'Alternatives avec Rachida Aziz / **Hospitalité** avec Léopold Lambert & Léa Drouet / **Anarchojuridisme** avec Laurent de Sutter / **Récits** avec Gia Abrassart & Dries Drouibi

Jour 3 – Samedi 08 Septembre

Ambassade de la MétaNation avec Claire Dehove, Monica Espina & Camille Olivier / **Who can speak ?** avec Maria Kakogianni / **Back to the Future** avec Mylène Lauzon et Camille Louis / **Adversaire** avec Anna Rispoli / **Fiction juridique** avec Adeline Rosenstein / **Récits** avec Yvoire de Rosen & Sarah Van Lamswerde / **A Queer Ballroom for Hot Bodies of the Future** avec Gérald Kurdian & GUESTS / **Fête Clôture**

www.bellone.be *> Inscriptions à partir de mi-juin*

Le cycle « POUR UN NUMÉRIQUE HUMAIN ET CRITIQUE », saison 3

Une dernière date encore avant la fin de cette troisième édition sur la cohabitation numérique, urbaine, locale et globale. Et pour les impatients, sachez qu'un quatrième volet débutera dès septembre prochain.

- **Le 12/06/2018 : L'individu contemporain : un hyper-lieu incarné ? | Michel Lussault**

Cycle organisé au PointCulture Bruxelles, en partenariat avec Gsara, CESEP, La Concertation | Action culturelle bruxelloise, Action Médias Jeunes, Revue Nouvelle, PAC, Centre Librex, Cfs.ep | Collectif Formation Société éducation permanente

▶ PENSER LA CULTURE EN COMMUN(S) ? Ateliers – Conférence

Le 7/06, 14h30/20h30-22h30
à PointCulture Bruxelles. Sur inscription.



Envisagés comme manière spécifique de gérer une ressource, comme principe politique offrant une alternative au capitalisme ou encore comme l'ensemble des activités citoyennes fondées sur la participation, les communs interrogent les modèles dominants. Aujourd'hui, partout dans le monde, nombreux·ses sont les militant·e·s, artistes, opérateur·rice·s culturel·le·s, développeur·euse·s, juristes, habitant·e·s ou associations qui mettent à l'œuvre les principes de communs, portant une nouvelle manière de travailler, une nouvelle manière de vivre ensemble, une nouvelle manière de faire de l'économie.
Faisant suite à la publication du *Journal de Culture & Démocratie* n°45 – dossier « Friches » et du *Neuf essentiels pour penser la culture en commun(s)*, Culture & Démocratie, en partenariat avec PointCulture, La Maison à Bruxelles et Radio Panik, vous invite à vous saisir de ces réflexions et à les poursuivre dans un contexte de partage de savoirs propre aux pratiques de communs.

Avec : Irene Favero (Culture & Démocratie), Nimetulla Parlaku (cinéaste, membre de Culture & Démocratie), Victor Brevière (La Maison à Bruxelles), Frédéric Sultan (Remix the Commons), Lionel Maurel (bibliothécaire, auteur du blog S.I.Lex, co-fondateur du collectif Savoirs-Com1, membre de la Quadrature du Net), Jules Desgoutte (ARTfactories/Autre(s)pARTs), Cristina Fiordimela (architecte, muséographe, écrivaine, curatrice) et Freddy Paul Grunert (artiste).

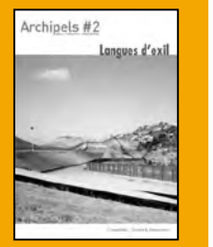
Organisé par Culture & Démocratie, en partenariat avec PointCulture, La Maison à Bruxelles, Radio Panik, et avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

> Pour vous inscrire et consulter le programme détaillé, rendez-vous sur : ***www.cultureetdemocratie.be***

▶ *Archipels #2*

« Langues et hospitalités »

Samedi 21 avril a été enregistrée au Théâtre la Balsamine une émission radio publique qui mettait à l'honneur le deuxième numéro de la revue *Archipels*, « Langues d'exils », parue fin 2017. Pendant deux heures d'enregistrement animées par Caroline Berliner, les voix d'artistes, de juristes, d'enseignants et de membres d'associations ayant ou non une expérience de l'exil se sont croisées pour interroger leurs pratiques et ce que recouvre aujourd'hui la notion d'hospitalité en Europe. Les échanges, achevés par une conclusion poétique de Milady Renoir, ont été ponctués de lectures de participants aux ateliers du Medex Museum et d'interludes musicaux live de l'ensemble Éclats.



