

LE CHAMP DES POSSIBLES

Dialoguer autrement pour agir

SKT

Mise en page : MkF studio

Corrections et relectures : Jérôme Sich

WWW.SIKIT.FR

© SKT éditions, 2019

Isbn 978-2-490516-04-9 / Ean-9782490516049

Olivier FOURNOUT & Sylvie BOUCHET

LE CHAMP DES POSSIBLES

Dialoguer autrement pour agir

Postface de Nicolas BENVEGNO

Sommaire

Avant-propos	p.8
Partie I. Pour plus d'imagination collective face aux problèmes de l'humanité, Olivier FOURNOUT	p. 12
<i>Introduction. Dialoguer, débattre, coopérer en terrain difficile</i>	p.16
Une méthodologie de création collective engageant les personnes concernées par une question	p.26
Comment renforcer le dialogue des diversités dans la société et la science ?	p.36
<i>Qui est sur scène ? Qui décide ? Pour un théâtre d'arrivage</i>	p.37
<i>L'urgence de faire autrement. Dialoguer autrement pour agir autrement</i>	p.41
<i>Bâtir sur la relation. Remettre la relation au centre du jeu</i>	p.44
<i>Le sensible relationnel</i>	p.49
<i>Décrire les écarts. Du conflit dans les démocraties, que l'imagination rend intelligible et constructif</i>	p.51
<i>Situer un fond commun, un projet commun. La rencontre des différences par l'ouverture d'un espace imaginaire commun</i>	p.56
<i>Reconnaître des lieux propres, des corps propres. Pour un idéalisme d'intervention collective au cœur des débats réels</i>	p.60
<i>Engager un rapprochement. L'agir imaginatif pour la construction de l'accord</i>	p.63
Dix propositions pour un agir imaginatif généralisé	p.72
<i>Comprendre les performances de l'imagination et de l'imaginaire</i>	p.73
<i>1^{re} proposition : l'imagination est le principe actif qui permet de pister la complétude de l'humain, du réel, de la vie</i>	p.74

<i>2^e : l'imagination embrasse la diversité, décloisonne les distinctions, met du jeu dans les catégories, du trouble dans les typologies</i>	p.75
<i>3^e : l'imagination ouvre sur une exploration du monde sous forme artistique, où nous sommes susceptibles de faire des liens avec notre réalité existentielle la plus profonde</i>	p.77
<i>4^e : l'imaginaire a ses lois, qu'on appelle les structures de l'imaginaire, mais ce n'est qu'une modalité parmi d'autres de l'imagination créatrice de sens</i>	p.79
<i>5^e : imaginer, c'est blender, blender, blender, du mot anglais blend, qui veut dire mélange, intégration, synthèse</i>	p.81
<i>6^e : l'imagination est la grande puissance réalisante de la conscience. Pour une praxis de l'imaginaire en société</i>	p.83
<i>7^e : l'imaginaire est le ciment des sociétés, il circule dans les modes d'organisation les plus concrets de la vie en commun, au quotidien</i>	p.86
<i>8^e : même la science, et les relations entre la science et la société, sont pétries d'imaginaire</i>	p.88
<i>9^e : les relations humaines, à distance ou en présence, appellent une hospitalité de l'imagination</i>	p.92
<i>10^e : l'imagination permet d'envisager l'impossible possible, l'in vraisemblable vrai, l'extraordinaire ordinaire</i>	p.94
Conclusion. Perspectives pour une écologie relationnelle	p.96
<i>Mettre du jeu dans les oppositions en présence</i>	p.97
<i>Pour une véritable intelligence collective</i>	p.98
<i>Aux armes dialoguistes !</i>	p.101
<i>Inclusifs partenaires des problèmes</i>	p.102
<i>L'extrémisme du dialogue</i>	p.105

Partie II. Transcription des pièces p.108

Le petit champ des possibles, groupe PHYTO p.110

“Il nous aura fait chier jusqu’au bout”, groupe CLIMATTECHNO p.140

**Partie III. Comment la fiction interroge le débat ?
Retours d’observation et d’enquête sur le processus
de théâtralisation, Sylvie BOUCHET** p. 160

Introduction. La fiction peut-elle nous sauver du réel ? p.164

Un levier de changement p.165

Méthodologie p.166

Une question de vocabulaire p.167

La fiction rêvée : au départ était le rêve p.170

Passer du “débattre” au “travailler ensemble” p.172

Au-delà des acteurs institutionnels p.174

La fictionnalisation pourrait ré-animer le débat p.176

La fictionnalisation pourrait permettre de renouveler le récit p.177

Le personnage, créateur de l’Autre p.180

Entrée en fiction : “être et ne pas être” p.181

L’exagération impunie : comique, humour p.189

Soi-non-soi, le personnage transitionnel p.194

*Le corps et le temps, deux navettes indispensables
au tissage de la confiance* p.198

L’écoute intellectuelle et émotionnelle d’un autre p.201

Se prêter au jeu : la résonance corporelle p.203

Le corps, initiateur et vecteur du récit p.204

La mosaïque des temporalités p.205

Écrire un récit p.208

L’effet de la représentation à venir dans la construction du récit p.209

La grammaire narrative : « oui et... » versus « non, mais... » p.213

Dimensions pédagogiques de la mise en fiction	p.216
<i>La prise de recul sur soi : de la posture à la personne</i>	p.217
<i>Transmettre des savoirs</i>	p.218
<i>La fictionnalisation, modèle de sortie de crise</i>	p.219
Fiction dans la Société	p.224
<i>La représentation et son effet miroir</i>	p.225
<i>Au-delà du conflit, comprendre les enjeux de l'autre</i>	p.233
<i>Conclusion. Dé-battre ou dé-vaincre</i>	p.238

Postface. Le théâtre des controverses ou le chant des possibles, Nicolas BENVENU	p. 244
<i>Faire sortir le public de son éclipse</i>	p.247
<i>L'équipement de la démocratie dialogique</i>	p.248
<i>De quoi débattre ?</i>	p.249
<i>Comment débattre (et avec qui) ?</i>	p.251
<i>Pour quoi débattre ?</i>	p.253

Annexes et bibliographie	p. 254
<i>Annexe 1 : Générique des créations du 30 juin/1^{er} juillet 2018</i>	p.256
<i>Annexe 2 : Memento pour une mise en théâtre des controverses</i>	p.260
Bibliographie	p.266

Avant-propos

Le champ des possibles est organisé en trois parties.

LA PREMIÈRE PARTIE expose une méthode de dialogue innovante, particulièrement adaptée aux situations de fortes divergences entre les parties prenantes. La démarche peut accompagner des changements difficiles, des résolutions de problèmes. Elle consiste à nouer le dialogue autour d'une création artistique collective. Elle ouvre sur un travail en commun impliquant fortement les personnes, tout en sortant des formats habituels de confrontation. Elle permet d'aborder les controverses de nos sociétés de manière imaginative. Elle traite de conflits à fort enjeu pour l'avenir de l'humanité en renouvelant les formes du débat, et en laissant toute leur place aux dilemmes éthiques qui traversent beaucoup de vives problématiques contemporaines.

Cette méthode se fonde sur une expérience de plus d'une centaine de productions menées selon le même protocole, en plus de vingt ans d'interventions en pédagogie et dans les organisations. Elle a trouvé un point d'orgue avec un projet mené à bien en 2018 à Paris dans le cadre du programme FORCCAST¹. Ce chantier offre une étude de cas parfaite pour illustrer la méthode. Sa spécificité est d'avoir engagé dans le processus de création des personnes directement impliquées dans deux controverses majeures de notre temps – l'une sur les pesticides agricoles, l'autre sur le réchauffement climatique. Ces acteurs sociétaux qui, habituellement, dans leur vie professionnelle et/ou citoyenne, sont en opposition frontale les uns avec les autres ont engagé un dialogue en créant de concert.

¹ Formation par la Cartographie de Controverses à l'Analyse des Sciences et Techniques, soutenu par l'Agence Nationale de la Recherche.

LA SECONDE PARTIE est la transcription de deux pièces de théâtre produites dans ce cadre, ayant fait l'objet d'une représentation publique le 1^{er} juillet 2018². Ces deux pièces ont, par ailleurs, été filmées, et un documentaire a été réalisé sur le processus de création. Ces trois films sont diffusés sur divers sites (YouTube, Vimeo, ...), avec les titres suivants :

- *Le petit champ des possibles*
- « *Il nous aura fait chier jusqu'au bout* »
- *Fictionnalisation de deux controverses sur le glyphosate et le réchauffement climatique*

LA TROISIÈME PARTIE présente les résultats d'une enquête menée auprès des participants de la création collective. L'objet est de mieux cerner les effets, d'une part, de la théâtralisation, et, d'autre part, du processus de travail vécu en commun. Elle avance des résultats empiriques en face des ambitions affichées dans la première partie. Elle confronte les attentes – éthiques, politiques, organisationnelles – à une réalité de terrain, susceptible de les enrichir, déplacer, diffracter, faire rebondir pour d'autres recherches, chantiers ou interventions à venir.

Le champ des possibles est à la fois une présentation détaillée de méthode, un essai pour renouveler les formes du débat public et une recherche en sciences humaines. De plus, il édite les textes complets de deux pièces de théâtre inédites. Il en ressort plusieurs facettes d'une même expérience mettant le dialogue des différences à l'honneur. L'hétérogénéité du livre est un choix qui permet de jeter des passerelles entre la théorie et l'empirique, entre la fictionnalisation et la réalité des problèmes sociétaux abordés, entre le « comment faire ? » très concret et les vécus singuliers. La première partie insiste sur la méthode et les théories qui la nourrissent, notamment autour de l'éthique relationnelle

² Cf. <https://blogrecherche.wp.imt.fr/2018/06/27/lever-de-rideau-sur-les-controverses-scientifiques/>

et de la place de l'imaginaire dans les sociétés. La seconde donne un aperçu de deux réalisations fictionnelles, collectives, produites selon cette méthode, et qui, venant d'amateurs, sont en général mal diffusées. Elles sont pourtant de qualité et nous dévoilent un imaginaire contemporain, comme une bonne enquête sociologique. La troisième partie permet de mieux comprendre le processus de dialogue qui s'installe grâce au détour de l'imaginaire, en partant de l'expérience des participants.

En postface, Nicolas Benvegno, directeur du programme FORCCAST, remet le théâtre des controverses dans le contexte des grandes questions sur la participation des publics dans les démocraties.

Ce livre prend place dans le catalogue de SiKiT éditions qui promeut "l'imaginaire sans savoir s'il rentre dans la bonne case éditoriale" et "hybride des genres qui ne se rencontrent jamais : sciences sociales, littérature, arts graphiques, actualités, théâtre". Il rejoint une précédente publication qui mêlait déjà art, artscience et sciences humaines (Olivier Fournout, *De Candide à Candide, controverse sur le transhumanisme*, SiKiT, 2018).

Partie I.

Pour plus
d'imagination
collective face
aux problèmes
de l'humanité

par Olivier FOURNOUT

« Si nous avions le choix, nous préférerions
que ce conflit ait lieu très loin à l'extérieur de nous.
Il est une des raisons qui nous conduisent au théâtre. »

Declan Donnellan

« Il paraît que les images, le cinéma, les photographies,
ce n'est pas le monde – je n'en suis pas très sûr. »

Éric Vuillard

« Plus tant convergerez que ne pensez. »

Anonyme, XVI^e siècle



Introduction.

**Dialoguer,
débattre,
coopérer en
terrain difficile**



Au début des créations dont il va être question ici, un des participants s'est dit : « Tu vas te faire lyncher. J'ai eu peur ». Un autre, qui travaille dans un groupe industriel, a pensé : « Tu as l'étiquette 'privé' et tu vas être dans un traquenard ». Les controverses sont perçues comme « chargées en violence dans les échanges ». Le débat est blessant : « Nous entendons de part et d'autre des choses qui sont très dures et, pour le coup, avec des accusations de mort ». Un agriculteur exprime ses craintes : « J'appartiens à la majorité silencieuse, limite honteuse. Moi, je suis en train de vous tuer, vous et vos enfants. Je suis un agriculteur en conventionnel, donc je suis victime de l'agribashing ». Il raconte : « Le soir de la première réunion, quand je suis rentré chez moi, j'ai dit à ma femme que je me suis jeté dans un panier de crabes ».

Il y a parfois, dans l'espace public, matière à désespérer, quand le débat meurt sur pied ; quand l'imagination ne peut se saisir d'aucune perspective d'espoir, d'utopie, de progrès, d'amélioration ; quand la fermeture est de règle, derrière des murs, à l'abri de clans, sans rencontre ni dialogue ; quand la coopération est impossible, par violence physique ou verbale envers les personnes, passées à tabac, traitées par le discrédit, ou par totale ignorance des expériences des autres.

En termes prosaïques, peut-être naïfs, les conclusions de ce livre pourraient s'exprimer ainsi : c'est d'abord de dialoguer des différences

dont nos sociétés ont le plus besoin ; et sans travail de l'imaginaire, rien ne bouge, ni dans la manière d'interagir ni dans les actions entreprises. Face aux complexités de la modernité, nous sommes toutes et tous inclus dans les problèmes, et donc forcément, ne serait-ce qu'à ce titre, nous avons à nous imaginer comme des partenaires – inclusifs partenaires des problèmes. Et c'est ensemble, dans la diversité, par la diversité, que nous pouvons faire émerger des solutions, à inventer en commun.

La question est « comment ? » : comment faire émerger en commun des solutions ? Comment s'y prendre ? Comment mettre en route le dialogue imaginatif entre inclusifs partenaires des problèmes ?

Le champ des possibles offre une réponse. Il milite pour le dialogue des diversités autour des problèmes les plus vifs de nos sociétés. Tel est le projet des chantiers abordés dans les pages qui suivent : oui, le dialogue des opposés, des contraires, est possible. Ce n'est pas seulement la controverse, le débat ou la discussion argumentative. Ce n'est pas non plus la conversation de salon, ni le consensus obligé, ni l'échange verbal entre personnes expertes, informées, compétentes dans leur domaine, chacune persuadée de détenir la vérité ou de connaître le fait décisif, et l'imposant aux autres. Ce n'est bien sûr pas s'ignorer mutuellement au moindre désaccord, ni entrer en guerre pour en découdre jusqu'à ce que mort physique, intellectuelle ou médiatique s'en suive, pour enfin décider de qui a vaincu et devait vaincre au tribunal de l'histoire.

Le manque de dialogue est aujourd'hui criant sur tous les fronts – médiatiques, politiques, organisationnels, interpersonnels – théoriques et pratiques. Cette possibilité du dialogue, nous la voyons reculer, puis tout simplement disparaître, quand elle n'a même plus d'idéal ou de théorie pour la défendre. Au bout d'un moment, même les « grands débats » en arrivent à concentrer le soupçon de ne pas être des dialogues du tout, mais de pures manipulations. Et oui, cela peut, en pratique, laisser pantois, dans une désespérance politique ou éthique, d'extrême

solitude. Au mieux, l'échange se recroqueville sur la réunion de semblables partageant le même langage, les mêmes signaux de ralliement, le même passé, la même éducation, dans un entre soi de confort.

Pour prendre la mesure de la proposition que nous défendons, notons ceci : sur les médias, nous ne sommes pas en manque d'esprits brillants qui viennent exposer leur point de vue ; la somme d'intelligence diffusée en permanence est impressionnante. Des médias de réflexion, de presse écrite ou sur internet, des radios, des plateaux de TV d'information ou de commissions parlementaires, donnent la parole, en flux continu, à des experts tous fort éclairés et éclairants dans leur prise de parole, ayant le temps de développer leur argumentation. De belles signatures s'expriment, mais pas une ne dialogue avec l'autre. Pas grave, direz-vous, chacun se forgera son opinion. Sauf qu'une opinion se forge aussi par le dialogue, surtout quand il faut prendre des décisions et que personne n'est d'accord avec personne. Le réel dialogue est évité au moment où il serait le plus nécessaire. Comme si l'addition des égotismes allait, par une intégration miraculeuse, nous chuchoter quoi faire.

Il n'y a pas *dialogue des diversités*, car, d'une part, il n'y a pas *dialogue*. Les discours s'accumulent, les éclairages se succèdent, les paroles se distribuent, les passions s'engagent, mais les points de vue ne s'articulent pas entre eux. Nous n'assistons pas à une forme classique de dialogue où les points de vue se frottent les uns aux autres, y compris dans le désaccord, et avancent en commun par l'échange de paroles autour de problèmes. D'autre part, il n'y a pas grande *diversité*, ou, pour le dire autrement, s'il y a diversité, elle est loin d'être inclusive de la très grande diversité du monde. Exemple d'actualité, le dialogue de « gilets jaunes » en région, d'intellectuels parisiens, de gestionnaires d'entreprises, d'élus et de responsables de médias, n'a, à ma connaissance, strictement aucune existence dans l'espace public.

La forme dialogique, dans l'histoire, a pourtant ses théoriciens et ses praticiens. Nous savons assez clairement ce qu'est un bon dialogue et une vraie rencontre. Nous pourrions nous y essayer plus souvent si nous le souhaitions. Sans remonter à Socrate et l'enseignement des maîtres grecs anciens ; au Talmud, qui a forme de dialogue, dont les « pages, nous dit Levinas, cherchent la contradiction et espèrent chez le lecteur liberté, invention et audace », ce qui « suppose l'expérience de la vie », et Lévinas d'ajouter « c'est-à-dire beaucoup d'imagination » (1968: 14, 20) ; sans en appeler à Galilée, qui choisit le dialogue pour exposer les différents systèmes cosmiques en débat à son époque (1632) ; nous pouvons tirer inspiration d'un texte d'Éric Weil, qui date de 1952, intitulé « Vertu du dialogue », où nous voyons dépeinte une anthropologie du dialogue qui va dans le sens de ce que nous essayons d'articuler ici¹.

Pour Éric Weil, le besoin de dialogue ne se contente pas de débat ni d'expressions libres, indemnes les unes des autres, dans leur bulle. Le dialogue suppose, certes, « la confrontation des convictions présentes dans le monde historique », en sachant qu'il y est admis que « d'autres suivent d'autres règles » : cela, bien entendu, le débat ou le côté à côté des expressions y pourvoit. Mais le dialogue exige plus, qui est « la tentative, toujours renouvelée, de comprendre les oppositions agissantes qui déchirent, et en le déchirant, animent le monde ». Ce « comprendre », c'est « tant mieux », écrit Weil, s'il est entrepris « en commun avec d'autres qui ne partagent pas [les mêmes] convictions ». L'ambition est au dialogue réel, c'est-à-dire pas seulement en son for intérieur. Cette pratique du « comprendre » s'exerce « en donnant le maximum de force aux objections de l'autre », en tentant de « chercher ce qu'ils [les autres] ont voulu dire ». Weil décoche cette formule que l'homme de dialogue « demande – non point qui a raison (...), mais ce qui est la vérité qui agit des deux côtés ». Quand arrive la question de la violence, qu'il inscrit dans un champ sémantique proche de celui de l'action et de la

¹Je remercie Thibault Clément, professeur de philosophie, de m'avoir indiqué ce texte.

passion, il déclare que le refus d'action, de passion, de violence, « n'est que la condition de comprendre l'action, la passion, la violence ». Autrement dit, refuser la violence pour comprendre la violence, c'est, par exemple, ne pas répliquer par la violence à un propos violent, pour laisser une chance de comprendre l'origine de la violence initiale (ou passion, ou action) : toujours cette quête de la raison chez l'autre, avec ce principe clair que les autres, en face, sauf « preuve formelle du contraire, (...) sont raisonnables ». Le dialogue, pour se maintenir, dissuade de « convaincre », Weil est explicite sur ce point : l'homme de dialogue « n'aura pas convaincu par le dialogue, car le dialogue dans lequel il entre ne veut pas convaincre ». Voilà qui nous éloigne du débat d'experts qui ont pour mission et mandat – et rente médiatique – de toujours en rajouter du côté de la conviction et des preuves, en solo. Le dialogue a plutôt lieu dans le « dé-vaincre », comme le dira Sylvie Bouchet dans son étude de la partie III. Il trouve sa respiration dans le doute constructif, plus que dans la course interminable à faire plier l'autre.

Dans des traités plus récents (comme Francis Jacques, 1979; David Bohm, 1996; William Isaacs, 1999; Geoffrey Rockwell, 2003), nous retrouvons les mêmes prémisses sur les conditions de réalisation d'un bon dialogue. Pour Edgar Morin, le « dynamisme dialogique » d'un système est assuré quand celui-ci parvient à assumer ses propres contradictions sans rupture, par exemple, entre particularisation et universalisation, entre objectivation et subjectivation (Morin, 1986: 182-187). Pour lui, le « plein emploi de la dialogique » est le résultat d'un « design », d'une « configuration originale », éventuellement même d'une « mise en scène théâtrale ou cinématographique », bref, d'une « conception » qui « utilise l'imagination et les diverses stratégies de l'intelligence » (*ibid.*). Quand la pratique suit, c'est par exemple dans les ateliers de philosophie de Frédéric Lenoir en écoles primaires, avec des enfants de dix ans – « Je les aide à dialoguer (...) et c'est ça philosopher », dit Frédéric Lenoir – loin des débats d'adultes à la télévision, où « très souvent chacun arrive convaincu qu'il a raison,

n'écoute pas les autres, est juste là pour dire ce qu'il a à dire, et c'est très dommage »².