L'émission a été diffusée sur les ondes de Radio Panik le 26 avril et le podcast est désormais disponible ici : http://www.radiopanik.org/emissions/emissions-speciales/langues-et-hospitalite/

La langue : entre promesses, oublis et dominations

Le *Journal de Culture & Démocratie* n°46 explore la question de la langue. Espace de construction de soi dans la faculté peu à peu déployée de dire le monde et soi-même, de se relier, de partager, de raconter, espace de libertés infinies et souvent insoupçonnées. La langue est aussi, a contrario, le lieu de l'imposture et de la domination, explicites ou implicites. C'est peu de dire, notamment, que la globalisation et la toute puissance de la sphère économique et managériale transforment nos langues, nos manières de dire et partant, nos manières de faire.



Nous abordons les registres de la langue par des entrées multiples, du numérique aux ateliers d'écriture, de la poésie à la langue des lieux – école, prison, entreprise ou hôpital – , de la langue policière à celle, imposée depuis peu, des travailleurs sociaux, de l'explicite à l'implicite, des métissages aux ségrégations langagières de tous types.

Les textes de ce journal sont accompagnés des œuvres d'Olivier Sonck.

CÔTÉ IMAGES

Georges Vercheval
Fondateur, directeur honoraire
du Musée de la Photographie
à Charleroi.

CHARLES HENNEGHIEN
Photographe et médecin

« Comment ça va, avec la douleur ? » C'est ainsi qu'on se salue dans certaines régions d'Afrique. Car la souffrance est "normale", sauf dans les pays dits développés. Charles Henneghien le sait et le photographe ne peut ignorer ce que voit le médecin. Même s'il n'est pas directement concerné. Les images proposées à Culture & Démocratie pour ce dossier ont été faites à Bombay, New-York, Ayorou (le fleuve Niger), au Maroc, au Rwanda. Elles ne sont pas récentes – elles datent des années 1950, 60, 70 – ce qui veut dire que plus ça change, plus c'est la même chose... Le bédouin sous la tente, la mère qui veille son enfant, et l'enfant souffrant et l'enfant souriant, mais seul avec sa prothèse toute neuve, ça existe encore. Et toujours.

Aujourd'hui, si le médecin ne pratique plus, le photographe n'arrête pas de voir !

Dans sa préface au catalogue de la rétrospective qui lui est consacrée en 2015 au Musée de la Photographie, Pierre Dupont, un de ses amis, amateur d'art éclairé, Député permanent, Président des Affaires culturelles du Hainaut, médecin lui-même, souligne qu'il est rare de trouver « un homme qui, se préoccupant de bronchoscopie, soit à même de décrypter les événements du monde et, en tant que photographe, puisse consacrer une part de sa vie aux safaris des hommes » ! L'expression n'est pas exagérée et Charles, qui a beaucoup voyagé, se considère lui-même comme un photographe animalier spécialisé dans l'espèce humaine... ! Dans le même ouvrage, Xavier Canonne fait une distinction entre celui qui, avec son épouse, réalise des montages audiovisuels – *Sahara, chronique d'un désert*, ou *Carnaval, fête retrouvée*, et celui qui, en Turquie, Italie, Andalousie, Algérie, Maroc, Syrie réalise des images de reportage, au sens de « rapporter » une expérience. Des images proches des gens et en noir et blanc. C'est parmi celles-ci que le choix a été fait.

Charles Henneghien (Frasnes-lez-Buissenal, 1935), est fasciné par la photographie dès ses treize ans. À l'adolescence, voyageant seul, en stop, il découvre l'Europe. En 1956, avec l'exposition *Family of Man*, présentée à Bruxelles, c'est pour lui la découverte de ceux qu'il considérera comme ses maîtres, Henri Cartier-Bresson, Werner Bischof, Eugène Smith, Dorothea Lange, Gotthard Schuh, Robert Doisneau, Marc Riboud, Édouard Boubat. Des humanistes. Quand, l'année suivante à Marseille, il prend le bateau pour gagner la Tunisie qui vient d'obtenir son indépendance, la chaleur de l'accueil le surprend. C'est à nouveau un choc positif. Sa photographie s'en ressentira, longtemps. Son regard a changé.