Au-delà du dialogue, l'ouverture inconditionnelle à l'autre (Lévinas, 1961) donne des clés pour la rencontre des humanités. L'accueil de l'autre s'inscrit dans une philosophie de la relation (Glissant, 2009). L'esthétique relationnelle fait entrer la relation dans les formes mêmes de l'art, avec cette interrogation : « Que devient une forme lorsqu'elle est plongée dans la dimension du dialogue ? » (Bourriaud, 2001: 21). Les cohabitations dans l'espace s'étaient d'un « imaginaire pluriel » et d'une « politique relationnelle » (Sarr, 2017). Elles sollicitent ce que j'ai essayé de caractériser comme une « éthique relationnelle » dans un « espace hospitalier » à partir de l'analyse de dispositions dans l'espace porteuses de riches anthropologies de la rencontre des altérités (Fournout, 2012). Les protagonistes d'un dialogue en arrivent à concevoir leur qualité de relation en analogie avec la manière dont des répliques de dialogue écrit se partagent un espace commun, celui de la page, tout en s'appropriant un espace propre. Le collage de signes hétérogènes dans un espace partagé s'offre alors comme support de pensée des formes possibles de dialogue. La rencontre des diversités trouve là un modèle spatial intériorisé – pages de dialogue ou îles d'archipel, inscriptions dans l'espace d'une poétique de la relation (Glissant, 1990).

En se rendant sensibles à cet éthos relationnel – connu, étudié, promu par différentes disciplines et traditions – et en passant à la mise en œuvre, nous pourrions assez facilement être en progrès pour mieux faire se rencontrer les diversités.

Mais il apparaît que, malgré cette connaissance à disposition, le programme pour plus de dialogue est en panne dans l'espace public ;

² Interview de Frédéric Lenoir, France Inter, 27/04/2019, à l'occasion de la sortie du film documentaire *Le cercle des petits philosophes*, à partir de son expérience d'animations d'ateliers en écoles primaires, réalisation Cécile Denjean.

nous vivons plutôt une « profonde crise de la *relationalité* », dans une « accoutumance à la violence et aux formes de dé-sensibilité » (Sarr, 2017: 12, 40).

Il faut donc faire autrement. Essayer d'autres voies pour que le dialogue s'enclenche.

Comme l'exprime un participant des créations collectives dont nous allons parler plus précisément dans un instant :

« Pour moi, il est urgent de réinventer de nouvelles formes de débats et d'échanges. Il faut trouver de nouvelles fenêtres et de nouveaux leviers d'actions. C'est une urgence démocratique ! C'est ça qui m'a intéressé dans la démarche de ce week-end de fictionnalisation. »

Le détour fictionnel en création collective est une voie de dialogue des diversités. Peut-être pas la seule, mais efficace. En l'absence d'autres lieux pour la vivre, pour rompre la solitude du dialogue impossible, nous avons matière à espérance de savoir qu'elle existe déjà sous cette forme. Elle résulte d'un mélange des genres entre sciences humaines et création artistique collective pour faire évoluer les conditions de la coopération sur des questions difficiles. Pour nous, elle s'appuie sur plus de vingt ans d'expériences de mises en dialogues imaginatifs autour des problématiques sociétales, organisationnelles, et des controverses scientifiques.

Pour l'illustrer, nous nous concentrerons sur un cas précis, d'actualité, qui a consisté à faire du théâtre en création collective, en écriture de plateau, avec des acteurs/auteurs/metteurs en scène amateurs qui, dans leur vie professionnelle, sont en opposition frontale sur des questions essentielles. Il a permis la rencontre et le travail en commun, autour d'un projet artistique, de personnes d'horizons fort divers, parfois contradictoires – par exemple, un médecin engagé dans la prévention des risques agricoles, un animateur technique d'un groupe d'agriculteurs

bio et un agriculteur qui utilise du glyphosate, accusé d'empoisonner la terre entière, et qui se demande comment il continuera à exercer son métier sans les désherbants qu'il utilise depuis toujours en respectant la loi.

Les 30 juin et 1^{er} juillet 2018, dix-sept personnes directement investies dans deux controverses majeures de notre temps – l'une sur les pesticides agricoles, l'autre sur le réchauffement climatique – se sont réunies pour produire ensemble deux pièces de théâtre de 25 mn reflétant leurs disputes, leurs combats, leurs convictions autour de la controverse qu'ils vivent au quotidien. Ils sont militants, élus, consultants, responsables administratifs, entrepreneurs, chercheurs, agriculteurs... Ils viennent du secteur public, de l'entreprise et du milieu associatif. En deux jours, ils ont conçu, mis en scène et joué des situations fictionnelles, particulièrement imaginatives, transposant à la scène des enjeux de société qui nous concernent tous. L'ensemble des personnes impliquées dans le processus sont nommés en annexe 1, dans le générique de création.

Les deux pièces, qui ont donné lieu à une représentation publique, sont retranscrites en seconde partie de ce livre. Elles sont aussi visibles en accès libre sur internet, ainsi qu'un documentaire filmé sur le processus de travail³. En troisième partie, nous donnerons les résultats d'une enquête menée auprès des participants sur la manière dont le travail créatif en commun a pu modifier leur perception du débat, des autres protagonistes, des données du problème.

³ Réalisés par Éric Mounier, les films des pièces ainsi que le documentaire sur les répétitions sont visibles sur divers sites (YouTube, Vimeo...) : *Le petit champ des possibles*, *"Il nous aura fait chier jusqu'au bout"* et *Fictionnalisation de deux controverses sur le glyphosate et le réchauffement climatique*.

Dans cette première partie du livre, je vais d'abord décrire le processus de travail tel que nous l'avons déroulé. Quelle est la méthode ? Comment s'est-elle élaborée à travers plus d'une centaine d'occurrences dans différentes circonstances ? Quelles sont les clés pour la reproduire ? Puis, je m'essayerai à un exposé aussi complet que possible sur les convictions qui portent une telle pratique.



**Une méthodologie
de création
collective
engageant les
personnes
concernées par
une question**



Le processus de travail que nous décrivons ici est celui que nous expérimentons depuis plus d'une vingtaine d'années lors d'interventions dans le champ pédagogique et dans diverses organisations, en formation initiale ou continue, avec un nombre de créations collectives qui s'élève aujourd'hui à plus d'une centaine avec des élèves ou des professionnels. Avec Sylvie Bouchet – qui signe l'étude de la partie III – nous avons, dès les années 1990, auprès d'entreprises, développé pour des équipes de projet des interventions qui avaient déjà toutes les caractéristiques des co-crétions actuelles : partir d'un vécu de groupe, d'un problème spécifique, décrit et partagé, puis accompagner une transposition fictionnelle collective menée par les équipes elles-mêmes sur un temps court, et enfin débriefer collectivement pour un co-apprentissage. Par ailleurs, à cette époque, une équipe de projet dans le secteur bancaire nous a demandé de traiter le thème de la négociation en faisant des ponts entre vie professionnelle et vie personnelle, et nous sommes arrivés à une proposition à partir de *La mère confidente* de Marivaux – ce qui est une autre façon de tisser des liens entre œuvres de fiction et sociétés réelles. Plusieurs publications sur la comparaison des dynamiques de groupes dans les mondes réels et fictionnels s'en sont suivies (Fournout, 2003, 2004). En 2014, nous avons monté un module de mise en théâtre des problématiques managériales, centré sur le thème du leadership et des interactions dans le milieu du travail, au sein d'un *executive MBA* de l'université Dauphine¹. Avec Pierre Ollier, nous avons conçu un cours intitulé « Discussion orientée vers l'accord » dans les années 1990, dont les intuitions nourrissent encore aujourd'hui la

¹ MBA Santé dirigé par Béatrice Fermon et Daniel Jancourt. Nous rendons compte de cette expérience pédagogique dans Bouchet, Fournout, 2016.

pratique du dialogue que nous cherchons à promouvoir. Nous avons, par ailleurs, co-animé des cours de mise en théâtre dont il est rendu compte dans l'article « Des étudiants réalisent un sketch théâtral ou un clip vidéo pour faire évoluer leurs préconceptions » (cf. Corten-Gualtieri, Fournout, *et al.*, 2011). Avec Valérie Beaudouin (co-signatrice de l'article précédent) nous co-animons plusieurs cours pour le Corps des Mines et à Télécom Paris, qui déploient précisément la même méthodologie. Nous les évoquons dans « Fictionnaliser une controverse, enseigner autrement » (Beaudouin, Fournout, 2016) et dans « L'art pour la pédagogie : mise en théâtre de la controverse sur le mariage pour tous » (Fournout, Beaudouin, 2017). Ajoutons que, dans un cadre amical et/ou professionnel, il m'a été offert la possibilité de voir intervenir des enseignants, chercheurs et formateurs de haut niveau, dont les méthodologies sont en affinité avec les pratiques décrites ici, et avec qui j'ai pu entretenir, ou entretiens encore, des échanges fructueux².

Ce chantier d'innovation dans l'enseignement supérieur et en formation a trouvé un champ d'application particulièrement intense, depuis 2013, au sein du programme FORCCAST³. Dans ce cadre, nous

² Notamment Théâtre en société (Christoffe Ruston, Michel Pampilli), Synthesis (Christine Cayol, Jean-Daniel Remond), Michel Lette au CNAM, Frédéric Tournier à Paris 7, David Christoffel pour ses interventions à Paris 7 et à Télécom Paris, et Nicolas Benvegno, Chloé Latour et Luigi Cerri au microlycée du Bourget. Je signale aussi d'intéressantes passerelles avec le design fiction, qui crée, pour les mettre en débat, des artefacts de mondes futurs en contexte d'usage. Je renvoie notamment aux travaux présentés dans le cadre du Design Fiction Club animé par Max Mollon et Welid Labidi (cf. designfictionclub.com), ainsi qu'à l'intervention de codesign autour des enjeux éthiques de l'édition génétique des aliments, en co-création avec des doctorants de l'INRA (Direction Max Mollon).

³ FORCCAST : Formation par la Cartographie de Controverses à l'Analyse des Sciences et Techniques, programme de l'Agence Nationale de la Recherche, à l'initiative de Bruno Latour, direction exécutive Dominique Boullier, puis Nicolas Benvegno de 2009 à 2015 et Thomas Tari en 2019-20, réunissant Science Po Paris, MinesParistech, Télécom Paris, l'Université Paris Diderot, le CNRS, le microlycée du Bourget, l'École des Ponts Paristech. Dans le cadre de Télécom Paris, le chantier de mise en fiction des controverses a été initié avec Nicolas Auray. Il est animé par Valérie Beaudouin et Olivier Fournout, et articulé à des cours de "formation humaine", ainsi qu'au cours d'analyse des controverses à Télécom Paris, qui fut coordonné à l'origine par Nicolas Auray, puis par Benjamin Loveluck. Les intervenants ont réuni au fil des années Camille Allaria, Clémentine Baert, Sylvie Bouchet, Luigi Cerri, David Christoffel, Laurent Grisel, David Jungman, Chloé Latour, Éric Mounier, Pierre Ollier, Michel Pampilli, Nicolas Rollet, Christophe Ruston.

accompagnons des élèves dans un processus pédagogique qui comprend deux phases.

Dans un premier temps, ils étudient une controverse sociétale et scientifique. Ils identifient des acteurs, des positions, des argumentations et une évolution de l'ensemble de ces facteurs dans le temps. Ils suivent une démarche d'enquête, d'observation de terrains, de recherche documentaire, qui s'inscrit dans un cursus pédagogique de cours de controverses classique – décrit par Cécile Méadel pour l'École des Mines dans « Les controverses comme apprentissage » (2015).

Dans un deuxième temps, nous demandons aux élèves de transposer dans un format artistique leur vision de la controverse.

Les controverses traitées sur le fond, puis transformées en fictions, sont variées : l'aéroport Notre-Dame des Landes, le mariage pour tous, la pénalisation des clients de la prostitution, les relations sur internet, la prévention automatisée des suicides... à partir de 2015, nous avons, avec Valérie Beaudouin, orienté plusieurs cours vers des sujets liés au développement durable et à l'avenir de la planète (« les tragédies de l'anthropocène », vidéo, 2015 ; « l'enjeu technologique face au changement climatique », performance poétique, 2016 ; « l'agriculture pour nourrir dix milliards d'humains », théâtre et vidéo, 2016 ; « l'avenir du travail dans l'industrie du futur », théâtre et création sonore, 2017 ; « les pesticides dans l'agriculture », vidéo, 2018 ; « la controverse sur le transhumanisme », création vidéo, 2019 ; « l'écotaxe, des bonnets rouges aux gilets jaunes », théâtre, 2019 ; « l'extinction de l'espèce humaine, lointaine ou proche ?, lecture-performance, 2019).

La nouveauté pour les créations du week-end de juillet 2018 est que, pour la première fois, nous avons directement engagé dans le processus les parties prenantes des controverses. Nous les avons invitées à dérouler notre méthodologie de confrontation des points de vue par la création théâtrale collective. Dans des contextes pédagogiques, il nous est arrivé

d'expérimenter des situations tendues assez semblables. Par exemple, avec Valérie Beaudouin, nous avons encadré un groupe d'élèves très investis dans les débats autour du mariage pour tous, particulièrement virulents au moment où la loi était débattue à l'Assemblée Nationale (cf. Fournout, Beaudouin, 2017, pour l'étude de ce cas). Avec Sylvie Bouchet, dans le contexte de l'*executive MBA* de l'Université Dauphine, une des pièces de théâtre (2014) était inspirée d'un cas réel de *burn out*, traitant des graves risques psycho-sociaux dans les organisations (cf. Bouchet, Fournout, 2016, où une transcription complète de la création théâtrale est éditée). Dans un autre cadre encore, avec Valérie Beaudouin et Pierre Ollier, nous avons suivi des créations théâtrales collectives faisant ressortir des phénomènes observés de bouc émissaire dans des dynamiques de groupe réelles (cf. Corten-Gualtieri, Fournout, *et al.*, 2011). Des années avant que Facebook ne soit l'objet de controverses publiques, des créations théâtrales collectives par des jeunes étudiants technophiles, en grande école d'ingénieurs, faisaient remonter des critiques, prises de distance, débats à propos des réseaux sociaux et d'internet – avec des mises en scène de harcèlements, d'insultes à des femmes, de suicides (Fournout, 2011; Fournout, 2018: 149-150). Au sein du microlycée du Bourget – une structure de l'éducation nationale dédiée à emmener au baccalauréat des élèves dits « décrocheurs », en situation de graves ruptures avec le système scolaire – nous avons, avec Nicolas Benvegna, depuis plusieurs années, entraîné des élèves à théâtraliser/fictionnaliser leur soutenance de Travaux Pratiques Encadrés sur des sujets clivants comme, par exemple, « faut-il fermer les frontières de l'Europe ? » Le dialogue entre les élèves et avec les professeurs est grandement enrichi par l'exercice de théâtralisation, qui, de surcroît, donne une touche collective – plus collective en tout cas que les formats de « grand oral » – car c'est à plusieurs sur scène, et en dialogue, que l'on fait du théâtre⁴.

⁴ Ce format innovant de Travaux Pratiques Encadrés (analyses de controverses et soutenances théâtralisées collectives) a été développé au Bourget par les enseignants du microlycée et l'équipe de FORCCAST (2013-2019). Je tiens à remercier vivement l'équipe pédagogique qui nous a fait confiance pour la seconder ; notamment Vincent Casanova, professeur d'histoire-géographie, Ariane Steiner,

À chaque occurrence, la méthode de co-création est la même : à partir d'une enquête, d'une étude ou d'un vécu de terrain sur des enjeux sociétaux, des controverses scientifiques, des relations de travail, des échanges réels sur internet, il est proposé à des non-artistes professionnels de produire eux-mêmes, en création collective, en un temps bref – de 10 à 15 heures, en général sur 2 jours, parfois sur 1 jour – des œuvres qui, dans la majorité des cas, ont été des scènes de théâtre, mais qui ont pu être, aussi, à l'occasion, avec différents intervenants, des courts-métrages vidéos, des performances poétiques, des créations sonores, des hybridations multimédias. La durée de ces créations peut aller de 15 à 25 mn, et le corpus de l'ensemble de ces productions s'élève aujourd'hui à plus d'une centaine d'œuvres.

Là où l'expérimentation de juillet 2018 innove, c'est que les non-professionnels de l'art engagés dans le processus sont des personnes qui, soit par leur profession, soit par leur militantisme, soit les deux, sont directement concernées par les thématiques en débat.

Le premier défi de l'équipe de coordination, constituée de quatre personnes cultivant toutes une « double casquette » à la fois art et société (Daniel Kaplan est consultant, entrepreneur et développe des méthodes créatives de prospective depuis plus de vingt ans, Valérie Beaudouin est sociologue et membre de l'Oulipo, Pierre Ollier est formateur en entreprise, comédien et élu d'une ville de banlieue parisienne, et moi-même qui travaille sur les passerelles entre art et société, soit en étudiant le cinéma populaire, soit en accompagnant des créations collectives, soit en écrivant des œuvres fictionnelles en lien avec des travaux de recherche) a été de trouver des personnes volontaires

professeur d'allemand, Antoine Bielle, professeur de sciences, Audrey Maurin, sciences économiques et sociales, Nicolas Vogt, sciences de la vie et de la terre, Juliette Boutier, sciences économiques et sociales, Étienne Buraud, lettres modernes. Sous l'impulsion de FORCCAST, la cartographie des controverses a essaimé dans l'enseignement secondaire, notamment au lycée Germaine Tillion du Bourget, au lycée Léon Blum de Créteil, et dans les lycées français à l'étranger. L'AEFE (Agence pour l'enseignement français à l'étranger) en a fait une action pédagogique pilote pour toutes les zones du monde.

pour tenter l'aventure. Daniel Kaplan a été en première ligne sur cet aspect⁵. Les raisons de nous rejoindre, proposées en amont aux participantes et participants, ont été les suivantes, extraites du dossier de lancement de l'expérimentation :

- Pour faire progresser des questions qui comptent pour vous. Au travers d'une approche artistique qui permet d'explorer d'autres chemins, qui invite au dialogue et à l'empathie, mettez en perspective vos questionnements et vos initiatives, ainsi que celles d'autres acteurs avec lesquels l'échange peut parfois être difficile, contribuez à enrichir le débat et à identifier des pistes nouvelles.

- Pour faire l'expérience de méthodologies nouvelles, fondées sur la mise en fiction des controverses – méthodologies que vous pourrez ensuite, pourquoi pas, réutiliser dans d'autres contextes.

- Pour vivre un week-end intensif d'échange exceptionnellement dense, que vous partagerez avec des acteurs publics, des entrepreneurs, des représentants d'associations engagées et des chercheurs.

- Parce que ce travail produira également des « livrables » publics, utiles à la fois pour la recherche, pour le débat public – et pour vous.

Puis, Daniel Kaplan a constitué deux dossiers documentaires de 150 pages sur les deux controverses, remis aux participants en amont du processus créatif pour compléter leurs perceptions spontanées. Les intitulés des dossiers précisait la problématique : « La controverse à propos de l'impact des pesticides agricoles sur la santé et la biodiversité » et « La technologie et l'innovation peuvent-elles répondre aux défis du changement climatique ? »

⁵ Nous avons aussi bénéficié d'un relai de la « Zone Atelier » du Centre d'Études Biologiques de Chizé/CNRS (Vincent Bretagnolle et Sabrina Gaba) qui nous avaient invités à présenter la méthodologie de détour théâtral dans le cadre d'une journée scientifique sur les pesticides en milieu agricole et la place des enjeux sociétaux dans un socio-écosystème (juin 2016).

Nous avons eu avec les participants deux réunions préparatoires de deux heures, l'une deux mois avant le week-end de création, l'autre un mois avant.

La première réunion a été consacrée à un tour de table des participants, puis à un premier débat, sur la base des positions de départ de chacune et chacun vis-à-vis de la controverse.

Dès la seconde réunion, le processus de création théâtrale s'est enclenché. Nous avons commencé à introduire un décalage fictionnel, à titre d'exercice, en demandant à toutes les personnes engagées de venir avec une proposition de personnage fictionnel défendant une position (la leur ou une autre, c'était libre). Dans le groupe de travail autour des pesticides agricoles, sont apparus à cette occasion les personnages de Déesse Nature, du grain de blé, du champ, que le public retrouvera dans la pièce finale. Il n'y avait cependant aucune obligation de les conserver.

Le week-end s'est déroulé sur la base de grands principes de co-création et d'un programme de travail qui ont été partagés en amont.

Les grands principes de la co-création sont les suivants :

- toute liberté de transposition de la controverse dans des formes imaginatives, des narrations dépayantes, avec des personnages, des sauts dans le temps, des genres variés, etc. ; nul besoin, en particulier, de reprendre les codes classiques du débat ;

- les participants des groupes de création collective sont en position de décider ; ce sont eux qui écrivent, mettent en scène et jouent ; autrement dit, l'équipe de recherche et de co-animation n'est pas dans une fonction d'écriture, de mise en scène ou de direction de plateau ;

- les participants ont des jalons, qui sont des présentations d'un état d'avancement de la création devant l'équipe de recherche ; le premier jalon est l'exposé du pitch (l'histoire et les personnages en quelques

phrases) ; puis il y a une série de trois ou quatre filages (la pièce jouée, même encore à l'état de brouillon « monstre ») ;

- toute liberté de retours de la part de l'équipe de recherche (sur le fond, sur la forme, y compris retours contradictoires entre eux), sachant que ces retours seront mis en pratique ou pas par les groupes de création, puisque ce sont eux qui décident ;

- séparation du travail des groupes, qui avancent en parallèle dans leur création, de façon autonome, dans des salles séparées.

Au cours du processus, l'équipe de recherche pousse le groupe de création à vite monter sur scène, jouer des essais sur le plateau sur la base du pitch, qui peut évoluer, mais sert aux premières improvisations. Pour plus sur ce processus de co-création et son installation, nous renvoyons au document en annexe 2 intitulé « Memento pour une mise en théâtre des controverses », qui décrit les grandes lignes du fonctionnement et les jalons, tels qu'ils ont été partagés en amont avec les participants.

Quiconque connaît le théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal relèvera des affinités. Mais il y a aussi des différences. D'une part, le théâtre de l'opprimé part de situations où des opprimés peuvent être désignés, ou se revendiquer tels. Ce n'est pas notre cas. Rien ne l'interdit non plus, mais ce n'est pas une condition de départ pour embrayer sur la méthode de travail créatif. Lorsque des managers produisent une fiction théâtrale à partir d'un cas vécu de *burn out*, il y a bien, au départ, une situation de souffrance produite par une hiérarchie organisationnelle pathologique, mais le thème choisi vient des participants, sans autre prérequis qu'ils partent de leur expérience, avec ou sans oppression explicite. D'autre part, le théâtre de l'opprimé, tel que je l'ai vu mis en oeuvre à plusieurs reprises par différentes compagnies, propose une première mise en scène théâtrale assumée par des comédiens dont c'est le métier ou la pratique courante de jouer sur scène, avec un maître des

débats, metteur en scène, « joker », qui est un professionnel du théâtre de l'opprimé. L'écriture théâtrale, le jeu, la maîtrise de la scène sont d'abord du ressort d'une poignée d'artistes extrêmement affûtés dans leur art.

Dans notre approche, nous cédonc aux non-professionnels du théâtre la maîtrise de ce qu'ils souhaitent représenter, du choix d'écriture, de jeu, de mise en scène, de décor, dès le départ. Nous les accompagnons le long d'un processus de création collective dont ils sont les auteurs, metteurs en scène et acteurs. Les propositions viennent d'eux, en création collective, sur le plateau. La valeur sociologique de ce qui est représenté vient du faible interventionnisme de l'équipe d'animation.

La méthode de travail repose sur quelques gestes élémentaires, que nous allons maintenant détailler, en montrant comment ils sont motivés par un désir de dialogue des diversités.



Comment renforcer le dialogue des diversités dans la société et la science ?



Quelques gestes élémentaires permettent de développer ce type d'interventions collectives, créatives, auprès de la société civile, des organisations, des pouvoirs publics, ainsi que dans le champ de la pédagogie. Ces gestes ne se comprennent qu'en correspondance avec quelques hypothèses de fond, œuvrant pour le dialogue des diversités sur des terrains réels.

Qui est sur scène ? Qui décide ? Pour un *théâtre d'arrivage*

Même s'ils ont déjà été évoqués, soulignons à nouveau deux points importants. Ils tiennent à deux questions à poser quand on parle de participation des publics dans la société, dans les groupes, dans les médias. S'il est bien établi que les sociétés contemporaines vivent un « tournant de la participation, avec l'idée d'un élargissement des publics qui participent à la construction des savoirs et des biens culturels » et que « ce tournant brouille les frontières entre production et consommation, entre experts et profanes » (Beaudouin, 2018: 74), il reste à se demander, au cas par cas, jusqu'à quel point les hiérarchies s'aplanissent, dans quels lieux, à quelles occasions concrètes. Il s'agit de préciser le degré – étendu ou limité, faible ou fort – de participation.

La première question est : qui est sur scène, dans la boucle de la production effective ? La seconde est : qui décide ?

Pour l'expérimentation qui nous occupe, la mise en activité concerne les personnes qui vivent les controverses sur le terrain, avec de fortes divergences entre elles. Elles mettent en œuvre telle ou telle technique, accompagnent telle ou telle pratique, et ne sont pas d'accord entre elles. C'est une manière de les inviter, elles, sur la scène du dialogue, et pas les professionnels de l'art ou seulement les experts porte-paroles. Le choix est assumé de non-avant-gardisme, évitant qu'un pôle artistique ou intellectuel ou académique, de quelque discipline que ce soit, monopolise la prétention d'en savoir plus que ceux et celles qui vivent les problèmes. Le point de départ est le faire et le vécu des personnes concernées par les questions à l'épreuve des pratiques. Cette mise entre parenthèses de l'avant-gardisme (de quelque corps qui se projetterait à la pointe pour forger l'avenir) touche au fond de l'expérience, mais aussi à la forme artistique : il n'est pas imposé – même si ce n'est pas interdit non plus, nous avons eu *aussi*, parfois, des formes narratives extrêmement innovantes – d'aller vers un théâtre d'avant-garde, vers des écritures sophistiquées, des dispositifs révolutionnant les formes. Si les groupes de création sont à l'aise avec des formes, par exemple, de farce, de *space opera* ou de fantaisie chevaleresque, c'est tout bon. Dans le processus, aucune « éducation artistique » n'est délivrée comme une culture préalable : nous ne donnons pas à lire Samuel Beckett ou Sarah Kane, ni à étudier les mises en scène de Donnellan ou du Nature Theatre of Oklahoma, quoique nous puissions les apprécier par ailleurs. Il n'y a aucune contradiction : soutenir des productions venant de non professionnels de l'art dans des micro-espaces nichés ET aimer l'art contemporain parfois mondialement diffusé ET militer pour des créations d'avant-garde à périmètre confidentiel.

Ce à quoi nous avons tenu lors du week-end de juillet 2018, c'est à un théâtre des controverses par les acteurs mêmes des controverses. Les non-acteurs professionnels sont sous les projecteurs, dans leur diversité. Mais la même méthodologie s'applique aussi bien à une création d'acteurs professionnels, où l'avant-gardisme est bienvenu¹. Les experts, qu'ils

¹ Cf. la mise en théâtre de la controverse sur le transhumanisme avec neuf comédiennes professionnelles de différentes compagnies, co-direction Olivier

viennent du milieu académique, des médias, des organisations ou de l'art, peuvent s'engager dans le même processus. Au final, qu'il s'agisse d'amateurs ou de professionnels, ce qui compte est l'élan collectif. C'est pourquoi nous parlons de *théâtre d'arrivée* – qui fait avec ce qui arrive, avec les personnes en activité sur le plateau, qui se surprennent, dans une forme d'urgence, dans l'instant de vérité, qui nous livrent une radiographie des problèmes sociétaux tels qu'elles les vivent.

Pour « qui décide ? », la règle de base, énoncée au départ, est que tout au long du processus de production, ce sont les personnes des groupes de création qui opèrent les choix de forme, de personnages, d'histoire, de transposition fictionnelle de la controverse. Comme toute règle, elle souffre des exceptions, des imperfections : mais les personnes de l'équipe de recherche et de co-animation essayent, dans leurs interventions, de partir de ce que les groupes de création proposent ; et leurs suggestions sont loin d'être toutes acceptées. La technique est simple : l'équipe d'animation fait des retours sur les filages, puis disparaît, laissant travailler le groupe de création sans elle, avec la consigne que le groupe est décisionnaire. Nous avons tous essayé de faire vivre le plus loin possible ce projet de création vraiment collective, où la décision se prend dans l'action, en co-opération, sans metteur en scène, ou scénographe, ou écrivain pour piloter, avec une forte part d'improvisation jusque dans la représentation finale.

Cette initiative de perdre l'initiative, que nous cultivons pour tout ce qui touche à la création théâtrale, n'implique pas que l'équipe de recherche soit passive. Elle est garante de la méthode et des jalons, dont le fonctionnement est précis (cf. le *memento* en annexe 2). Mais, répétons-le, elle préférera toujours rebondir sur les apports de l'équipe de création. Même en cas de

Fournout et Flora Souchier, production de trois pièces de 30 mn, présentées en public le dimanche 10 février 2019 à Télécom Paris, avec, en écriture collective et dans les différents rôles, Marion Bordessoulles, Compagnie L'éventuel hérisson bleu ; Hugo Boulanger, Compagnie Deraïdenz ; Jennifer Cabassu, Compagnie Atlatl ; Lucie Contet, Compagnie Poupées russes ; Maud Cosset-Chéneau, Collectif X ; Claire Duchêne, Les compagnons butineurs ; Mathilde Saubole, Compagnie Poupées russes ; Gaïa Singer, Les compagnons butineurs ; et Maryse Urruty. Avec le concours de Valérie Beaudouin et Daniel Kaplan.

blocage sérieux, mettant en péril la possibilité même de livrer la pièce de théâtre en fin de parcours – ce qui arrive très rarement – l'intervention de l'équipe de recherche se concentre sur ce qui est déjà là, sur scène, proposé par le groupe de création, et demandera, par exemple : dans cette situation, que vous nous présentez dans votre histoire, quel est le problème principal du personnage ? Et comment va-t-il essayer de le résoudre à la prochaine scène ? À nouveau, les réponses viennent du groupe de création, et non de l'équipe d'encadrement. Il peut arriver aussi que l'équipe de recherche provoque la crise, en disant explicitement que l'état du travail est très loin de ce qui pourrait être obtenu si on se donnait plus de liberté. La situation est partagée, justifiée, puis l'équipe de recherche sort du lieu de répétition, et c'est au groupe de création de trouver les solutions. Ces cas extrêmes sont difficiles à vivre, souvent tendus, mais sont l'exception. Sur plus de cent interventions, nous les avons rencontrés deux ou trois fois, et à chaque fois, une sortie positive a été trouvée, avec un très bon niveau de rendu final. Les ressources de création sont venues des situations fictionnelles, en les laissant se déployer d'elles-mêmes, sans besoin de mise en scène ou choix d'écriture venant de l'équipe de recherche. Selon la formule consacrée, le plateau décide.

La brièveté du temps de création – un à deux jours selon les dispositifs – oblige à trancher sans entrer dans d'interminables hésitations. La confiance dans ce qui surgit, parfois de manière inconsciente, est privilégiée. L'inspiration y trouve un milieu favorable, qu'une trop méticuleuse planification intellectuelle risquerait de bloquer. Une grande part d'improvisation est nécessaire. Elle garantit la qualité de jeu dans la représentation finale, même avec des amateurs. Ce qui est joué en laissant advenir la sensibilité donne plus par le corps et par l'espace que des discours verbeux, trop écrits à l'avance. De là surgit l'instant vrai qui fait le délice des plus beaux moments de théâtre. Le raffinement du sens vient après, en surcroît, par l'analyse de ce qui se donne d'abord dans un mélange indémêlable de liberté et de volonté. L'art des acteurs professionnels saura – au mieux – reproduire de soir en soir cette justesse de la première fois,

mais les non-acteurs professionnels y ont accès dès qu'on les autorise à se lancer dans l'éphémère. Le théâtre d'arrivage y trouve des ressources de surgissement et d'imprévu. La créativité transforme en atout la contrainte d'un temps limité. Libérée de toute promesse de perfection, elle se donne un droit à l'erreur, qui est un gage de réussite. Le théâtre d'arrivage s'autorise plus en mettant de côté le jugement, quitte à présenter à la fin des excuses, comme Puck, le lutin rebelle et farceur du *Songe d'une nuit d'été* : « Si vous pardonnez, nous nous corrigerons » (« *If you pardon, we will mend* », acte V, ligne 422).

Deux jours de travail en commun pour produire une pièce de théâtre de 25 mn (comme lors des créations de juillet 2018), c'est très court. Mais c'est aussi très long en comparaison des débats médiatiques, dominés par l'accélération (Rosa, 2005). Deux jours à dialoguer sur des questions clivantes offre plus de temps pour la discussion que la plupart des confrontations publiques classiques. Dialoguer prend du temps. La rencontre a besoin de respiration. Plus de temps à disposition permet de jouer sur une « mosaïque des temporalités » comme l'explicitera Sylvie Bouchet dans son étude de la partie III. Une plage plus détendue pour la relation se libère. Pour un moment, le dialogue échappe au « bourrage du temps » que les modernes affectionnent (Bouilloud, Fournout, 2018).

L'urgence de faire autrement. Dialoguer autrement pour agir autrement

L'ambition d'aider au dialogue des différences, voire des opposés, répond à de vifs enjeux dans le monde contemporain. Par le détour fictionnel, les participants sont en mesure de lâcher l'impérative nécessité de vaincre l'autre dans le débat et de se convaincre les uns les autres qu'ils détiennent, clés en main, la solution aux problèmes. Le passage par l'étape co-créative ouvre un espace transitionnel où il s'agit, non plus de « con-vaincre », mais de « dé-vaincre », selon l'hypothèse développée par Sylvie Bouchet dans la conclusion de la partie III : la représentation à l'extérieur de soi des

contradictions, y compris internes, permet de présenter à parité les différents points de vue et de les faire évoluer, vers des positions tierces, à construire en commun.

La proposition est celle d'une méthodologie de création collective pour traiter de sujets sensibles de la vie en société. Elle vise à de nouvelles manières de faire pour confronter les points de vue à partir de vécus, observations et documents autour d'enjeux, par exemple, de prospective, de technologie, de travail, de rencontre interculturelle... Elle cherche à innover en matière de coopération, en expérimentant la création fictionnelle collective menée par les principaux intéressés à une problématique. Le but est de rouvrir le dialogue là où, à l'extrême, il a été gravement perturbé. Il s'agit alors de mieux comprendre les différentes perceptions dans des controverses, dans des conflits, face à des problèmes, et, si possible, d'en transformer les conditions de résolution. Sur des sujets d'affrontement, l'ambition est de réimpulser le dialogue par l'imaginaire.

Le dialogue a lieu sur scène, mais aussi au cours de la préparation de la pièce, pendant les répétitions. Les questions de fond y sont réexaminées pour voir comment elles vont nourrir la fiction. Le débat rebondit autour de l'œuvre créative en examinant comment les différentes positions – ici sur le glyphosate et le réchauffement climatique – vont y être représentées. La question est de savoir si chacun sera satisfait de la transposition poétique et de la place qui lui est accordée. Une négociation a lieu, qui est partie intégrante du processus.

Pourquoi, aujourd'hui, se motiver pour renouveler les formes des débats dans les organisations et la société ? Comment expérimenter de nouvelles manières d'interagir pour bouger les habitudes de l'action en commun ?

Le sentiment d'urgence à « faire autrement » face aux problèmes du monde vient de ce que le « business as usual » montre ses limites. Même les messages les plus assurés de la science ont du mal à passer dans les faits. Les sciences de la nature, réduites à leur contenu de vérité, sont à la peine

pour faire évoluer les mentalités et les comportements dans les sociétés. En 1992, un large groupe de scientifiques lancent « L'avertissement des scientifiques à l'humanité » (« World Scientists' Warning to Humanity ») sur la pollution des milieux naturels, la chute de la biodiversité, la déforestation, le réchauffement climatique, la surexploitation de l'environnement. Vingt-cinq ans plus tard, un « second appel » (2017, signé par 15 364 scientifiques) constate qu'entre temps, « l'humanité n'a pas réussi à faire des progrès suffisants pour résoudre les problèmes environnementaux prévisibles, et plus préoccupant encore, ces problèmes empirent ». L'appel de plus en plus pressant est à une « alternative aux manières de faire habituelles », adressée aux « dirigeants du monde » et à nous tous dans « nos vies quotidiennes ».

Dans notre expérimentation, « faire autrement » touche d'abord aux relations humaines, avant que de promouvoir tel ou tel contenu à donner aux décisions. Elle prend le parti de dialoguer autrement pour agir autrement. Elle agit sur les formes du dialogue, en remettant en cause, en particulier, les formes du débat, là où le côte à côte des prises de paroles ne semble pas produire les changements escomptés, là où le déblocage des situations doit passer par le relationnel.

Elle part de l'idée qu'il est urgent de déployer le dialogue des diversités, des différentes cultures, compétences, axiologies, pour compléter les débats où les oppositions s'expriment, largement médiatisées, mais où rien ne s'articule vraiment entre les différentes positions et où, souvent, rien ne bouge. Pour résumer l'objectif, il est d'imbriquer une écologie des relations à une écologie de la planète, la première étant la condition de succès ou d'accélération de la seconde. C'est pourquoi nous parlons d'écologie relationnelle, pour mettre l'accent sur le facteur relationnel d'une écologie plus globale, où l'insertion dans l'environnement découle de l'ensemble des relations, y compris interhumaines.

Bâtir sur la relation. Remettre la relation au centre du jeu

Dans notre société où la technologie se vend massivement avec une facilité parfois déconcertante (quel est le sens, en plein réchauffement climatique, d'installer des chauffages en plein air à la terrasse des cafés ? De vendre des ramasse-miettes électriques ? D'avoir des chauffe-nuques dans des voitures décapotables ? De remplacer systématiquement du matériel en état de marche ?), notre méthodologie de création collective part avec un handicap. Ici, l'innovation est de l'ordre des relations humaines. Elle propose du cousu main, artisanal, en présence, dans le qualitatif. Il y a renouvellement des manières de faire – radical – mais sans le bénéfice de moteurs informatisés, de services viraux, d'intelligences artificielles de masse, toujours plus puissantes, portées par l'étendue des données qu'elles emmagasinent.

Passer par la création collective, c'est d'abord, à coup sûr, faire le pari de la relation comme un facteur structurant de nos décisions, et non comme la conséquence de facteurs autres, plus largement admis comme structurants, tels la technologie ou l'économie. Quelque expert qui vienne avec un avis sur l'innovation technologique, les perspectives économiques, la stratégie des organisations, les nouveaux médias, semble détenir, d'emblée, un pouvoir d'explication ayant pignon sur rue. Pourtant, la parole vive et partagée a aussi un pouvoir de transformation, peut-être le plus important de tous. La technologie est le résultat d'un fourmillement de relations humaines en amont de l'innovation et des applications ; l'économie et ses lois, comme l'équilibre de l'offre et de la demande, résultent de relations ; les organisations sont des ruches bruissantes de réunions, d'échanges formels et informels ; les médias créent des relations à distance, et chacun est libre de s'en saisir ou pas, et de les critiquer ; les changements d'attitudes et de mentalités passent par des discussions.

Nicolas Hulot, le ministre de la transition écologique qui, en France, démissionne en septembre 2018, ne peut prétendre qu'il démissionne pour des raisons de fonctionnement du marché ou de la technologie. Il en

connaissait parfaitement tous les tenants et les aboutissants au moment où il a accepté la fonction. Il démissionne pour des raisons de relations humaines, au sein du gouvernement et avec le reste de la société. Il le dit explicitement et détaille les situations problématiques (Hulot, 2018). Il incrimine un « mode de fonctionnement ». Il appelle à « se hisser au-dessus des querelles ». Il évoque la logistique de réunions – qui est invité et pourquoi ? Il parle de leadership : « Je pense quand même qu'on aurait pu partager une vision. On aurait eu un jour un Conseil des ministres avec un Premier ministre qui aurait dit au gouvernement (...) ». Il pointe un manque de « travail collégial, collectif ». Il espère que « chacun apporte sa contribution », « dans un esprit de coopération, pas de confrontation », et qu'on sorte par le haut des « affrontements perpétuels », « contradictions », « dilemmes », « incohérences ».

Le message ne peut pas être plus clair : l'enjeu est relationnel. Le champ des possibles pour agir relève d'une action sur les relations : « On peut évoluer. On peut se nourrir les uns des autres. C'était pour cette diversité. On peut s'appuyer », poursuit le ministre en partance. Une fois constatées les « équations impossibles des critères », dont personne ne conteste que nous en héritons, il reste une marge de manœuvre : le dialogue des différences, divergences, pluralités, qui *noue* un échange, qui n'est pas qu'un côté à côté, ni une lutte égoïste entre des entités hétérogènes. Le blocage n'est pas du côté des moyens (le marché, la technologie, les organisations, les médias), mais du côté de l'agir en collectivité. Dans des processus de communication au quotidien – qui ne sont pas que technologiques, marchands, organisationnels, médiatiques – se travaillent les arbitrages. Les finalités s'incarnent dans des imaginaires en acte qui se conjuguent.

Agir autrement passe par le soin apporté à la compréhension de ce qu'Elton Mayo, observant le travail dans des ateliers industriels, appelait la « complication humaine » :

« La principale difficulté, écrivait-il, est la manière dont l'humain complique le mécanique et l'économique ; ces deux derniers aspects, le

mécanique et l'économique, considérés à part de toute complication humaine, ne présentent aucun problème sérieux » (Mayo, 1933: 176).

Pour Donna Haraway, qui pense le monde cyborg, et qui ne peut être accusée de technophobie, la société et la politique restent affaires, en priorité, de relations :

« La réalité sociale, écrit-elle, est le vécu des relations, notre construction politique la plus importante, une fiction qui change le monde » (1985: 30).

Prenons le temps d'une relecture de son *Manifeste cyborg* (1985), pour noter ce que nous aimerions en retenir encore aujourd'hui, où les systèmes techno-numériques d'intelligence artificielle et de traitement massif des données menacent d'échapper à la compréhension.

D'abord, nous sommes enclins à nous inspirer de son geste métaphorique – pour elle autour de « l'image du cyborg » – mais que nous pourrions transférer à d'autres images. Le cyborg est un enclencheur d'imagination. Haraway parle de « fiction cyborgienne qui cartographierait notre réalité corporelle et sociale » et de « ressource imaginaire » : « Le cyborg est notre ontologie ; il définit notre politique. Le cyborg est une image condensée de l'imagination et de la réalité matérielle réunies » (p.31). Dans une des pièces transcrites en partie II, le personnage du champ (shooté, sniffant, se grattant, sous produits organo-phosphorés, sous morphine, avec un ver à dix têtes dans la cheville et des plaques sur la peau dont il va mourir) est ni plus ni moins un « cyborg » au sens de Haraway. Le personnage de Dame Nature, qui engueule le champ et l'emmène chez différents médecins, joue tout autant comme une forme imaginative nous aidant à nous représenter une réalité matérielle, vécue. « Il se pourrait bien qu'une Alice cyborgienne soit en train de s'intéresser à ces nouvelles dimensions », se dit Haraway (p.37), et oui, nous verrions assez bien la Dame Nature du *Petit champ des possibles* comme une Alice d'un nouveau genre qui se faufile dans le monde actuel. Le jeu de scène imaginaire nous en dévoile les méandres plus sûrement que la plupart des médias classiques.

Dans nos expérimentations centrées sur les relations *réelles, en présence*, nous jouons le jeu de la création fictionnelle collective pour donner tout leur sens aux puissants mythes qui nous structurent.

Ensuite, nous suivrions assez volontiers la critique des exclusions qui éradiquent toute possibilité de cohabitation des formes de vie hétérogènes. Le projet « poético-politique » du *Manifeste cyborg* travaille à l'« invention des ententes possibles », à la « construction des affinités effectives », aux « frontières transgressées », aux « puissantes fusions », aux « nouveaux accouplements fertiles », dans une « tradition utopiste d'un monde sans genres sexués qui est peut-être un monde sans genèse et sans doute un monde sans fin » (p.42, 37, 31). Une expérimentation parmi d'autres qu'évoque Haraway s'essaye à une « forme politique qui tienne véritablement ensemble sorcières, ingénieurs, anciens, invertis, chrétiens, mères et léninistes » (p.38) : comment mieux dessiner les contours d'un militantisme en faveur du dialogue pratique des différences que cette liste à la Prévert, qui ne demande qu'à s'augmenter et se redéfinir en « live » selon les identités en présence, pour un dialogue plus ouvert ?