Charles est devenu médecin. Recruté par le ministère marocain de la Santé publique et ayant en charge des mineurs de manganèse, de fer, de charbon, etc., il s'y est attaché et s'est spécialisé en pneumologie. Il les a photographiés.

De retour en Belgique après huit ans au Maroc, il garde sa passion pour la photographie et mène sa tâche de médecin pneumologue dans le bassin charbonnier. À chaque étape ont surgi des situations où l'humain, le social, les questions de santé se sont télescopées. Une vie dense, des rencontres parfois dramatiques. Osera-t-il s'écarter parfois du chemin tout tracé ? Oui, avec des projets quelque peu différents tels que *Le musée objectif* ou *les voyeurs vus* (Éditions Daily Bul), ou encore un sujet plus actuel, plus politique qu'on ne pourrait le penser, *Sur les traces des Croisades*. Mais, et la santé, où la situer ? Tout est lié. Elle est partout et, à considérer les images qu'il nous propose, à tous les niveaux. Il n'a pu l'ignorer. Il l'a photographiée.

Culture & Démocratie

Fondée en 1993, constituée en asbl en 1994, association d'éducation permanente depuis 2010, Culture & Démocratie est une plateforme de réflexion, d'observation, d'échange et de sensibilisation à ce qui lie la culture et la démocratie. Cette articulation nourrit l'association depuis son origine.

Présidente Sabine de Ville

Équipe Baptiste De Reymaeker, Hélène Hiessler, Maryline le Corre

Comité de rédaction Paul Biot, Laurent Bouchain, Roland de Bodt, Sabine de Ville, Leslie Doumerc, Pierre Hemptinne, Nimetulla Parlaku, Anne-Sophie Sterck et Valérie Vanhoutvinck.

Le *Journal de Culture & Démocratie* est édité par l'asbl Culture & Démocratie
rue Émile Féron 70, 1060 Bruxelles
Téléphone : 02 502 12 15
Courriel : info@cultureetdemocratie.be
Banque Triodos : BE65 5230 8036 6696

Ont collaboré à ce numéro
Hossam Al Saadi, Georges Bauherz, Aliénor Bertrand, Laurent Bouchain, Fabienne Brugère, Florence Degavre, Valérie Cordy, Carine Dechaux, Baptiste De Reymaeker, Sabine de Ville, Michel Dupuis, Jean Florence, Marie-Agnès Gilot, Thomas Hahn, Pierre Hemptinne, Hélène Hiessler, Maryline le Corre, Gilles Ledure, Franscesco Masci, Sophie Muselle, Brice Ramakers, Michel Roland, Sarah Roshem, Christian Ruby, Daniel Simon, Nicolas Sterckx, Vinciane Saliez, Fabrice Vandersmissen, Olivier Van Hee, Alain Vasseur, Georges Vercheval, Nathalie Zaccaï-Reyners – *sauf mention particulière, les articles publiés par* Le Journal de Culture & Démocratie *constituent des contributions originales rédigées par les auteurs expressément pour chaque livraison. Bien que sollicités, les textes publiés ici n'engagent que leurs auteurs*

Images Charles Henneghien
Rappelons que les images publiées sont autonomes et sans rapport avec les textes.

Mise en page Françoise Vercruysse (Editions du Cerisier)

Impression Imprimerie Jan Verhoeven

Éditeur responsable
Baptiste De Reymaeker

Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles

www.cultureetdemocratie.be

Nous remercions tous les généreux donateurs et cotisants qui, en 2017, nous ont aidés financièrement.

VOTRE SOUTIEN EN 2018 RESTE ESSENTIEL

Adoptez la forme qui vous convient le mieux :

- la *cotisation simple* de 10 € (qui excède de peu le coût du Journal) ou
  la *cotisation de soutien* à partir de 50 €
- le *don* à partir de 40 € (pour bénéficier de la déductibilité, mentionnez **don + 2018** en communication)

Seuls les cotisants recevront notre Journal par la poste.

NOUVEAU :
Un abonnement simple au Journal est désormais possible pour 10 € / 3 numéros (mentionner **abonnement simple** en communication).

Vous pouvez adresser votre versement à l'ordre de
Culture & Démocratie
rue Émile Féron 70 - 1060 Bruxelles

Banque Triodos :
IBAN : BE 65 5230 8036 6696
BIC : TRIOBEBB.

Communication : nom, prénom, adresse complète, *abonnement, cotisation* ou *don*, année de la cotisation ou du don.

Merci d'avance !