En mettant en évidence la dimension non strictement économique et technique des décisions humaines, il ne s'agit pas de prétendre que les aspects économiques et techniques ne seraient pas importants. Dans la partie III de ce livre, Sylvie Bouchet écrit à propos des participants, fort divers, de notre expérimentation : « Être dans le contact avec l'autre, donner une place au corps respirant, gesticulant, ému/émouvant, a permis aux participants de replacer les enjeux de la controverse dans la sphère relationnelle et pas seulement technique » (cf. section « Le corps, initiateur et vecteur du récit »). Les réductions opérées par le mécanique et l'économique peinent à restituer toute la texture des relations humaines : leur épaisseur, leur richesse, leur complexité, leur imprévisibilité, leurs blocages, leurs accélérations... Les injonctions multiples pèsent sur l'avenir autant qu'elles donnent des marges d'action dans une vraie rencontre des diversités – à condition bien sûr que le choix du dialogue soit fait, que les moyens de la rencontre soient donnés, compris dans leur dimension structurante pour la résolution concrète des problèmes.

L'écologie relationnelle cherche à comprendre la relation comme un facteur ayant son propre fonctionnement, son imaginaire, son environnement. Dans *Théorie de la communication et éthique relationnelle* (2012), j'ai essayé de décrire le dialogue comme une « danse relationnelle ». J'y ai passé en revue des enchaînements de quatre gestes qui, rassemblés, *nouent* un dialogue. Ils relèvent de la prise d'écart, du fond commun, des lieux propres et du rapprochement. Ils supposent de tenir ensemble ces quatre actions en tension entre elles :

- Laisser advenir les ÉCARTS sans prévention ni crainte, tels que les entités en présence les inscrivent dans l'espace ; donc, préférer un dialogue qui mette en présence des positions différenciées, éventuellement divergentes, à des réunions de semblables ; l'écart donne sa pente, sa dynamique de départ, au dialogue.

- Bâtir sur un FOND COMMUN, que ce fond commun soit un support d'écriture, une scène, un lieu de réunion, une éthique, un but commun, une question bien tenue, ou tout aussi bien le constat d'un désaccord sur la description duquel il est possible de commencer à s'entendre ; ou encore, quelque règle partagée de discussion ou de rencontre, de modalité d'expression, dont il est souhaitable de vérifier, à chaque occurrence, qu'elle est bien partagée.

- Reconnaître des LIEUX PROPRES irréductibles, qu'aucune intervention ne peut, en droit comme en fait, prétendre soumettre, diluer, évacuer ; la sensibilité à ce non résorbable peut, selon les contextes, s'appeler respect des identités et des cultures, et aussi bien liberté des corps et pensées propres, dans le cadre du dialogue.

- Engager un RAPPROCHEMENT, dont le résultat n'est pas obligatoire, ni imposé de l'extérieur, mais vécu dans le geste esquissé ; cette possibilité de l'intercompréhension transforme le dialogue en une articulation des positions entre elles, plutôt qu'une simple addition de positions en côte à côte, les unes après les autres, sans écoute ni considération des unes par les autres.

Cette approche des relations, avec ces quatre facteurs en tension – non réductibles aux représentations technologiques, économiques, organisationnelles et médiatiques des relations – est au fondement de l'effort de création collective fictionnelle que nous défendons ici. Elle présente des affinités avec de riches anthropologies de la relation et du dialogue, qui ne consistent aucunement à nier les différences, mais ne se rabattent pas non plus sur le simple côte à côte, relativiste et querelleur, de différences. Il ne s'agit pas de renvoyer chacun dans son camp, ni d'imposer de l'extérieur un grand récit pour tous. Il s'agit avant tout de *dialoguer*, avec toute la rigueur de cet exercice. Les signes sur une paroi, en page, sur scène, sur écran ou en réunion, *novent* des dialogues, que ces signes soient des phrases, des images, des corps dans l'espace, des répliques de la vie réelle ou de théâtre, ou encore des îles dans un archipel.

Le sensible relationnel

Passer par la théâtralisation pour reconstruire des formes de débat, c'est s'assurer, d'abord, que les relations vont y être activées dans toute leur richesse ontologique. C'est refuser la prédominance des représentations habituelles pour mettre en scène des points de vue en dialogue. La fiction et la poésie apparaissent en surcroît des miroirs technologiques, économiques et médiatiques. Elles introduisent un tiers structurant, de l'ordre du sensible relationnel². Elles redonnent leur chance aux relations humaines dans toute leur effectivité. Car les fictions relationnelles – qui mettent en scène des relations dialoguées entre des corps, comme le théâtre, mais aussi le cinéma ou des performances poétiques collectives – sont capables de nous montrer les relations dans toute leur ampleur et

² Dans le champ des sciences de la communication, Jean-Jacques Boutaud parle de « noyau sensible » au fondement de toute communication – communication dont il donne, par ailleurs, la définition de « relation qui prend forme » (Boutaud, 2015). Ce « noyau sensible » s'exprime, dit-il, « dès la gestalt la plus élémentaire ». Il rayonne, certes, vers la sensorialité, ce qui est la moindre des choses, mais aussi, avec la même prégnance, vers l'éthique et l'esthétique : « Les valeurs prennent forme, s'incarnent, se matérialisent » (p.3), dans une « dimension figurative » (p.4), et il se produit alors un « pont herméneutique entre le sensoriel et le symbolique, par la médiation du sensible » (p.4).

complexité. Elles les démontrent en les montrant. Elles les reproduisent – comme on reproduirait des expériences en physique, jamais tout à fait les mêmes – avec leurs singularités et subtilités, sophistications et accidents, mieux que tout autre compte-rendu discursif.

En défendant que la relation est un facteur structurant des sociétés, il se trouve aussitôt un nombre considérable de tenants de la technologie et de l'économie pour nous indiquer qu'ils tiennent compte, évidemment, du social, de l'humain, dans leur approche de la technologie et de l'économie. Ils parlent de techno-social et d'économie prenant en considération l'humain. Ils incluent l'intelligence relationnelle et émotionnelle, les comportements interactionnels, dans les algorithmes de la technologie et les grandes lois de l'économie. Sauf qu'ils n'accouchent pas nécessairement de *dialogues*. Qu'est-ce qui nous garantit qu'avec cette opération d'arrimage de l'humain (voire du cyborg) à la technologie et l'économie, l'humain (et le cyborg lui-même) n'en sont pas réduits ? Si la relation est un facteur autonome, qui a ses propres lois, ses propres expressions, en rendre compte à partir d'autres lois, règles, imaginaires, modes de fonctionnement, technicités, ne peut qu'amputer le facteur relationnel lui-même.

C'est là qu'intervient le choix du théâtre, de la fictionnalisation, des arts relationnels – choix que nous pourrions qualifier d'existentiel. Les fictions ne font pas que nous être agréables, nous distraire, en objets de consommation et psychodrames libérateurs. Dans les mythes, nous trouvons une diffraction des relations humaines et des relations avec le monde. Les fictions figurent des relations et renvoient à des relations qui sont riches, complexes, à l'image du monde que nous habitons. Des corps complets – des esprits et des émotions, des affects et des attitudes, des psychés et des discours, des tons et des styles, des formes non humaines et humaines, des rythmes et des couleurs – se trouvent en relation sur une scène de théâtre. Dans un film, dans un dessin ou une poésie, dans un roman ou une musique, les relations que nous imaginons scandent un rapport à l'art qui n'est pas qu'utilitaire, mais aussi politique.

L'art s'affirme comme le moyen par lequel nous rendons compte des relations en respectant leur nature. Il promet de se situer au lieu précis, rigoureux, de la relation.

Alors, réunir dans un même lieu, pour produire une fiction théâtrale, des êtres – humains, non humains, conceptuels, symboliques, culturels, métaphoriques – qui, dans la vie sociale, ont plutôt l'habitude de se contredire, participe de cette ambition de reprendre la construction d'une relation dans toute sa puissance. Au lieu de s'affronter, ils se valorisent mutuellement dans une visée créative commune. Le jeu est de voir ce qui advient, par le processus de création collective, en impliquant fortement toutes les personnes présentes dans l'acte imaginatif.

Voyons maintenant plus en détail les quatre conditions – écart, fond commun, lieux propres, rapprochement – d'un dialogue fructueux. Elles délimitent le cadre pratique de notre effort de dialogue des opposés, qu'il soit fictionnel ou tenu dans le monde réel.

Décrire les écarts. Du conflit dans les démocraties, que l'imagination rend intelligible et constructif

Réunir des personnes qui, dans la vie, sont en opposition frontale, pour essayer de poursuivre le débat sous d'autres formes, c'est admettre que le conflit a une valeur dans la société, selon la formule qu'« une démocratie sans conflit n'est pas une démocratie » (Huckfeldt et al., 2004). Dans notre théâtralisation des controverses, un donné ne peut être escamoté, qui relève des tensions créatives. Quand la fiction diffracte les débats les plus vifs des sociétés, en les faisant évoluer, elle œuvre pour la démocratie.

Dans la danse relationnelle, le conflit radicalise le facteur « prise d'écart ». Le fossé entre les partenaires, dont il n'est pas possible de viser la suppression par volonté angélique ou coup de force extérieur – sinon, on n'est pas dans le dialogue – paraît, pour un temps, infranchissable.

Du reste, le dialogue n'est pas toujours de mise. La légitime défense – immédiate, proportionnée et sans alternative – est inscrite dans le droit. Quand la vie est en jeu, l'éthique de la discussion montre ses limites (Habermas, 1991: 71). Face au nazisme, le dialogue devient une honte. Dans le texte d'Éric Weil (1952) dédié à « l'homme de dialogue », que nous avons cité en introduction, la valeur du dialogue vacille face à « celui qui attaque l'homme dans son humanité (...), qui nie la raison et la nie en connaissance de cause » ; alors, « l'emploi de la violence permet l'emploi de la violence ». Ces situations sans ambiguïté ne prouvent en rien l'absence d'ambiguïté de toute rupture de dialogue. La question qui taraude, à réexaminer à chaque fois, est : à partir de quand considérer que l'humain est attaqué dans son humanité, qu'il y a négation de la raison en connaissance de cause ? C'est là qu'il ne faut pas se tromper, en pratique, avant de rompre le dialogue. Où situer le moment de la rupture ? Quand l'humain est-il suffisamment attaqué dans sa vie ou sa dignité pour fermer la porte du dialogue ? Dans les démocraties libérales, médiatiques, prospères, l'hypothèse qui nous guide ici est que le manque de dialogue est massif, alors même que, la plupart du temps, la légitime défense ne l'explique pas. Autrement dit, la zone sur laquelle nous nous situons ici consiste à travailler le possible dialogue des différences là où la rupture ne relève pas de l'évidence. Les cas à questionner sont autant d'occasions de mieux cerner les situations où le dialogue pourrait s'enclencher plus fermement dans l'espace public de nos sociétés.

Quand l'écart est-il si grand que le dialogue devient impossible ? Le dialogue, par exemple, entre des chasseurs et des écologistes ? Entre des agriculteurs conventionnels et des protecteurs d'espèces animales en voie de disparition ? Entre le nucléaire et les énergies alternatives ? Entre des électeurs de Trump et la gauche des campus américains ? Entre des « gilets jaunes » et des intellectuels parisiens ? Quelle place pour le dialogue dans les débats sur la laïcité, sur le transhumanisme, sur les services publics, sur le capitalisme ? Quel dialogue avec les radicalités, comme celle, par exemple, revendiquée par Donna Haraway, que nous avons citée dans une section

précédente ? La violence des échanges ou les ignorances réciproques ne sont pas toutes de l'ordre de la légitime défense.

Quand nous lisons sur une liste de diffusion scientifique qui, régulièrement, s'enflamme avec des invectives : « Je suis toujours un peu étonné de la violence qui marque certains échanges entre scientifiques. À mon avis, cela est dû au fait qu'au-delà de la question de la vérité, c'est celle de l'identité même des protagonistes qui entre tout à coup en jeu. Pourtant ce bon Popper a écrit quelque part que la différence entre l'amibe et Einstein était que si l'amibe se trompe, elle meurt, alors que si Einstein se trompe, c'est seulement sa théorie qui meurt. En serions-nous revenus à l'amibe ? », nous y voyons en creux comme une raison d'espérer que le dialogue ne devrait pas partir en vrille avec autant de facilité, de jouissance de l'agression, d'intolérance, de fermeture au point de vue de l'autre. Les parallèles avec les années 1930 qui fleurissent dans certains débats contemporains ont l'effet immédiat de rendre le dialogue fort difficile – car qui serait prêt à pactiser par le dialogue avec des formes de nazisme en gestation au XXI^e siècle ?

L'écart jusqu'au-boutiste, allant au conflit, donne alors matière à critique.

Or, le théâtre est particulièrement puissant pour nous représenter les conflits. Et pour, de surcroît, autour de ces conflits, nouer des dialogues qui cherchent à en démonter (ou comprendre, ou déconstruire) la mécanique. Les Grecs en ont fait le cœur de leurs tragédies ; la dispute est une figure du théâtre classique, et donne son titre à une pièce de Marivaux ; les mises en scène contemporaines ont une propension à nous plonger dans des paroles criées, au long d'une empoignade saisissant les personnages dans un flot continu, plus qu'eux-mêmes ne s'en saisissent à des fins stratégiques, comme, par exemple, dans certaines scènes des *Démons* de Sylvain Creuzevault (2018) : les passions s'y purgent, et une certaine connaissance des mécanismes d'interaction dans l'espace public s'y dévoile.

Dans les médias contemporains, le conflit peut aller jusqu'à briser la possibilité même du dialogue. La montée aux extrêmes des attitudes éristiques, de guerre par la parole, peut être signe de liberté, mais aussi tellement caricaturer les positions que le dialogue en souffre. La médiatisation dicte ses lois, dont le piège se referme sur quiconque y succombe avec délice, ou à son corps défendant. Même les intellectuels éclairés, quoiqu'ils puissent afficher, par ailleurs, des convictions modérées, républicaines, s'y laissent embarquer, mettant à mort le dialogue par des postures hyper-conflictuelles, dans une logomachie stérilisant l'échange (cf. l'étude d'une séquence télévisée impliquant Luc Ferry dans un *talk-show* culturel, analysée dans « Pour une sémiotique du dialogue à la télévision », Fournout, 2013). Une approche critique des débats télévisés permet de mieux comprendre pourquoi les interactions qui s'y déroulent nous laissent si souvent sur notre faim.

L'« effet média » n'est pas facilement saisi quand on en reste à la cartographie des positions et à l'arborescence des arguments dans une controverse : or, la forme médiatique en impose aux rapports de fond et de force – et c'est un phénomène que le théâtre est habitué à diagnostiquer, avec le théâtre dans le théâtre, comme, par exemple, les répétitions du drame de Tisbée par les ouvriers dans *Le songe d'une nuit d'été*, ou le meurtre du roi rejoué par des comédiens dans *Hamlet*, ou encore les cascades de jeux de rôles dans *Les bonnes* de Jean Genet ou *The Last Bordello* de David Leddy (2018). Le monde comme théâtre s'y repère avec une lucidité de compte-rendu analytique.

Dans une des deux pièces retranscrites dans la partie II (*Le petit champ des possibles*), les spectateurs découvrent une émission de télévision où le propos n'est plus le débat des parties prenantes à la controverse, avec leurs ambiguïtés, hésitations, fermetures et ouvertures, mais une dramaturgie de l'affrontement montée en épingle par le présentateur de télé-réalité. Les médias y sont présentés comme accentuant la controverse, pour le spectacle, plutôt qu'ils ne la reflètent par un traitement pondéré, donnant la parole aux acteurs concernés, pour un dialogue constructif ou instructif.

Le théâtre met en exergue le traitement médiatique de la guerre de tous contre tous des sociétés modernes, documentée par la sociologie des controverses. Pour Callon et Latour (1981), les négociations quotidiennes des actants du monde, humains et non-humains, produisent des gagnants et des perdants, des vainqueurs et des vaincus, des macro-acteurs et des micro-acteurs. Il en ressort une économie héroïque, où, au départ, il y a « isomorphie » des parties prenantes, justifiant la mise en scène de tournois, de duels médiatisés pour sélectionner les champions. Les différences de pouvoir et de succès sont, pour Callon et Latour, la conséquence de « longs combats » (p.13), de « batailles », de relations qui passent par « des intrigues, des actes de persuasion, des calculs, des violences », par « des rapports de force et la construction de réseaux », « grâce à quoi un acteur ou une force se permet ou se fait attribuer l'autorité de parler ou d'agir au nom d'un autre acteur ou d'une autre force » (1981: 12-14). Ce qu'ils appellent « la loi générale de la traduction » est le processus empirique par lequel des conduites gagnantes, amplificatrices, deviennent, par agrégation de puissance, porte-parole et porte-masque des autres. Cela conduit à un réenchâtement du monde : « si Weber, écrivent Callon et Latour, et ses descendants ont trouvé qu'il [le monde] se 'désenchâte', c'est qu'ils se sont laissés intimider par les techniques et par les macroacteurs » (p.27). Autrement dit, si les macrostructures nous désenchâtent à force de rationalité technicienne et organisationnelle, c'est que nous n'en ouvrons pas le capot, sous lequel frémit un monde belliciste de luttes héroïques, d'épopées dramatiques, de violence.

L'étude des controverses scientifiques et sociétales ouvre sur un tumulte de conflits où, dans des arènes en reconfiguration permanente, des destins personnels et des idéologies se racontent. Les questions les plus graves de l'avenir de l'humanité s'y décident. L'intime, le médiatique, le scientifique, le sociétal, l'organisationnel s'y mêlent dans une ronde, d'où ne semble, au final, refoulé, que le dialogue.

Et c'est là que le théâtre, une fois de plus, montre ses atouts, au plus près des phénomènes conflictuels, y compris dans leur dimension d'irrationnel

et de passionnel – d'*Antigone* à *Notre terreur* en passant par *Henri V* et *Lorenzaccio*. Le théâtre se ressaisit de cette conflictualité, pour la retravailler, lui donner du sens, prendre des distances, introduire de la critique. Dans la pièce *Le marchand de Londres*, un épicier, sa femme et leur apprenti montent sur scène et perturbent le déroulement d'une représentation en train d'être jouée par des comédiens professionnels. Nos créations collectives permettent cela : la montée sur scène de non-professionnels du théâtre qui, à leur façon, perturbent le spectacle des professionnels des médias. Un médecin dans la vie, agriculteur, investi dans la prévention des risques agricoles, monte sur scène pour nous jouer ce qu'il pense des émissions de télévision ; il joue le présentateur vedette en nourrissant son rôle de son expérience à la fois de médecin, d'agriculteur et de spectateur averti, capable de se moquer des « shows » télévisuels qui, habituellement, sans lui demander son avis, parlent de sa vie.

Situer un fond commun, un projet commun. La rencontre des différences par l'ouverture d'un espace imaginaire commun

Lorsque l'on parle de débat dans les démocraties modernes, la référence à Jürgen Habermas dégage une perspective à la fois critique et d'émancipation. Prenant acte de la pluralité post-métaphysique des sociétés modernes, où aucune instance transcendante ne permet de trancher a priori sur une vérité valable pour tous, Habermas maintient néanmoins un idéal d'universalisation – contre le repli, toujours envisageable, sur une guerre de tous contre tous. Sa solution, pour lui la seule possible pour tenir les deux accès à la pluralité et à l'universalité dans le contexte de la modernité, est la suivante : l'impératif catégorique est de dialoguer, c'est-à-dire que la condition de construction d'un éventuel accord est d'ordre communicationnel, ce qu'Habermas appelle l'agir communicationnel ou l'éthique de la discussion (1981, 1983, 1991). Les normes, règles, jugements, candidats à l'universalisation, sont à discuter et, ajoute Habermas, à discuter *réellement* par les *principaux concernés* par telle ou telle question.

Le critère d'inviter à débattre les principaux intéressés a été déterminant pour l'expérimentation qui nous occupe ici. Sur le thème du glyphosate, par exemple, il n'était pas envisageable de démarrer le processus de fictionnalisation sans avoir dans le groupe plusieurs agriculteurs représentant les différents modèles d'agriculture. Sur le thème du mariage pour tous, nous avons eu, en 2013, un groupe d'étudiants qui se sont inscrits au cours de sociologie des controverses avec la volonté, explicite, exprimée au début, de trouver un lieu pour enfin « débattre sans se taper dessus ». C'est la raison pour laquelle, avec Valérie Beaudouin, nous avons choisi cette mise en théâtre autour du mariage pour tous pour une première publication de recherche sur l'effet de la fictionnalisation collective sur les manières de dialoguer, de s'accepter mutuellement, de pouvoir échanger des visions différentes (Fournout, Beaudouin, 2017). Cette ambition d'engager un dialogue entre les principaux intéressés à une question difficile était aussi au premier plan de notre choix, avec Sylvie Bouchet, de publier un article sur la mise en théâtre d'un cas réel de *burn out* dans un contexte managérial (Bouchet, Fournout, 2016). Quand les principaux concernés sont là, sur scène ou à la table des négociations, nous pouvons dire que nous sommes au cœur de la fabrique de l'accord ou du désaccord collectif. C'est en cela que nous pouvons nous réclamer de l'éthique de la discussion de Habermas.

Que les principaux intéressés à un enjeu de société soient impliqués dans le processus de représentation des enjeux est un geste décisif pour la construction de l'intercompréhension. La discussion ne s'y tient pas qu'en pensée, ni uniquement par délégation représentative, ou par experts ou médias interposés.

Mais il ne s'agit pas non plus de seulement assurer la liberté d'expression des points de vue les uns à la file des autres, mais bien d'engager un véritable dialogue sur la base d'un imaginaire commun en construction, susceptible de modifier les points de vue : c'est là que, pour Habermas, l'idéal d'universalisation entre en jeu, comme un opérateur de rapprochement potentiel, de travail des accords ne laissant pas chaque partenaire refermé sur soi, calé dans ses certitudes, antagonismes et prédilections.

Le principe d'universalisation, pour Habermas, est dicté par la reconnaissance de l'argument meilleur.

Pour nous, ce n'est pas là seulement que se situe au départ le fond commun, mais plutôt dans l'ouverture d'un espace imaginaire où plusieurs facteurs sont bienvenus, non seulement le rationnel (l'argument meilleur qu'un autre, à confronter par la discussion), mais aussi l'émotionnel, les séductions ou antipathies, les conceptions de la vie bonne, les rapports de forces, l'esthétique... Comment définir, par exemple, un beau jardin ou un beau champ ? Avec des coquelicots ? Des chardons ? Sans aucune herbe adventice ? Avec des insectes ? Des papillons ? Des vers de terre ? Ou sans ?

Dans *Le petit champ des possibles*, nous trouvons ce dialogue qui montre que l'enjeu des débats touche aussi à la conception du « beau jardin » :

L'AGRICULTEUR : Qu'est-ce que vous faites ici, au milieu de cette friche ?

LA MÉNAGÈRE : Tu vois, je suis dans mon jardin, mon beau jardin.

LE GRAIN DE BLÉ : C'est un jardin, ça ?

L'agriculteur et le grain de blé pouffent de rire.

La fictionnalisation EST le terrain commun qui ouvre sur une pluralité de différences, incluant les différences d'arguments, mais pas seulement : différences de cultures, de valeurs, d'histoires, de styles, de mises en scène de soi, de communautés, etc.

La confiance dans un fond commun est ce qui permet de vivre avec l'intranquillité de ne pas être d'accord sur tout. Et c'est précisément ce qu'apporte le processus de fictionnalisation. Le fait d'accepter pour les participants de laisser jouer le jeu théâtral pose une base commune, à partir de laquelle les désaccords peuvent commencer à jouer sans aussitôt provoquer la blessure irréparable ou la stricte séparation de chacun replié dans son camp.

Michel Foucault rendit hommage à Habermas en déclarant qu'il savait qu'Habermas n'était pas d'accord avec lui, mais que lui était un peu plus d'accord avec Habermas (« Je m'intéresse bien à ce que fait Habermas, je sais qu'il n'est pas du tout d'accord avec ce que je dis – moi je suis un peu plus d'accord avec ce qu'il dit », Foucault, 1984a: 726). La même année, il décrit le « jeu à la fois plaisant et difficile » de la discussion en ces termes :

« J'aime discuter et aux questions qu'on me pose je tâche de répondre. (...) Il y va de toute une morale, celle qui concerne la recherche de la vérité et la relation à l'autre. Dans le jeu sérieux des questions et des réponses, dans le travail d'éclaircissement réciproque, les droits de chacun sont en quelque sorte immanents à la discussion. Ils ne relèvent que de la situation de dialogue. Celui qui questionne ne fait qu'user du droit qui lui est donné : n'être pas convaincu, percevoir une contradiction, avoir besoin d'une information supplémentaire, faire valoir des postulats différents, relever une faute de raisonnement. Quant à celui qui répond, il ne dispose non plus d'aucun droit excédentaire par rapport à la discussion elle-même ; il est lié, par la logique de son propre discours, à ce qu'il a dit précédemment et, par l'acceptation du dialogue, à l'interrogation de l'autre. Questions et réponses relèvent d'un jeu – d'un jeu à la fois plaisant et difficile – où chacun des deux partenaires s'applique à n'user que des droits qui lui sont donnés par l'autre, et par la forme acceptée du dialogue » (Foucault, 1984b: 591).

Par le dialogue et ses droits immanents, un coin est enfoncé dans les formes de domination – techniques, économiques, symboliques, politiques, médiatiques. Sur fond de pluralité se construit une morale alternative, l'éthique de la discussion, porteuse d'une possible universalisation. Elle implique la reconnaissance réciproque de zones irréductibles, de différences. Mais, en même temps, elle ne ferme pas la possibilité d'un chemin commun, à construire par le langage comme médium du monde de la vie. La communication se définit alors comme le processus qui donne droit de cité à la relativité des engagements existentiels et qui, néanmoins, persiste à bâtir une communauté sur une autre base qu'une lutte sans merci des différences (par férule, intimidation, poids médiatique, argument d'autorité,

pouvoir économique, hiérarchique, mépris, agression, etc.) ou un retranchement sur soi, dans un pur décisionnisme séparé des autres, dans un collage d'ignorances réciproques (l'individu travaillant sur soi, chacun dans son jardin, pour être meilleur si possible, dans une tolérance qui n'est que le signal d'une méconnaissance de l'autre, ou pire, de l'idée préconçue que l'autre est à l'origine des problèmes et ne changera jamais). L'acceptation du dialogue se charge alors d'une philosophie à la fois différentialiste et universaliste – à la fois, pourrait-on dire, foucauldienne et habermassienne – interrogeant la réalité relationnelle dans laquelle se débat la modernité au quotidien.

Reconnaître des lieux propres, des corps propres. Pour un idéalisme d'intervention collective au cœur des débats réels

Un des engagements de notre démarche est un indéfectible « tenter de faire autrement » : nous pouvons faire mieux face aux conflits, aux problèmes, pour construire de l'accord collectif, par la relation, pour agir dans le monde, au bénéfice de tous. L'agir imaginaire, collectif, ouvre ce chemin, celui du dialogue, fût-ce par le détour de l'art théâtral.

Dans *Le marchand de Londres*, mis en scène par Declan Donnellan (2019), toute la pièce, adaptée d'une comédie élisabéthaine, est construite autour de la perturbation qu'apporte le public – un épicier, sa femme et leur apprenti – à une représentation de théâtre professionnelle, bien huilée, bien pensée, bien maîtrisée. Et le miracle est que cette intervention intempestive produit de la nouveauté. Le vent de fraîcheur vient de la rencontre entre des mondes habituellement séparés, qui se mettent à dialoguer.

Notre théâtre de controverse est aux débats habituels de nos sociétés ce que, dans la pièce de Donnellan, le public occupant la scène au milieu du spectacle est aux comédiens professionnels essayant de continuer à jouer la

représentation telle que prévue. L'équivalent dans notre monde médiatique serait que le public débarque sur un plateau de télévision. Pas un public pour rire, applaudir et poser des questions convenues, mais un public qui change les règles du débat, les dispositions dans l'espace, les personnages représentés, les buts visés, les histoires racontées. Un public qui prend la place de l'animateur. Qui transforme les formes mêmes du débat, l'emmène vers plus d'imagination, de jeu, d'imprévu, de plaisir, de diversité. L'intervention subversive des amateurs dans le théâtre du monde installe une utopie dans l'espace public. Elle donne un lieu propre, créatif, à des personnes qui n'en sont pas coutumières.

Nous revendiquons cet idéalisme – créer du dialogue par le décalage fictionnel. Nous favorisons ce théâtre d'intervention qui déplace les conflits, avec le public qui monte sur scène. Nous expérimentons un monde tel qu'il pourrait être si nous nous y prenions différemment, sans passer par avance sous les fourches caudines des réalistes qui nous expliquent comment le monde est, et quelles en sont les règles et les maîtres indépassables.

En sciences sociales, constater la guerre de tous contre tous, le rapport de force, le spectacle médiatique, comme un horizon indépassable, n'est pas un pur constat. Il s'accompagne d'une forme de démission, de jugement autovérifié, car face au même constat, il peut tout aussi bien être maintenu que cet horizon est dépassable et qu'il existe des lieux de dialogue où, de fait, cet horizon est dépassé, comme, par exemple, dans l'expérimentation que nous proposons.

Une des conditions de réussite du dialogue est de ménager un espace propre pour la parole venant de ceux et celles qui vivent les situations problématiques – par exemple, les pesticides dans les champs, ou les pannes de la technologie, ou le *burn out* au travail, ou le harcèlement sur Facebook, ou le bouc émissaire dans les groupes, etc. Un sanctuaire pour tous les vécus et toutes les positions dans le débat est au principe d'un dialogue riche. Il y va de l'identité des personnes *réelles*, de leur intégrité *corporelle*.

Le théâtre a cette capacité de faire monter sur scène tous les personnages, de leur donner un espace, un enjeu dans l'interaction avec les autres personnages. L'utopie n'y est pas sans lieu ; elle n'est pas atopique. Nous savons que l'utopie commence par un jeu d'espace (Marin, 1973). Des lieux propres et des corps propres sont accordés à des espérances concrètes. Des personnages prennent place dans des topographies, et nous disent, par l'action et l'interaction, quels sont leurs buts et leurs raisons, leurs vécus et leurs limites – leur « cible », dirait Donnellan (2018). La scène théâtrale délivre une situation singulière où l'utopie du dialogue peut s'élever à partir des lieux propres de chacun et de chacune.

La méthodologie de création collective par les personnes intéressées à un enjeu de société est une proposition en rupture avec les habitudes. Comme toute innovation, elle demande une dose d'idéalité : elle se projette dans un possible dont le lieu est d'abord déplié sur scène, dans la fiction, par des personnages. Ce lieu est nouveau, porteur d'espérance. Il revient à la fiction de le tester, car, ailleurs, c'est plutôt la reproduction des mêmes schémas qui domine, avec toujours les mêmes résultats ou absence de résultat. En cette période de contestation des gilets jaunes en France (automne 2018 - printemps 2019), le besoin de dialogue n'est que trop évident. Mais il ne peut se rabattre uniquement sur la multiplication de débats dans de nouveaux lieux, avec de nouvelles personnes, sans rien changer à leur forme dominante, ni rien faire remonter de nouveau. La crise touche aussi les manières de débattre. S'il s'agit simplement de transférer dans une salle des fêtes ou une annexe de mairie les façons de faire des représentations parlementaires, des plateaux de télévision, des commissions de débat public, des questions-réponses à des experts ou des grands débatteurs, il est à craindre que l'impuissance du *business as usual* se révèle patente, non moins que l'urgence à changer de perspectives.

Par la création théâtrale collective, nous cherchons de nouveaux moyens de dialoguer, en enclenchant l'ouverture imaginative, la créativité, le jeu. Nous transformons la forme même du débat, par un dialogue qui suppose l'articulation de points de vue entre eux, dans une forme

d'intercompréhension, et pas seulement le côté à côté de prises de parole qui ne s'écoutent pas. Nous nous détachons des vieilles recettes du débat, qui ont leur utilité, mais qui ne suffisent pas pour faire évoluer les perceptions, les attitudes, les mentalités. Tel est le pari. Il consiste à ne pas se contenter de prendre le micro dans une salle communale, et de regarder les débats dans les médias. Il ne se limite pas à cartographier les positions, juger de l'extérieur l'aboutissement et constater comme un fait accompli que seul paye le rapport de forces.

C'est bien plutôt l'intégration de l'ensemble de ces objectifs qui nous intéresse : oui, ça débat, et il est bon que ça débattenne ; oui, des cartographies de positions se dessinent, c'est indéniable, et il est bon de les décrire ; oui, il y a du rapport de forces, comment le nier ; et oui, la mise en fiction collective du débat récapitule l'ensemble de ces différents aspects.

L'idéalisme à assumer réside dans la représentation collective et le vécu de ce dialogue. Et si le jeu en vaut la chandelle, c'est que le *business as usual* aboutit à l'impuissance – anémie de la transition écologique, blocage des débats, *fake news* qui défont les démocraties, violences, invectives dans l'espace public, désunion des stratégies égoïstes... d'où l'urgence de la possibilité d'un accord.

Engager un rapprochement. L'agir imaginaire pour la construction de l'accord

Le rapprochement dans un dialogue est la porte ouverte à une transformation des entités en présence. Il est à trouver dans l'échange. Ni l'écart, ni le fond commun, ni les lieux propres n'y pourvoient d'emblée. Le rapprochement est ce qui permet que le dialogue ne soit pas un simple collage d'informations et de pétitions les unes à côté des autres. Il oblige à une écoute qui, possiblement, ne laisse pas indemnes les identités, ce qui est une percée pour une forme d'accord. Il ne peut se contenter d'une tolérance d'expressions qui reviendrait à une ignorance réciproque. Le

rapprochement est une force de nouement, quand l'écart peut conduire – et il faut aussi que ce mouvement soit présent dans un dialogue – à dénouer.

L'ambition de débattre autrement, de vivre la rencontre des diversités plutôt que l'affrontement, n'est jamais gagnée d'avance. Le soupçon d'idéalisme est toujours pendant. La discussion réelle est assez facilement mise à mal par les réalistes qui ont beau jeu de rappeler que les rapports de forces sont plus souvent la règle que l'exception. Personne ne songe à nier qu'il existe une lutte des stratégies entre elles, y compris dans la discussion, où peuvent entrer en ligne de compte les lois du plus fort, du mieux outillé, du plus connecté, du plus sophiste, du plus gradé, du plus éduqué, du plus institutionnel, du plus insultant. Même Habermas en arrive à guetter l'éthique de la discussion comme l'exception à la règle :

« Les discussions pratiques et toutes les formes d'argumentation sont, comme des îlots que l'océan menace d'engloutir, plongées dans une pratique où le modèle régnant n'est certes pas le règlement des conflits pratiques par le consensus. Les voies de l'intercompréhension étant, toujours à nouveau, obstruées par les instruments de la violence, toute action inspirée par des principes éthiques devra donc nécessairement transiger en fonction des impératifs résultant des contraintes stratégiques » (1983: 127).

Mais ne documenter que la mort du dialogue, c'est le pousser encore plus vite dans la tombe. Les îlots de dialogue sont précieux à recenser, y compris sur les médias. Il existe des dialogues réussis. Un exemple mérite qu'on s'y attarde, pour en tirer, si possible, quelque enseignement. Sur un dossier difficile depuis des décennies – la restitution des œuvres d'art aux pays d'Afrique – une émission de France Culture réunit à l'automne 2018 Frédéric Mitterrand, Bénédicte Savoy et Felwine Sarr (« à qui appartient la culture ? », 23/11/2018). La question des conditions de conservation dans les institutions muséales africaines donne lieu à un désaccord. L'écart est explicite. Mais après un échange d'arguments, l'ancien ministre de la Culture français change d'opinion en direct : « J'enregistre ce que vous me dites, et avec beaucoup d'intérêt ». Les positions bougent. Sur la base,

pourra-t-on relever, d'une enquête de terrain, collectant des faits sur lesdites conditions de conservation. Où est l'imagination ? Elle vient ensuite. Elle a trait aux conditions du dialogue, tel que Felwine Sarr en dresse le programme, non seulement sur le plateau radiophonique, mais plus largement entre l'Afrique et l'Europe : « Il ne s'agit pas juste de prendre des objets d'un lieu et de les emmener à un autre. Ces objets qui sont chargés d'histoire africaine et désormais d'une histoire européenne peuvent être les médiateurs (...) de nouvelles formes relationnelles à inventer ». Il est donc question, dans le cadre d'une « histoire de relations entre des espaces différents sur une longue durée » de « réinventer des modalités relationnelles » et d'« articuler des relations entre des espaces différents ». Le dialogue difficile, qui n'a pas peur des écarts, se construit sur l'anticipation – à « inventer », à « réinventer » – d'une relation d'autant plus intense que des conflits la traversent. D'où le sous-titre du rapport sur les destins possibles de l'art africain : « Vers une nouvelle éthique relationnelle »³. Ce sous-titre n'a rien d'anodin, il est au centre du processus engagé, qui vise à retisser des relations, non pas contre les ruptures et les blocages, mais en tirant prétexte de ces ruptures et de ces blocages pour nourrir le dialogue.

Au début de notre processus de création collective, il fut rappelé qu'il ne s'agissait, en aucune façon, d'édulcorer les positions ou d'amenuiser les convictions, le pire étant l'affichage d'un dialogue de façade, cachant les problèmes, menaçant de n'être qu'un faux-semblant. Le dialogue est précieux au moment même où les stratégies montrent leurs divergences, avec suffisamment de confiance dans la relation pour ne pas briser la possibilité du dialogue. La tension est alors une chance pour la relation, à reconstruire en commun par le dialogue.

Nous choisissons, dans notre méthodologie de création collective, d'assumer pleinement une part d'imagination, éventuellement idéaliste,

³ Felwine Sarr, Bénédicte Savoy (2018), *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle* :

http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf. Les échanges auxquels il est fait référence dans l'émission de radio sont en 25.50-28.50 et 30.20-31.20 (time code sur le site de France Culture).

pour déployer toutes les possibilités du dialogue – choix que nous défendons à la fois avec et contre Habermas.

Avec Habermas. Selon la perspective de l'agir communicationnel, héritée de Mead (1934), discuter, c'est se décentrer sur le point de vue de l'autre en endossant un rôle imaginatif proche de celui qu'expérimentent les enfants quand ils jouent des personnages fictionnels. Pourquoi, à l'âge adulte, les effets bénéfiques de l'imaginaire et de l'imagination se resserreraient-ils sur la seule raison argumentative ? Dans notre *méthodologie de création collective par les personnes intéressées à un enjeu de société*, nous étendons à toute prise de rôle de personnage imaginaire (animé, non animé, sympathique, antipathique, réaliste, symbolique, conceptuel, comique, tragique...) la prise de rôle que décrit Habermas dans les discussions pratiques argumentatives, qui permet le décentrement vers l'autre.

Mais aussi contre Habermas. Habermas est loin d'être tendre, dans certains textes, avec la culture littéraire. Estelle Ferrarese repère un « effacement de la culture » dans l'œuvre d'Habermas qui s'étend des années 1960 à aujourd'hui (Ferrarese, 2015: 181-218). Le philosophe de la communication s'est petit à petit désolidarisé de la culture pour tenir les promesses d'émancipation de la modernité. Il se déprend progressivement d'une confiance dans l'art – dans les artisanats et industries de l'imagination – pour produire un effet réel sur le progrès, la morale, la politique. Dans *La pensée post-métaphysique* (1988), il soutient que l'auteur littéraire ne dialogue pas en quête de vérité, n'universalise pas. L'auteur littéraire représente le contre-modèle du chercheur scientifique qui, lui, universalise en dialoguant. Habermas en arrive à défendre l'idée d'une scission à l'intérieur du langage : d'un côté, les langages prétendant à la validité – langage quotidien, de la science, de la philosophie, de la sociologie, des débats dans l'espace public, dans les médias, etc. – et de l'autre, les textes littéraires, plus « faibles », qui ont perdu jusqu'à la force pragmatique du langage quotidien.

Pour contrecarrer la position habermassienne de défi à l'égard de l'imagination et de la culture, la critique peut prendre deux directions complémentaires : la critique externe et la critique interne.

(i) Il est possible de se lancer dans une critique externe. On rappellera alors que les créations fictionnelles et artistiques – les grandes œuvres de la culture et le bouillonnement créatif au présent – sont porteuses d'une prétention à l'universalisation, à la vérité, en lien avec le réel.

La fiction n'invente aucun système de représentation qui n'a déjà cours dans le monde :

« Nous ne disposons pas d'une compétence représentationnelle qui serait spécifiquement réservée aux fictions. (...) Un modèle fictionnel est *de facto* toujours une modélisation de l'univers réel » (Schaeffer, 1999: 218-219).

Dès lors, les passerelles entre art et science deviennent aussi nombreuses et serrées que des fils de trame. La science du XVII^e siècle a su tirer parti de toutes les ressources de la fiction pour travailler ses propres recherches et s'imposer dans les cercles savants, contre les obscurantismes (Aït-Touati, 2011). Plus largement, les fictions relationnelles, dialoguées – théâtre, cinéma, littérature... – délivrent des leçons : expériences de vie (Jullier, Leveratto, 2008), de sociologie (Kracauer, 1946; Becker, 2007), d'anthropologie (Girard, 1961), de communication (Watzlawick et al., 1967; Dufour, 2004), de philosophie (Cavell, 1971, 2004), d'éducation sentimentale (Chalvon-Demersay, 1996; Pasquier, 1999), de management (Bell, 2008; Lamendour, 2012; Fournout, 2014b), de négociation (Fournout, 2003, 2004). Il y a une « vérité de la fiction » (Esquenazi, 2009). Pour Soulez (2011), des brèches rhétoriques s'ouvrent dans les fictions, proposées au public pour interprétation et discussion, lorsque les auteurs, les réalisateurs, les comédiens, les producteurs expriment un discours sur le monde réel à travers la trame narrative, par la voix des personnages ou par tout autre procédé visuel ou auditif. L'effet peut aller jusqu'à, par exemple, constater que des policiers réels se reconnaissent dans leurs homologues fictifs (Le Saulnier, 2011), que James Bond a tout d'un employé de bureau typique (Moniot, 1993) et que « les fictions formatent les politiques suivies par les salariés de la fonction publique et la manière dont ils remplissent leur devoir » (McCurdy, 1995: 499).

La neurobiologie, quant à elle, met en évidence que les « neurones miroirs » du spectateur de telle action sont les mêmes qui s'éveillent lors de l'acte effectif, ce qui débouche sur l'idée d'une « imagination motrice » commune au spectateur et à l'acteur : « La simple observation de l'action accomplie par un tiers évoque dans le cerveau de l'observateur un acte moteur potentiel analogue à celui spontanément activé durant l'organisation et l'exécution effective de l'action » (Rizzolatti, Sinigaglia, 2008: 110). Dès lors, paraîtra crédible, fût-ce par le truchement d'un personnage de roman, que « la beauté est dans l'âme de celui qui regarde » (Ólafsdóttir, 2007: 138).

L'ensemble de ces travaux montre qu'un savoir sur le social et une action dans la société s'élaborent au contact des œuvres d'art et de fiction, soit à leur production, soit à leur réception. Il en résulte des apports de nouvelles connaissances pratiques nichées dans l'expérience de l'art et de la culture.

Quand, de surcroît, l'élaboration fictionnelle est collective, venant de quiconque est concerné par une question de société, émanant des acteurs mêmes des organisations ou d'études documentées – comme c'est le cas dans notre méthodologie de co-création – les représentations imaginatives prennent une valeur sociologique encore plus décisive, tournée vers l'action.

Sur nos terrains de mise en fiction des controverses, nous avons pu recueillir les traces de ces gains de conscience – ou sauts cognitifs. Sur des thématiques de prospective, engageant des conceptions de l'avenir, réclamant des projections imaginatives pour se les représenter, l'apport de la fiction est irremplaçable. En février 2019, selon le même protocole que celui que nous détaillons ici, nous avons travaillé avec neuf jeunes comédiennes professionnelles (ce cas est cité dans une section précédente) pour transposer au théâtre la controverse sur le transhumanisme, c'est-à-dire tous les procédés d'augmentation de l'humain pouvant conduire à un saut radical vers une nouvelle humanité. Le théâtre se révèle puissant pour imaginer un monde où, par exemple, 90% des gens seraient équipés de puces électroniques dans le cerveau. Nombre de perspectives éthiques,

politiques et philosophiques s'en trouvent bouleversées, mais tant que nous ne sommes pas en mesure de décrire des situations concrètes, nous en restons à un niveau d'abstraction où il est très difficile de prendre position en considérant toute la subtilité et multiplicité des enjeux. Les questions soulevées peuvent être dérangeantes : si, un jour, la majorité des humains sont « pucés », qui sera alors le plus « humain », des « pucés » ou des « non pucés » ? Y aura-t-il une « pression au puçage », comme on parlerait de pression à la conformité ? Dans le domaine de la santé mentale, l'électronique implantée est-elle plus ou moins invasive que les traitements chimiques ? Qui décide de l'implantation – du patient, du médecin, de l'ami, de la famille, de l'entreprise possédant le brevet, et à partir de quel niveau de « dérangement » ? Comment détecter une simulation de bug de puce implantée dans le cerveau ? Les puces connectées entre elles aident-elles à la communication ?

Autant de questions auquel le théâtre apporte des réponses qui ne sont pas définitives ni les seules, mais qui ont le mérite de mettre en situation des problématiques. Le théâtre augmente nos perceptions de l'humain augmenté. Il se saisit d'enjeux existentiels, juridiques, psychologiques, économiques, politiques en nous les faisant vivre. Là où l'humain augmenté peut être trop facilement réduit à la seule dimension de la technologie, le théâtre remet de la complexité. Il réintroduit du corps sensible, du vécu, du dialogique, de la subjectivité. Il nous place en face d'une pluralité de raisons pour agir ou ne pas agir. Il fait opérer des sauts cognitifs partagés en créant des espaces communs d'activité – la répétition collective et la scène jouée devant un public. De nouvelles figurations d'avenirs possibles, fussent-ils clivants, dont le clivage est représenté sur scène, génèrent un dialogue. « Je sors changé », dit un spectateur ; un autre relève que la vertu du théâtre est d'ouvrir des questions. Le théâtre fait franchir un cap de conscience augmentée qui passe par le corps et la parole, par la mise en espace de l'imaginaire, et pas seulement par la pensée conceptuelle monologique et égotiste. Le partage de cette scène commune, en co-création, dialogique, ouvre sur un rapprochement des positions et des représentations qui n'est

pas de même nature que celui produit par la pensée argumentative. La pensée argumentative y trouve sa place, mais elle est complétée par l'objet commun (sensible) produit en co-création, autour duquel convergent les personnes en présence sur le plateau et dans la salle, dans leur diversité.

(ii) Il est aussi envisageable – contre Habermas – de défendre les artisanats de l'imagination au nom du fait que l'imagination est un rouage essentiel de tout l'édifice sociologique de Habermas : ce qui revient à mener une critique interne.

En ne reconnaissant pas la part positive que prend l'imagination dans l'édification de la modernité, Habermas rend son système extrêmement vulnérable aux attaques qui consistent, justement, à prétendre que sa propre philosophie de l'agir communicationnel est une idéalisation imaginative sans lien avec le monde réel des affaires, des politiques, des controverses scientifiques, de la vie des organisations, où les critères de l'argument meilleur et de la discussion réelle ne sont pas forcément dominants. Il se prive du lien pragmatique avec l'imagination, pourtant indispensable à l'agir communicationnel tel qu'il le conçoit, où il faut jouer le rôle du décentrement. Rien, chez Habermas, n'engage à tenter la fictionnalisation comme une méthode de discussion, ni à monter sur scène pour transposer une dispute telle que perçue par les disputants eux-mêmes. Mais, en s'en prenant à l'auteur littéraire, taxé de monologisme, n'entrant pas en discussion, n'ayant aucune prétention à la véracité, Habermas court un risque : lui-même, lorsqu'il est taxé d'idéaliste, se retrouve assez vite exilé dans le camp des littéraires, mis en péril par les systèmes économiques et de lutte de tous contre tous.

Habermas aurait gagné, dans sa théorie de l'agir communicationnel, à reconnaître qu'il s'y glisse un agir imaginaire, pour mieux résister aux critiques qui lui reprochent, en particulier, sa confiance indéfectible dans le poids de l'argumentation. Il vaudrait mieux d'emblée édifier l'idéal du dialogue, du débat public, de l'émancipation collective en démocratie, sur une projection imaginative, assumée comme telle, ontologique. La

dimension de fiction de l'*agir communicationnel*, loin d'entraîner sa disqualification, est justement ce qui lui donne toute sa valeur.

En reconnaissant et valorisant la notion d'un agir imaginaire au cœur des sociétés – un agir imaginaire général, couvrant aussi bien l'adoption idéale de rôle dans une interaction que la réception ou la création d'une œuvre d'imagination – l'éthique de la discussion serait mieux armée pour s'installer comme un rouage essentiel de la construction d'actions communes, fondées sur un accord, même dans les situations les plus problématiques ou conflictuelles, où les stratégies culminent.

Une théorie générale de l'agir imaginaire en société, ouvrant sur des méthodologies de dialogue créatives, artistiques, innovantes, est préférable à une théorie du débat ou de la discussion aussitôt mise en déroute par l'accusation de n'être que le sous-produit d'une imagination politique irréaliste. Les performances de l'agir imaginaire généralisé sauvent de l'imagination cantonnée à une dimension d'irréalité, d'utopie sans lien avec le réel. L'agir imaginaire enfin considéré dans sa transversalité, inséparable de tous les aspects de la vie en société, constructeur de sens, désenclave l'imagination de l'idéalité où les réalistes prétendent la maintenir. Il devient le ferment d'un rapprochement précis, actif dans la rencontre : les partenaires du dialogue se tournent ensemble vers la possibilité, ouverte, d'un changement à imaginer en commun, qui n'est pas encore là, qui reste à construire. Autour de ce geste esquissé de rapprochement, le dialogue se noue.

Dans les notes programmatiques qui suivent, nous tentons de définir ce que pourrait être le projet d'un agir imaginaire généralisé, fondé sur quelques performances de l'imagination en société, qui n'ouvre pas sur le royaume des *fake news*, mais sur les bienfaits du dialogue des différences dans la construction d'un collectif.



**Dix propositions
pour un agir
imaginatif
généralisé**



Comprendre les performances de l'imagination et de l'imaginaire

L'agir imaginatif accompagne chaque instant du dialogue des diversités. Il permet de se représenter, dans un dialogue, les motivations des autres comme autant de possibles imaginables, quoique très éloignés de soi. L'éventuel déplacement des positions s'opère d'abord en imagination. Avant que de songer en changer, il se crée une position tierce, hypothétique, projetée dans l'avenir, vers l'action novatrice : par exemple, tel agriculteur se dira qu'il n'a pas encore les moyens de ne plus utiliser le glyphosate, mais à telles conditions dans le futur et à tel rythme, il pourrait – *pourrait*, le conditionnel de l'imagination a son importance – changer ses habitudes. L'imagination est essentielle à la mise en route du processus, en décalant des positions défensives qui consistent à toujours argumenter dans le même sens. Elle entraîne avec elle la fluidité du dialogue, en évitant de se cogner, de part et d'autre, dans ses certitudes. Elle crée la possibilité d'un changement dans le cours des actions.

Ce sont alors les performances de l'agir imaginatif qu'il convient de déplier. Nous menons cet exercice à travers dix propositions qui constituent des leviers pour agir. Elles sont autant de ressources pour remettre un peu d'imagination dans les décisions. Elles fournissent

quelques raisons d'en appeler à l'imaginaire pour mieux se représenter la vie en société et les relations humaines. Elles donnent confiance dans l'imaginaire commun pour faire évoluer les mentalités. Elles justifient que les productions fictionnelles puissent parfois nous en dire plus sur notre réalité que les discours savants, surtout quand ces créations sont collectives et incarnées dans des situations concrètes. L'imagination aide à sortir du *business as usual*. Elle crée des marges de liberté. Elle remet de la coopération. Elle rend possible une écologie relationnelle, pour plus d'imagination collective face aux problèmes de l'humanité. Elle ouvre le champ des possibles.

Nous formulons ces propositions de manière succincte. Chacune mériterait de plus amples développements. L'étude de Sylvie Bouchet, en troisième partie, dira comment ces leviers ont été convoqués lors des créations sur le réchauffement climatique et les pesticides agricoles. Leur formulation pourra s'en trouver affinée. D'autres leviers pourront se révéler.

1^{re} proposition : l'imagination est le principe actif qui permet de pister la complétude de l'humain, du réel, de la vie

L'enjeu, pour l'imagination, est de demander si nos représentations de l'humain, du réel, de la vie sont des réductions. Restituent-elles bien à chaque fois leur complétude ? Nos vues sont-elles des amputations ? L'objection face à une représentation, quelle qu'elle soit, est : n'a-t-on pas oublié un facteur ? Négligé une donnée ? Une explication ? Un vécu ? L'imagination est ce qui nous permet d'envisager d'autres points de vue que celui que nous avons privilégié dans un premier temps. Elle ouvre d'autres horizons que ceux que nous voyons d'emblée ; d'autres aspects que ceux que nous projetons, avec nos a priori, sur le monde. C'est ce déclic de l'imagination qui nous met en quête d'une complétude, évidemment inatteignable, mais vers laquelle nous pouvons toujours progresser. Par exemple, là où l'humain est réduit à un moyen,

à un objet, à une approbation supposée automatique, l'imagination remet du corps sensible, de multiples niveaux d'action, des fins et des affects – inconnus, mais supposés structurants. L'imagination, par hypothèse, essaye de restituer les autres humains, la vie et les faits à leur richesse, à la fois singulière et solidaire du tout.

Les dilemmes intérieurs sont particulièrement bien décrits dans les fictionnalisations. Par exemple, dans une des pièces transcrites ci-après, nous avons un personnage qui est contre l'avion pour des raisons d'écologie, mais qui est obligé de le prendre pour visiter sa famille à l'autre bout du monde : c'est ce que nous pourrions appeler l'effet Haribo (je suis bio, mais j'aime bien les bonbons Haribo), doublé de l'effet Woody Allen (je suis capable de voir l'effet Haribo en moi, de déconstruire mes ambiguïtés, même si ça donne une image de moi par totalement sympathique). Les clivages intérieurs entre raison, sens et émotions font partie de l'exubérance humaine, que le théâtre sait incarner.

2^e proposition : l'imagination embrasse la diversité, décloisonne les distinctions, met du jeu dans les catégories, du trouble dans les typologies

L'imagination est ce qui permet de voir les passerelles entre des classes de phénomènes, des clans qui s'affrontent, des compartiments où nous serions enjoint, à tout crin, de nous situer, par exemple entre écologie et économie, entre travail manuel et intellectuel, entre différentes positions dans un débat. Elle est un voyage du regard. Elle est ce qui met en relation les signes, fait ressortir les analogies, souligne les correspondances plutôt que les séparations. Elle permet de voir qu'entre des valeurs en compétition, il peut y avoir beaucoup en commun. Elle aplanit les catégorisations entre amateurs et professionnels, ce qui conduit, par exemple, à voir dans des blogs d'amateurs mettant en scène des histoires de la Grande Guerre un

éclairage qui, non seulement, a droit de cité face aux sommes érudites des historiens de métier, mais peut déplacer les lignes du savoir, en retraçant « la microhistoire de l'individu au combat dans une perspective anthropologique » (Beaudouin, 2017: 151). Elle est ce qui permet la circulation entre les genres culturels, par exemple entre art sophistiqué et art populaire : Molière s'inspirant de la commedia dell'arte et Chopin des mazurkas ; et Bob Dylan, dans son discours de réception du Nobel, n'ayant de regard que pour la littérature classique (Homère, Melville, Cervantes...). Un film hollywoodien peut, à certains égards, se rapprocher de formes éthiques promues par la modernité sur la longue durée, dans d'autres univers que le cinéma. Face à la fécondité de l'imagination, le débat d'experts paraîtra pauvre, ou même un repoussoir, quand chacun dans son camp reste sourd aux autres, enfermé dans son rôle, piégé par une image médiatique ou un dogmatisme (exemple : si on parle d'Hollywood en termes positifs, on est forcément vendu à la consommation de masse).

La critique des débats médiatiques ressort comme une des motivations des participants à notre mise en théâtre de controverses. Comme l'exprime l'un d'entre eux :

« Pour de nombreuses et différentes raisons, le débat public est aujourd'hui complètement verrouillé. Les acteurs politiques (gouvernements, hommes politiques, novlangue, *There Is No Alternative*, fonctionnement des partis...), les médias et la culture du divertissement (sensationalisme, non-neutralité, accélération du tempo...) ont en particulier une très grande responsabilité dans cette dérive. »

Le but est alors d'échapper aux enfermements des discours qui empêchent le dialogue de seulement émerger comme une possibilité. Un autre participant remarque :

« En jouant un rôle qui ne représente pas forcément en totalité notre réelle opinion, je pense que la fictionnalisation permet de faire des

concessions ou de ne représenter qu'une partie de notre point de vue, ce qui permet finalement d'aboutir à la réalisation d'un travail commun – la pièce de théâtre – qui puisse être accepté par tous les protagonistes ; tandis que dans un débat d'experts, chacun reste le plus souvent campé sur ses positions, et le débat avance finalement peu. »

3^e proposition : l'imagination ouvre sur une exploration du monde sous forme artistique, où nous sommes susceptibles de faire des liens avec notre réalité existentielle la plus profonde

Par l'imagination, nous pouvons créer ou recevoir une œuvre d'art en y décelant, métamorphosées, nos expériences, nos vécus, nos conceptions. C'est ce qu'on appelle une « lecture référentielle » de la fiction, quand nous y voyons des références au monde où nous vivons (Liebes, Katz, 1990). Par exemple, des jeunes filles complèteront leur éducation sentimentale en envoyant des lettres à des comédiens/personnages de série télévisée, à l'adresse de la chaîne de diffusion ou de la société de production (Pasquier, 1999). L'art nous décrit une réalité intérieure ou des vécus pratiques que les discours experts, à prétention de réalité, peinent à restituer. Par analogie imaginative, nous atteignons à une part de nous-même inaccessible autrement. L'identification à un héros mythologique est de cette nature. Par pudeur, nous pouvons taire ces projections ; par esprit de sérieux, les considérer naïves ; mais il est frappant que, pour Mead (1934), Goffman (1959, 1967), Habermas (1981, 1983), prendre des rôles est au cœur de la construction du soi, des éthiques de la communication, de la vie en commun, de la politique.

Dans *Le petit champ des possibles* (cf. partie II), un médecin et agriculteur (dans la vie) joue un présentateur télé (sur scène) qui monte en spectacle médiatique la maladie d'un champ, proche de mourir. Les codes de la télévision sont très reconnaissables, et en même temps

distanciés. L'émission ressemble à un examen médical à la Knock. L'autobiographique se mêle à la critique des médias. Le spectateur est convoqué tout autant à relier la fiction théâtrale aux émissions de télé-réalité qu'il a pu fréquenter, dont il a pu s'offusquer, et à revivre des visites médicales avec anxiété. Comme l'exprime un des participants : « Ce sont des personnages de composition, mais on ne peut s'empêcher de mettre de nous-même ».

LE JOURNALISTE (*à Petit Champ*) : Tu es une vedette, Petit Champ ! (*Au public* :) Petit Champ, il a pas de gros soucis, simplement, en gros, on sait qu'il va mourir dans trois mois. On va essayer pendant ces trois mois de lui faire vivre sa vie au mieux. (*À Petit Champ*) Tu es d'accord ?

Petit Champ esquisse quelques pas de danse, tout content, puis il se gratte.

PETIT CHAMP : Mais ça gratte, quoi.

LE JOURNALISTE : Tu es une vedette, là, hein ?

PETIT CHAMP : Ah, oui, oui.

LE JOURNALISTE : Voilà ! (*Au public*) Alors... qu'est-ce qu'il a, Petit Champ ? Vous voyez qu'il est pas tout à fait équilibré, mais on va essayer de vous montrer ses pathologies. Regardez ! Voilà, donc, il va mourir de ça (*Petit Champ montre la peau de son abdomen et le journaliste commente* :) Voyez cette très jolie lésion de son terroir. Là, ça lui gratte pas trop parce qu'on l'a mis sous... Qu'est-ce qu'on t'a donné ? Un peu d'opium, je crois...

PETIT CHAMP : Je sais pas trop.

LE JOURNALISTE : Ou on t'a donné un produit chimique ?

PETIT CHAMP : Y-a des produits avec des noms bizarres quand même. Je comprends pas trop.

4^e proposition : l'imaginaire a ses lois, qu'on appelle les structures de l'imaginaire, mais ce n'est qu'une modalité parmi d'autres de l'imagination créatrice de sens

Les structures de l'imaginaire nous en imposent. Les formes narratives suivent des séquences qui se retrouvent de récit en récit, comme la quête du héros (Campbell, 1949). Des types psychologiques s'expriment dans les contes de fées (Franz, 1970). Les mythes convergent sur de grands types de personnages ou de thèmes qui appartiennent au patrimoine culturel de l'humanité, comme l'opposition du diurne et du nocturne (Durand, 1969). De grandes figures féminines déclinent l'archétype de la femme sauvage dans de nombreuses civilisations (Estès, 1992). Pour l'ensemble de ces analyses, l'approche de l'imaginaire est incontournable pour étudier la vie sociale, car, outre les multiples effets de la *mimèsis* que l'imaginaire active, celui-ci contribue à « l'institution mythique du social » (Wunenburger, 1991). L'être-au-monde y puise un réservoir de structures pour y déterminer ses actions.

Cependant, du point de vue qui est le nôtre ici, où se travaille l'imaginaire relationnel au présent, en création collective, les structures de l'imaginaire ne sont pas intangibles ni éternelles. L'imaginaire est vivant, il évolue. Ses interprétations ne résultent pas d'une stricte reproduction de structures du passé. L'approche de l'imaginaire n'implique pas qu'il faille, au préalable, engranger extensivement les mythes fondateurs de l'humanité et les formes par lesquelles ils s'expriment, pour ensuite, selon une perspective historique, en montrer les métamorphoses actuelles. Il y a de la place pour une analyse inductive de données présents, créatifs, qui n'éliminent pas d'emblée toute surprise.

L'initiative laissée à des amateurs, non-artistes professionnels, pour décrire leur vécu, fait remonter des données sur l'imaginaire contemporain plus sûrement que toute approche hypothético-

déductive. Si les fondements de l'imaginaire humain y sont réactualisés, c'est au contact d'une réalité de terrain, et non comme une extrapolation de grands courants caractérisés en amont, dans une genèse ontologique, projetée par quelque discours savant. Considérons le personnage du « petit champ malade » dans la pièce créée par le groupe Phyto. Si l'arbre, la couleuvre et le jardin ont leurs entrées dans l'index des *Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Durand, 1969), le champ est absent ; la petitesse, la vulnérabilité, la fragilité n'y apparaissent pas, alors qu'on y trouvera la montagne, le géant et la verticalité ; la maladie, la blessure, la cicatrice n'existent pas. Alors, où situer le « petit champ malade » dans les structures de l'imaginaire ? Cela se discute. Les lois peuvent changer, elles ont aussi une histoire, elles s'interprètent, elles peuvent laisser place à une imagination innovante. En droit, c'est la jurisprudence, réexaminable à partir de nouveaux cas. En anthropologie de l'imaginaire, c'est la créativité du présent.

Dans nos expérimentations, le dernier mot est laissé aux participants sur les choix de formes, messages, personnages, situations de leur transposition fictionnelle. Une part d'improvisation se glisse dans la version finale, jouée devant le public, ouvrant sur de nouvelles modalités. « Le public tranchera », dit un des participants : en cela, l'expérimentation relève bien d'un acte politique et pas simplement psychodramatique ; l'imaginaire circule dans l'espace public, pour variations. Il n'est pas clos sur lui-même. Il voyage dans la société, des amateurs aux experts, des médias aux paroles vivantes, des comédiens au public.

Un autre participant insiste : « Mes propos sont finalement portés par plusieurs voix et pas moi tout seul ». La polyphonie de l'imaginaire est un effet induit du théâtre, qui fait sortir du drame personnel. Par elle, le théâtre rejoint la cité. Il crée de la relation entre les citoyens, aussi bien lors de la phase de co-création que de la représentation finale en public. Il se produit au risque du désaccord, qui est encore un lien quand il ne brise pas la relation, quand il peut être figuré, fût-ce comme un

contraste sur une scène. La polyphonie n'est pas un alignement, ni sur la même note de musique à un instant, ni toujours la même qui se répète. Elle suppose des lignes mélodiques à la fois indépendantes et qui se répondent. Le *forte* et le *piano* peuvent se conjuguer, comme les cases noires et blanches d'un damier. Telle est la relation, qui à partir de différences tranchées engrange du nouveau dans un tableau d'ensemble.

5^e proposition : imaginer, c'est *blender*, *blender*, *blender*, du mot anglais *blend*, qui veut dire mélange, intégration, synthèse

Dans ses conférences sur l'imagination données au Collège de France, Mark Turner explique que l'imagination procède par *blend*, c'est-à-dire par « mélange ». Elle est ce qui nous permet de donner du sens, en surcroît des événements, des objets, des faits, des chiffres. Un terme plus technique est « intégration conceptuelle ». L'imagination fonctionne par rapprochement d'univers hétérogènes : « Grâce à l'intégration conceptuelle, les êtres humains peuvent – d'abord développer de nouveaux sens, – et puis comprendre des ensembles conceptuels disparates, – et aussi comprimer des ensembles conceptuels disparates dans un seul espace mental qu'on peut alors appréhender » (Turner, 2000). Une bonne synthèse va ramasser en quelques mots la substantifique moelle d'un exposé ; mais cette opération n'est pas neutre, elle comprime, elle fait naître de la clarté et du sens – elle est imaginative. Et ce n'est pas un hasard si le terme même de « substantifique moelle » nous vient d'un des auteurs les plus imaginatifs de la littérature française. La substance rabelaisienne ne se conçoit pas sans une dose d'imagination. Plus prosaïquement, pour trouver un titre à un ouvrage ou une légende à un tableau de chiffres, il faut de l'imagination ; de même pour co-construire des solutions à un problème, pour lancer une action collective, pour dialoguer quand on n'est pas d'accord.

Dans notre expérimentation théâtrale, la juxtaposition de rôles caricaturés engendre de la complexité. La pluralité de rôles fortement contrastés crée des chocs de sens, à l'image de la société : « Bien que je sois contre l'utilisation des pesticides, dit un participant, j'ai accepté que ceux-ci soient en partie présentés comme bénéfiques à la production agricole ». La vision globale, ou *blend*, assumée par tous, constitue un terreau commun : « Le but commun de la création permet de dépasser les individualités et oblige finalement à trouver un terrain d'entente acceptable par tous », ajoute ce participant.

Ce terrain « acceptable par tous » facilite le rapprochement entre soi et l'autre, qui ne vaut que par le vécu de la relation que chacun des partenaires conçoit. L'intégration entre soi et l'autre est une opération mentale. Elle est un *blend* entre soi et l'autre : imaginer qu'entre soi et l'autre quelque futur commun, à construire, peut s'ébaucher. La fictionnalisation le facilite, comme le note Sylvie Bouchet dans son étude de la partie III (section « L'exagération impunie : comique, humour ») :

« À travers la prise de rôle, chacun peut ressentir une proximité fugace avec l'opposant, le tout autre, celui qui pense différemment. Il y aperçoit du familier, quelque chose d'inavouable/séduisant tapi au fond de lui-même. Il est possible que ce soit par ce biais que la compréhension de l'autre s'affine via la fictionnalisation, et que l'altérité prenne un tour familier. À l'inverse, un débat classique mobiliserait plutôt chez chacun la crainte ou le risque de pouvoir être d'accord avec son propre opposant, ce qui alimente une tension : surtout ne pas être comme l'autre... »

6^e proposition : l'imagination est la grande puissance réalisante de la conscience. Pour une praxis de l'imaginaire en société

Sartre définit l'imagination comme « la grande fonction 'irréaliste' de la conscience » (1936). Pour de nombreux autres auteurs (dont Simondon, 1965), l'imagination est, au contraire, la grande puissance réalisante de la conscience. Pour Gaston Bachelard (1957), la logique de l'imaginaire a ses raisons auxquelles la rêverie ne s'oppose pas, bien au contraire : il s'agit plutôt de « considérer l'imagination comme une puissance majeure de la nature humaine » et de « faire coopérer ces deux fonctions du psychisme humain : fonction du réel et fonction de l'irréel » (1957: 16-17). Ces auteurs font valoir que la moindre conception, fût-ce de l'objet, du lieu ou du phénomène le plus simple, se mâtine nécessairement d'imagination. Le moindre projet implique un mode d'existence imaginaire, qui transfigure le présent vécu. L'entrepreneur, créateur d'entreprise, le sait bien, qui ignore si son activité existera encore dans un an et sous quelle forme, avec quel client, mais qui, pourtant, bâtit son activité sur cette projection imaginative. Le financier et le comptable, pareil : il faut beaucoup d'imagination pour parler d'« actifs immatériels » ou pour valoriser une entreprise dix fois son chiffre d'affaires malgré des pertes, comme la « nouvelle économie » d'internet nous en offre des exemples. James March – grand théoricien des comportements dans les organisations – considère Don Quichotte comme le plus inspirant des modèles de leadership de la modernité, pour la raison que le chevalier errant de Cervantes est un visionnaire, fidèle à une logique d'identité (il suit ses visions, car il sait qui il est, et il s'y tient) et non de conséquences (il détache ses actes du calcul conséquentiel des effets, qui ne sont pas tous contrôlables) (March, Weil, 2003; March, 2003). Même les plus vulnérables dans la société, comme les jeunes sans domicile à New York et Paris, sont portés par des rêves d'entreprise, de logement, de formation, de lien affectif, de santé, d'épanouissement, « comme tout le monde » (Billion, 2018: 139-148; Dinh, Muller, Billion, 2018).

L'agir imaginatif a pour caractéristique d'être tourné à la fois *vers l'action* et *vers l'interaction*. D'une part, *vers l'action* comme l'exprime Wunenburger, quand il évoque, dans la foulée de Pascal, Bergson et Castoriadis, la « visée instituante pratique » de l'imaginaire : « L'imaginaire ne satisfait pas seulement les besoins de la sensibilité et de la pensée, mais trouve aussi à se réaliser dans des actions, en leur donnant des fondements, des motifs, des fins et en dotant l'agent d'un dynamisme, d'une force, d'un enthousiasme pour en réaliser le contenu » (2003: 74). D'autre part, *vers l'interaction*, avec la forme pragmatique de la prise de rôle dans une interaction, dont Mead (1934) a déployé les implications dans les sciences sociales : les « conduites imaginatives » et « compagnons de jeu imaginaires » des jeux d'enfants, et « ces histoires plus ou moins bien cousues dans lesquelles [l'enfant] peut avoir une grande sympathie pour le héros ou l'héroïne » (Mead: 398-99), trouvent, dans le monde adulte, des déclinaisons qui mettent en forme les relations, à la charnière de l'éthique, de la politique et de la culture. Goffman et Habermas ont assuré une large postérité à cette dimension de prise de rôle dans la vie sociale, en s'en saisissant pour développer leur propre sociologie des interactions et philosophie de la communication. Les visées ludiques et cognitives de l'imaginaire (c'est-à-dire l'imaginaire comme distraction et comme support de connaissances) se trouvent alors complétées par une praxis de l'imaginaire (l'imaginaire comme action), qui participe de la construction du soi et des rapports en société.

Lors de notre week-end de transposition théâtrale avec les parties prenantes des controverses, la mise en fiction a offert le terrain d'un jeu imaginatif pour renouveler les possibilités du dialogue, là où il était improbable. L'imaginaire installe une nouvelle modalité d'interaction. Il performe une situation inédite : « Le fait de pouvoir entrer dans un rôle, et donc de sortir de sa réalité, est vraiment un avantage de la fiction », relève un participant de notre expérimentation théâtrale. Prendre un rôle fait entrer en dialogue. C'est pourquoi nous introduisons la notion

d'agir imaginatif en articulation avec l'agir communicationnel : l'imaginaire produit du nouveau, non pas en termes seulement de contenu, mais aussi de contenant de l'interaction (cf. la section « Engager un rapprochement » ci-avant). Et du dialogue réenclenché peut naître la considération de décisions nouvelles, envisageables dans l'avenir.

Dans l'histoire, l'idée d'optimisme et celle d'utopie sont en tension entre elles (Loty, 2011). Se déclarer par principe à l'optimum, c'est oublier que des fictions utopiques, sans lieu d'application au départ, sont susceptibles de faire évoluer nos conceptions de l'optimum. Quant à se satisfaire d'idées fictionnelles pour juger le réel, c'est courir le risque de mettre en place un tribunal tellement porté sur l'irréel qu'il en vient à condamner injustement le réel. Cette tension, nous la dépassons avec la proposition de *méthodologie de création collective par les personnes intéressées à un enjeu de société*. Par l'agir imaginatif, nous appelons les utopistes à se mêler d'optimisme et les optimistes à se mêler d'utopie ; les artistes à se mêler de science, et les scientifiques à se mêler d'art ; et les amateurs à se mêler de tout, et surtout de changer notre regard sur la société pour l'améliorer – ce qui nous range parmi les optimistes méthodologiques, utopistes actifs. L'optimisme et l'utopie captivent également l'agir imaginatif qui se serait rendu sensible aux critiques adressées à l'un comme à l'autre. De l'optimiste qui pense être à l'optimum et qui, donc, n'a rien à faire pour améliorer le monde, nous gardons, comme une méthode, la tendance à voir avec un œil positif les tentatives, essais, initiatives, même imparfaites. Quant à l'utopiste, qui pourrait se contenter de rêver d'un monde qui n'existera jamais, ou d'idéologiser, il nous intéresse pour autant qu'il construise, là où il est, à partir de ses utopies, un espace praticable pour son idéal, même en petit, même en fiction – un *petit champ d'utopie*.

7^e proposition : l'imaginaire est le ciment des sociétés, il circule dans les modes d'organisation les plus concrets de la vie en commun, au quotidien

Les anthropologues et sémiologues, de concert, le confirment. Maurice Godelier dans *L'imaginé, l'imaginaire & le symbolique* (2015), écrit : « Nulle part, le pouvoir politique ne peut exister sans des dimensions et des contenus imaginaires ». Edgar Morin (1956) engage à se rendre attentif aux constantes « communication, transformations et permutation réel/imaginaire », et il poursuit : « Si l'on sait que la réalité anthropo-sociale est faite de transmutations, circulations, mélanges entre le réel et l'imaginaire ; ajoutons : le réel n'émerge à la réalité que lorsqu'il est tissé d'imaginaire, qui le solidifie, lui donne consistance et épaisseur ». Castoriadis (1975) parle d'« institution imaginaire de la société ». Roland Barthes place à égalité « analystes et créateurs sous le signe commun de ce que l'on pourrait appeler *l'homme structural*, défini, non par ses idées ou ses langages, mais par son imagination, ou mieux encore son *imaginaire*, c'est-à-dire la façon dont il vit mentalement la structure » (1963: 467).

Face aux grands enjeux de société, l'approche par l'imaginaire et l'imagination devrait être posée comme centrale dans les débats, les actions à mener, les analyses à brosser. Le problème des *fake news* ne saurait à lui seul donner consistance à l'imaginaire dans la construction des sociétés contemporaines. Il faudrait plutôt ouvrir le chantier de l'imaginaire dans l'élaboration de la vie au quotidien. Si, chacun dans nos domaines, nous produisons de l'imaginaire en même temps que nous répétons des gestes communs, alors pourquoi ne pas mettre explicitement l'enjeu de l'imagination sur la table ? Les moyens sont-ils toujours donnés à des débats impliquants, novateurs, incarnés, apportant vraiment du nouveau ? La forme même des débats ne pourrait-elle pas faire l'objet d'expérimentations ouvertes, peut-être plus spontanées et libres que ce qui se fait habituellement ?

Il n'est même pas sûr que ce soit de débats dont nous aurions collectivement le plus besoin. Peut-être est-ce de dialogues, de rencontres des diversités – entre personnes en désaccord – dont nous serions le plus en manque. Et alors, le dialogue imaginaire peut participer d'un effort de dialogue plus général. La transposition fictionnelle, en co-création, par les intéressés à une question sociétale ou organisationnelle, fait partie de l'enrichissement des formes du dialogue. Elle joue de métaphores et de symboles, à côté d'arguments rationnels et de chiffres. Elle met à jour un imaginaire à travers des postures dans l'espace. Elle rend audible des problématiques à travers des tonalités de voix.

Dans la représentation des deux pièces de théâtre sur le glyphosate et le réchauffement climatique, il a été relevé, lors du débat avec le public, la place de la mort dans les deux situations. L'imaginaire et la réalité de la mort sont évidemment présentes autour de la question des pesticides agricoles et des polluants atmosphériques, mais il faut la scène théâtrale pour enfin tenter de les voir en face. La transposition artistique alerte sur la virulence des enjeux existentiels.

Lors d'une co-création sur le transhumanisme avec des comédiennes professionnelles (déjà citée), dans une des pièces mettant en scène le procès de femmes cyberterroristes, à un moment le dialogue vole en éclats lorsque surgit le mot « Vichy », faisant référence à la collaboration française avec le régime nazi. L'argument qui consiste à accuser l'autre, avec qui on n'est pas d'accord, de défendre une position pré-nazie ou faisant le lit de fascismes analogues à ceux des années 1930 brise la possibilité du dialogue. Ce que met en scène le théâtre, c'est qu'au-delà de l'échange d'arguments, certaines formes d'interaction entraînent la rupture de l'interaction : quelle infime minorité pourrait, au XXI^e siècle, accepter de se réclamer d'un retour du nazisme, fût-il transhumaniste, ou de le favoriser ? L'extrémisme n'est pas dans le contenu défendu (le parallèle avec les années 30 qui peut s'argumenter et se contre-argumenter), mais dans l'effet délétère sur la relation, éteignant tout

argument et contre-argument. Cette position « méta », envisageant la relation dans son système, plus que dans son contenu, le théâtre la met en évidence, là où les débats publics qui se résolvent en affrontements ne prennent que très rarement cette distance. Cette puissance de représentation du théâtre a conduit les recherches sur la communication interhumaine à s'y intéresser de près. Par exemple, un chapitre entier d'*Une logique de la communication* (Watzlawick *et al.*, 1967) est consacré à *Qui a peur de Virginia Woolf ?* une pièce d'Edward Albee de 1962 : pour les chercheurs, les dialogues de la pièce mettent en évidence mieux que toute enquête psycho-sociologique ce que l'approche systémique des relations appelle l'« escalade symétrique » ou « coopération conflictuelle » (p.161-171). Et les auteurs de citer Freud (« Adressez-vous aux poètes », p.149) et de soutenir que « la pièce puisse être plus réelle que la réalité » (p.150). Howard Becker, à propos de la lecture collective, à voix haute, dans un de ses séminaires, d'une pièce de Caryl Churchill (*Mad Forest*, 1996, qui traite des événements historiques de décembre 1989 en Roumanie) parlera d'une « expérience théâtrale dépouillée [qui] communique de manière si convaincante un épisode que les sociologues ont du mal à décrire moitié aussi bien » (Becker, 2007: 230).

8^e proposition : même la science, et les relations entre la science et la société, sont pétries d'imaginaire

Les deux *World Scientists' Warning to Humanity* (1992, 2017) – avec une situation qui a dramatiquement empiré au cours des 25 ans écoulés entre les deux – nous disent en creux que la science seule ne suffit pas à changer les choses. Ils nous apprennent à coup sûr, empiriquement, que les sciences de la nature, pour véridiques que soient leurs résultats sur le péril écologique, sont incapables, d'elles-mêmes, de faire évoluer les modes de vie et bouger les imaginaires. L'expertise sans imagination est impuissance.

Comment défendre le projet de *faire autrement* sans en appeler à l'imagination ?

Or, il est frappant que l'appel des 15 364 scientifiques de 2017, qui préconisent de sortir du *business as usual*, n'ont pratiquement aucune recommandation sur les manières de concevoir autrement les relations de la science et de la société. Tout doit être réformé pour sortir du péril – les gouvernances publiques et privées, et notre quotidien – tout, sauf la science et les manières dont la science dialogue avec la société, comme si la science allait fonctionner selon les mêmes modèles relationnels et les mêmes lois quand elle s'applique à transformer la société.

Mais les sciences humaines nous avertissent que ce n'est pas aussi simple.

Notre approche par la transposition fictionnelle milite pour ne pas laisser indemne de la critique les instances scientifiques, qui produisent toujours plus du même – des résultats scientifiques en masse – mais qui manquent d'imagination quand il s'agit d'entrer dans l'arène des mentalités, de l'évolution des modes de vie en société et, en particulier, des résistances au changement.

Symptomatique de cet enjeu est le titre d'une des pièces transcrites ci-après : « *Il nous aura fait chier jusqu'au bout* ». Le personnage décédé, nommé Pierre-Alan, dont c'est le jour de l'incinération, fut un expert en technologie au service des enjeux écologiques. Il n'en est pas moins épinglé, avec humour, dans une sorte d'autodérision pleine de tendresse, mais qui n'en pose pas moins le problème. Un de ses amis fait un discours :

MARC : Il faut savoir que Pierre-Alan et moi avions les mêmes objectifs en tête : résoudre les problèmes écologiques à commencer par les questions énergétiques. Là où nous différions, c'est qu'il était persuadé qu'avec la technique, on pourrait tout résoudre. Il était optimiste, parfois béatement, là où moi j'étais souvent

dubitatif. Mais lui, c'était lui le moteur. C'est comme ça qu'il a inventé les tuiles solaires, les fameuses tuiles en matériau totalement innovant qu'on installe sur les toits avant qu'elles ne soient complètement cuites. Elles sont encore humides, ce qui économise beaucoup d'énergie, des quantités énormes d'énergie.

Un peu plus loin, son épouse enfonce le clou :

L'ÉPOUSE : Il nous a fait chier toute sa vie avec cette technologie. Vous ne pouvez pas dire le contraire, même Marc.

MARC : C'est un peu vrai.

L'ÉPOUSE : Il nous fait chier même le jour de son enterrement. C'est simple. Il me traitait d'« ésotérique », tout simplement parce que je n'avais pas Facebook ! J'avais décidé de mettre, dans le jardin, de la permaculture, plutôt qu'une serre connectée. Tiens, la permaculture, cela me fait penser à un truc que j'avais vu une fois. Une Japonaise, un peu spéciale d'ailleurs. Elle était partie de l'idée que quand on enterrait nos corps, ils étaient pleins de polluants et du coup, en nous enterrant, on polluait la terre. Donc elle avait imaginé un truc plutôt sympa, une combinaison, assez seyante, sur laquelle il y avait des champignons. C'était à la fois joli et...

MARC : Des vrais champignons ?

L'ÉPOUSE : De vrais champignons ! Les champignons servaient à accélérer la décomposition du corps en dépolluant la terre en même temps.

LE TECHNICIEN : Ah oui, je vois bien. On a ça au catalogue, si vous voulez.

TOUS (*en chœur*) : Ah... non !

Ce cri du cœur, tous en chœur, « Ah... non ! », marque une résistance. La scène fictionnelle nous la donne à entendre. Or, selon les apports de la dynamique des groupes (Lewin, 1935; Marrow, 1969), il y a lieu, pour aider à changer de comportement, de discuter sur les freins autant que d'accumuler les raisons de faire autrement. Les préoccupations des scientifiques autour de l'avenir de la planète qui datent au moins des années 1970 auraient plus d'impact si le temps était pris pour des dialogues francs sur les freins qui empêchent d'agir. Faire plus du même – plus de conférences d'experts dans les *mass-medias* – ne permet d'obtenir, on le constate, que de faibles résultats en matière d'évolution des styles de vie. Faire autrement que ce que les scientifiques ont l'habitude de faire (communiquer sur leurs résultats, appeler à changer d'attitude par des articles signés en masse, influencer les décideurs par des messages descendants toujours plus nombreux et alarmistes), ce n'est pas du tout soutenir que la science ne devrait plus communiquer ni faire de la science comme les scientifiques savent la faire. C'est dire qu'il faudrait envisager de faire aussi selon d'autres modalités d'intervention, travaillant l'imaginaire, dans son épaisseur humaine ; tester, donc, d'autres méthodes, puisque les habituelles, quoique raisonnables, manquent le but de changer les habitudes.

Partager avec d'autres la perception de freins dans l'action est un exercice d'imagination, car il s'agit de formuler une perception qui, souvent, n'est pas explicite. Elle demande une introspection et bénéficie des apports des autres pour arriver à s'exprimer. Les termes adéquats ne pré-existent pas. Ils sont à inventer par la discussion, innovants par eux-mêmes. Ils changent la donne une fois exprimés. Ils colorent la réalité selon le regard des autres. Le dialogue ouvre l'espace du possible en partant de là où les personnes se situent avec leurs préconceptions et leurs limites vécues. Il travaille sur les idées reçues pour les faire évoluer. La mise en activité à partir des perceptions réelles désencombre l'imagination plus efficacement que toute table rase qui ferait fi de l'existant. L'imagination s'enclenche avec des matériaux tirés du réel, ce

qui permet d'expérimenter la possibilité de faire autrement avec ce réel, de le mélanger (le *blender*) avec des matériaux inventifs.

9^e proposition : les relations humaines, à distance ou en présence, appellent une hospitalité de l'imagination

Cet aspect touche un point central : l'inconnu qui appelle l'imagination pour se le représenter, dont il est question ici de part en part, c'est l'inconnu près de chez nous, proche, voisin, banal. C'est l'inconnu qui se présente à chaque instant de la moindre rencontre, y compris avec ceux et celles qui nous sont les plus familiers et familières. Le pire, c'est de croire connaître l'autre, que l'on soit en accord ou en désaccord, et, du coup, de cesser de solliciter sa propre imagination pour se dire que, peut-être, quelque chose reste à découvrir d'inaperçu, d'éloigné, même chez l'autre trop bien connu, trop proche, classé et repéré par des préjugés. L'hospitalité de l'imagination prend comme un absolu que l'autre a toujours une part d'inconnu à nous révéler. Et cette hospitalité ne peut fonctionner que dans l'écoute. Le questionnement, la curiosité, le décentrement mènent l'ouverture. La complexité est que cette ouverture ne consiste pas seulement à mettre côte à côte soi et l'autre. Si chacun reste calé dans son égotisme, l'ouverture est incomplète. L'ouverture incite, par l'écoute, donc à l'intérieur de soi, à faire un lien entre l'autre et soi. Elle implique une possible modification des entités par la relation intériorisée des deux êtres. Dans un dialogue, le rapprochement entre ce que l'un dit et ce que l'autre dit s'opère en nous, dans l'hospitalité de notre imagination qui crée le lien. Et qui crée ce lien en opérant un *blend*, une « intégration conceptuelle » entre les domaines de soi et de l'autre – qui est le mode privilégié dont use l'imagination pour générer du sens, nous dit le cognitiviste Mark Turner (cf. ci-dessus, 5^e proposition). Donc, l'hospitalité n'est pas convoquée qu'avec les absents, à distance. Elle l'est aussi avec les présents, et demande de l'imagination pour que le côte à côte soit une relation. Pour que les prises de paroles ne s'enferment pas dans des identités étanches.

L'étude de Sylvie Bouchet (*cf.* partie III) fait ressortir que les participants ont rencontré des personnes, et pas seulement des opposants. Le public le ressent aussi lors de la représentation. Une spectatrice l'exprime ainsi :

« Je voulais vous remercier vraiment d'avoir pris le risque de vous rassembler et de mettre en scène autre chose que du conflit, puisque c'est ce qui est mis en scène quotidiennement dans les grands médias, et de prendre ce risque chacun de sortir de sa zone de confort et de créer du lien. La plupart du temps, c'est parce qu'il n'y a pas de lien que nous pouvons faire la guerre les uns contre les autres *ad vitam aeternam*. Je rêverais qu'il y ait des débats parlementaires sous forme théâtrale. (...) Je pense qu'il y a quelques années, cela aurait été impensable d'imaginer que des personnes comme vous se rassemblent et fassent cette démarche-là. Je voulais vous remercier parce que c'est une excellente initiative, parce qu'elle crée du lien et elle permet de donner un espace plus confortable à chacun, pour réfléchir ensemble, sans se trouver mis en faute d'une manière ou d'une autre ».

Ce lien découle des dynamiques de groupe et des performances de la fiction, déployées sur scène, devant un public. Il offre l'occasion d'expérimenter des visions communes, en dialogue. Le jeu ne laisse pas insensibles ceux et celles qui s'y prêtent et qui y assistent. Le jeu relationnel transforme la relation. Avec un peu d'imagination, on peut alors concevoir la relation non plus comme un contact entre des boules de billard, mais comme une intra-action. L'intra-action remet en question la conception courante d'interaction entre entités pré-constituées. Elle cherche à penser une relation qui précède la constitution des noyaux d'identité en relation¹. Le travail de groupe sur un imaginaire commun offre des moments de création qui n'appartiennent à personne en propre, mais transforment toutes les personnes présentes.

¹ Pour la notion d'intra-action importée de la physique quantique vers les sciences humaines, les théories féministes et le matérialisme spéculatif, cf. Barad, 2007.

10^e : l'imagination permet d'envisager l'impossible possible, l'invraisemblable vrai, l'extraordinaire ordinaire

Dans le film *12 hommes en colère*, de Sidney Lumet, 1957, parmi douze jurés, onze sont persuadés de la culpabilité d'un prévenu. Un seul, parmi les douze, dit, non pas que le prévenu est innocent, mais qu'il ne sait pas – il sait qu'il ne sait pas – et qu'il faut discuter et réexaminer les faits. Il a plusieurs fois cette réplique : « C'est possible », « Je dis juste que c'est possible ». L'imagination ouvre des possibles, y compris de ce qui paraît le plus improbable, invraisemblable, incroyable. Bien sûr, il y a des filtres, l'ouverture n'est pas totale – la terre ne redevient pas plate, et en jury d'assises, à l'époque moderne, on ne discute pas du sexe des anges ou du monstre du Loch Ness. Des limites permettent de distinguer la pure fantaisie (*fancy, fantasy* en anglais) et l'imagination créatrice.

L'imagination créatrice peut aller très loin pour nous parler du monde. Dans *Le petit champ* des possibles (lire ci-après), un personnage joue le Grain de blé et un autre Petit Champ ; Dame Nature emmène son fils empoisonné, le champ, chez différents médecins ; et Petit Champ, malade, présente un ver à dix têtes qui lui ravine la cheville. Imagination ? Certes ! Métaphore ? À coup sûr ! Mais qui renvoie à des situations concrètes parfaitement repérables, que la fiction contribue à décrire dans toutes leurs dimensions – de peur, de responsabilité, de technicité, d'opposition entre différents acteurs, et enfin de spectacularisation.

« Personnifier le champ nous met d'accord », dit un participant. Ce qui paraissait inenvisageable au départ se concrétise : un accord entre les opposés. Face à des anathèmes caricaturaux, un sens commun se redessine. Des « ennemis » conviennent de ce sur quoi ils sont d'accord. À aucun moment l'imaginatif n'éloigne du fond et du concret. Au

contraire même, l'agir imaginaire peut révéler plus de fond et de concret que des débats hors situation, hors territoire. Il ajoute une dimension de construction commune, où l'accord sur le fond et sur le concret peut enfin trouver une voie d'expression sensible.



Conclusion.
Perspectives pour
une écologie
relationnelle



Mettre du jeu dans les oppositions en présence

Dans la modernité qui est la nôtre, les processus communicationnels sont au centre d'enjeux de justice, d'émancipation et de progrès. Cet idéal de communication est peut-être la dernière valeur universelle possible dans un monde résolument pluriel. Il met la forme du dialogue au centre des préoccupations, plutôt qu'un bien substantiel devant recueillir a priori l'adhésion de tous. Derrière cette condition, s'établit non seulement une éthique – l'éthique de la communication – mais aussi une logique, qui découle de l'histoire politique des sociétés contemporaines (Habermas).

Or, les modèles communicationnels en circulation dans les sociétés sont portés autant par les mondes fictionnels que par les sphères « réelles » de la société. Ils sont véhiculés par les grandes et les petites mythologies, du cinéma populaire aux créations collectives d'amateurs en marge de la culture dominante. Ils passent par les grands et petits discours non fictionnels qui prétendent s'ajuster à la société telle qu'elle est, de la philosophie politique aux coutumes médiatiques, des publicités aux conseils de vie. Cette approche des phénomènes communicationnels

dans leur double transversalité (i) fictionnelle/non fictionnelle, (ii) petites formes/grandes formes, est familière, par exemple, à un auteur comme Roland Barthes (dès *Mythologies*), mais elle permet aussi à Watzlawick (et al.) d'affirmer que pour aborder les lois de la communication interhumaine, une pièce de théâtre peut se révéler « plus réelle que la réalité » (1967). Cette force référentielle du fictionnel et de l'imaginaire a pu être repérée par des champs de pensée aussi divers que la philosophie (Schaeffer, 1999), la sociologie de la réception (Liebes, Katz, 1990) et les sciences cognitives (Rizzolatti, Sinigaglia, 2008).

Face à de vifs différends sociétaux – comme nous en avons expérimentés lors des créations collectives évoquées dans ce livre – l'imagination donne du jeu entre les positions en présence. Le vide de la scène théâtrale est aussi ce qui relie les êtres. Par la distance d'un rien entre les valeurs paradoxales de la modernité, par l'insaisissable des plis et des doutes au milieu des certitudes, un entre-deux se déploie. La distance d'un rien, invisible, en manque, inconditionné, est active, qui permet l'accueil de l'altérité constitutive à la fois de soi-même (différence de soi à soi) et des autres (différence de soi aux autres). Il est alors possible de bouger collectivement autour des problèmes, de danser autour. En creusant les écarts se construit une communication. Du vide entre les entités peut naître une entente qui ne soit pas qu'un côte à côte où chaque entité reste indemne, dans une tolérance qui ressemble à de l'ignorance réciproque – une tolérance d'évitement qui finit par frôler le rejet ou le mépris. Une fiction glissée entre les positions plurielles réactive un principe de justice. Elle dessine une épistémologie ouverte.

Pour une véritable intelligence collective

Si la modernité « nous mène à l'assaut d'un impossible » (Gauchet, 2017: 680), ce n'est pas un impossible radicalement impossible – sinon,

on ne voit pas bien où serait le problème – c'est un impossible que nous nous représentons justement comme possible, qui nous lance des défis, qui s'inscrit dans les multiples injonctions contradictoires de nos sociétés au quotidien. Notre imagination est la faculté qui nous projette dans la possibilité – ouverte, pas certaine, mais active – d'un impossible. Cet ouvert, incertain, mais agissant, change la face du monde. C'est la part d'agir imaginaire au cœur de l'hypermodernité, qui prolonge les grands courants de la modernité en les radicalisant et les globalisant. Ou comment, de l'impossible, naît un ferment actif ordinaire, dans le tissu le plus courant des échanges en société.

Ce qu'il y a alors à expliquer, c'est la banalité, pour tous, de l'impossible, de l'improbable, de l'exceptionnel, qui s'annonce d'abord par les signes les plus ténus. L'imagination invente du possible pour décrire la diversité de l'expérience ; face à une quelconque interprétation, elle demande, par principe : n'y a-t-il pas une autre interprétation possible ? Et une autre encore ? Non pas que ces interprétations soient nécessairement contradictoires, loin de là ! Un chapeau, vu sous un autre angle, peut être un lapin ; une explication peut être complétée par une autre, en tension avec la précédente ; un changement peut être vécu à la fois comme positif et négatif ; et, bien entendu, dans un différend entre deux personnes, deux partis, deux intérêts, la seule position intenable, objectivement, est de penser avoir seul raison. Ces différents points de vue, nous pouvons les faire varier en pensée, dans un dialogue avec soi, mais aussi dans le dialogue avec les autres.

L'imagination est alors l'opération qui permet de décaler les points de vue dans nos représentations en relation. Elle permet, dans une des scènes du *Petit champ des possibles*, que l'agriculteur écologiste puisse ne pas être aussi sympathique que le voudrait l'image d'Épinal, ou que, dans l'autre pièce, le technologue idéaliste puisse « faire chier ».

Le théâtre, le roman, le cinéma sont très forts pour faire tomber de leur piédestal – avec humour et poésie – les experts qui croient avoir raison,

les maîtres de vertu qui sont des Tartuffes, les pouvoirs qui n'ont que le pouvoir en ligne de mire, les mises en scène du participatif qui étouffent les initiatives. Les fictions introduisent dans le débat la possibilité de se concevoir toutes et tous, à égalité, comme *inclusifs partenaires des problèmes* – ce qui crée une situation, notons-le, à l'exact inverse du débat d'experts sur les médias et dans les cercles savants, politiques et économiques, où, par définition, l'expert se donne le beau rôle : il a tout compris, il explique la vie aux autres, il est mieux informé, il détient la vérité, il incarne le projet à faire primer ; sauf que, bien sûr, en face, un autre expert viendra expliquer l'inverse, avec autant d'éloquence. Les experts à la queue leu leu se contredisent sans jamais dialoguer. Ils rendent le dialogue impossible par des jugements à l'emporte-pièce, comme en affectionne la twittosphère. Plus sournoisement, ils s'appliquent à l'ignorance de ce qui ne leur est pas inféodé, sans jamais se laisser transformer par la parole de l'autre. Le bain médiatique se situe à des années-lumière de toute perspective dialogique. Dans les débats, chaque camp en présence s'arc-boute contre les antipathiques imbéciles d'en face, qui, eux, n'ont rien compris. L'anathème est actif ou passif, mais dans tous les cas il revient à des formes d'excommunication : par exemple, de l'art par la science, des sciences humaines par les ingénieurs, du public par le privé, des campagnes par les villes ; du brexiteur, du gilet jaune ou du redneck par l'intellectuel londonien, parisien ou new-yorkais ; et de ceux-ci par ceux-là ; d'une religion par une autre, d'un féminisme par un autre, d'un racisme par un autre, d'une laïcité par une autre, d'un dominant par un autre, etc.

L'ambiance est à la diatribe ; stylée la violence ; bonhomme l'arbitraire ; draconienne la simplification ; et pas que chez Trump, mais à l'échelle de la planète, dans une guerre de tous contre tous. L'histoire intellectuelle des quarante dernières années serait celle d'un constat d'échec des courants progressistes qui ont tenté avec sérieux de « nous », eux compris, désenclaver des clichés, des stéréotypes, de « nous » libérer des classements, des catégorisations, des violences qui confortent les

sociétés guerrières. Mais, le goût pour la domination, sans dialogue, est assez créatif pour se reproduire et se réinventer dans de nouvelles formes, jusqu'à coloniser, parfois, les opposants à la domination qui en reproduisent les codes.

On en arriverait, par exemple, pour cerner quelque paradigme de ces évolutions problématiques contemporaines, à des partisans affichés de la critique du capitalisme à la Badiou ou du maître ignorant à la Rancière, mais qui, dans leurs prises de parole, leur management des rentes symboliques, leurs relations concrètes de travail, reproduiraient les codes de l'information descendante, jupitérienne, et d'un pouvoir autoritaire, ubuesque, fort peu démocratique. L'intelligence peut se vanter d'être collective, et commencer par l'exclusion des différences, puis mettre au rencard les propositions imaginatives.

Ces étonnants et détonnants paradoxes, s'ils deviennent monnaie courante, sapent toute utopie à la racine. L'expérience réelle d'un faire autrement, nourri de quelque espérance de progrès, n'a plus alors aucune défense théorique ou pratique. La mort du dialogue s'installe comme une évidence.

Aux armes dialoguistes !

Dans un dialogue, les positions tentent de s'articuler entre elles, par tâtonnements, essais-erreurs, explorations, questions. Elles embarquent pour une histoire commune, où chacun et chacune se retrouve à égalité devant les problèmes.

Le dialogue peut passer par d'autres modalités que la fictionnalisation. Tout le monde peut être dialoguiste. Les conditions d'un bon dialogue sont connues : explorer les écarts comme une forme de relation, situer un fond commun de valeurs, d'espace ou de perspectives, reconnaître des lieux propres en respectant les identités, engager un rapprochement à titre d'essai, en construction. Elles se déclinent sur d'autres scènes que

de théâtre. Les conférences de consensus en sont porteuses, mais elles restent l'exception. Des jeux de rôle peuvent en être l'occasion ; des simulations de débat offrir un entraînement à l'écoute de l'autre (cf. la postface de Nicolas Benvegna). Des émissions de radio ou de télévision sont à inventer dont le pitch serait *plus de diversité par le dialogue, ou plus de dialogue, moins de débat !* Les thèmes ne manqueraient pas, tant nos démocraties sont des pépinières de divergences et le traitement des divergences au cœur de la démocratie.

Dans les interventions que nous décrivons dans ce livre, la fictionnalisation permet de changer les règles du jeu. Elle crée les conditions pour un dialogue novateur, où nul ne se sent plus convoqué à devoir absolument se présenter, soi, sous un beau jour, et les autres, opposés, sous un mauvais jour. Avec ce but simple : être plus imaginatif dans l'action collective. Le mot d'ordre serait, sous le grand chapiteau du monde, avec humour, *disrupter l'action par l'open-collective dialogue.*

C'est alors, radicalement, à un renversement de perspective que nous assistons. À l'agir imaginatif revient la tâche de tenir les promesses de l'éthique de la discussion (cf la section « Engager un rapprochement »). Un jeu sérieux, inventif, co-créé à plusieurs, transpose dans la fiction de possibles inversions de rôles, décalages de soi avec soi, zones d'accord communes à bâtir ensemble ou d'affrontement sans que mort psychologique ou médiatique s'en suive. Il remet en mouvement un agir communicationnel bloqué – critiquable pour cette impuissance. Il endosse le doute constructif pour redynamiser le dialogue.

Inclusifs partenaires des problèmes

Si le débat d'experts est un repoussoir, c'est qu'en toute logique, poussé à bout, le débat d'experts tue le débat. Il n'engage guère au véritable dialogue. L'articulation de positions variées n'est pas de mise dans un contexte où se vanter soi – et ignorer l'autre, ou ne le « suivre » que par

stratégie, ou le condamner sans appel – se révèle plus payant dans la course à l'attention.

La fiction imaginative, co-construite par les principaux concernés à un enjeu de société, commence à pouvoir admettre que, face aux problèmes, l'humanité entière est de plus en plus en position de ne réunir, collectivement, que d'*inclusifs partenaires du problème* autour de la table. Et c'est là que la fictionnalisation présente des atouts, en permettant, par exemple, l'autocritique, là où celle-ci est forclosée dans les arènes publiques et politiques. Or, ce jeu d'esprit et de corps, ce « rôle » de *pas si sympathique que ça, pas si moral que ça, pas seul détenteur de la vérité*, pourrait se révéler être la condition *sine qua non* d'un dialogue novateur, avec de nouvelles manières de trouver des solutions innovantes aux problèmes en suspens. Pour plus d'inventivité face aux problèmes, il est intéressant que les contraires ne soient plus obligés à se condamner mutuellement ou à se tolérer à peine, les uns à côté des autres, sans écoute ni considération. C'est ce que nous avons appelé l'effet Woody Allen, qui appelle à déconstruire son propre personnage avant que de songer à appliquer son intelligence et ses informations contre les autres, à son seul profit – ce à quoi le moindre maître disposant de la moindre rente dans l'espace public s'emploie à longueur de chronique, d'interview ou de tweet.

L'autocritique de mise dans le monde contemporain n'est évidemment plus celle du renversement stalinien de l'utopie communiste, comme Edgar Morin (1959) a pu en entreprendre le récit voici plus d'un demi-siècle. Vers où, désormais, orienter une autocritique qui prendrait le risque de s'écarter des réseaux dominants ? Et de quels réseaux dominants ? Lors de la première rencontre internationale de l'Université de la Pluralité (2018), une « interpellation » avait pour titre : « Ce sont toujours les mêmes qui produisent les récits du futur. Nous faisons partie du problème ! »¹ Ce *Nous faisons partie du problème* n'est pas si courant, ni facile à rendre concret. Il suppose la vulnérabilité où les failles sont aussi chez soi, et pas que chez

¹ Animation : Oulimata Gueye. Interpellé·es : Mary-Anne Mohanraj, Mimi Mondal, Maud Le Floch, 30 novembre 2018.

l'ennemi ou l'opposant ou le différent. Là encore la fiction, le conte, le théâtre, la poésie peuvent aider à mettre en scène des vulnérabilités propres.

Reste, ensuite, bien sûr, l'enjeu de la diffusion de ces créations. Le couperet de la publication fait partie du problème : quand une enquête sociologique se penche sur le destin de mille scénarios proposés à la télévision française dans le cadre d'un concours national, elle fait ressortir que l'approche critique de la société imprègne les projets, mais que la plupart ne seront pas tournés (Chalvon-Demersay, 1994). C'est pourquoi nous avons tenu à retranscrire les deux pièces de juillet 2018 et diffuser leurs captations vidéos. Pour une fois, nous donnons à voir ces créations amateurs, habituellement confidentielles, reçues par un micro-public, sans aucun lendemain.

Ce *Nous faisons partie du problème* a peut-être besoin de la fiction, comme d'une étape, pour avoir une chance d'exister, car dans la réalité, les discours communicants portent à l'inverse : dans les médias, tous dénoncent les périls, puis nous annoncent qu'ils ont compris le problème ; de là, ils déroulent leur solution, chacun depuis son jardin. Et comme ils ne sont pas d'accord entre eux, ils entrent dans des polémiques, s'ignorent, démissionnent, dans la logique de leurs luttes de pouvoirs. Donc, oui, *ils font partie du problème*, car entretiennent un système soumis aux pressions stratégiques, où les rentes ont plus à gagner en surmédiatisant leur rupture qu'en dialoguant.

S'il y a une utopie dans la mise en théâtre collective par les personnes intéressées à un enjeu de société, c'est dans la reconnaissance de l'*inclusif partenaire du problème* comme condition d'ouverture du dialogue, de la rencontre, de la co-élaboration – de la relation face à un problème qui n'est pas que le problème de l'autre, mais aussi le sien propre. Si nous n'avions affaire qu'à de sympathiques partenaires face à des problèmes, tous compétents, éthiques, en équipe, volontaires, il ne resterait plus au groupe qu'à se mettre naturellement en vol en V, avec juste les

interactions qui suffisent pour se coordonner. Mais l'utopie concrète dont nous avons le plus urgemment besoin est plutôt de reconnaître les écarts tels qu'ils sont, y compris entre les plus *antipathiques partenaires du problème* : tous cultivant en eux une part de clown, semblent nous suggérer les pièces de théâtre de la partie II, qui choisirent la forme comique pour rendre compte de problèmes sérieux. Appelons Crapule ce clown imaginaire, cyborg de dialogue, facette de nous-mêmes, dont l'effet performatif est d'introduire des failles chez les partenaires du dialogue, même chez les plus insupportables les uns aux autres, mais qui maintiennent, malgré tout, une relation dans l'espace réel. Ce qui est perdu en superbe par chacun est gagné en terrain commun pour tous.

L'extrémisme du dialogue

Dans l'optique de l'écologie relationnelle, l'espace hospitalier du dialogue acquiert de nouvelles significations. Il réveille de nouveaux imaginaires. Il s'acclimate aussi bien à la scène de théâtre qu'à la nature, à la salle de réunion qu'à la page ou la paroi qui accueille l'altérité des signes, humains et non humains. L'espace hospitalier, sur scène comme en d'autres lieux, installe un fond commun pour les protagonistes, à partir duquel peuvent se dégager des tours de parole égalitaires, un respect dans la distance des corps, depuis des lieux propres, un jeu d'écarts et de rapprochements qui est mouvant. Toute la logistique de règles et de signes qui aident à un dialogue réussi – critique et autocritique comprises – prend son essor d'un rapport différent à la naturalité de l'espace partagé, incluant l'ensemble des corps en relation dans cet espace, dans la danse des paroles qui s'échangent.

Lors de la seconde réunion préparatoire des groupes de création, la consigne était d'inventer des personnages imaginaires qui entraient dans le débat. L'une des participantes du groupe Phyto s'est présentée ainsi :

« Je n'ai pas encore tranché si j'étais la déesse de la nature ou une Amazone, mais il se trouve qu'il y a toute une famille, plein de plantes qui sont en voie de disparition, qui m'ont contactée et qui ont décidé de porter plainte contre les humains. Elles considèrent qu'il y avait des équilibres mis en place et l'homme se croit vraiment seul sur terre et ça ne va pas du tout. Elles souhaitent avoir une réparation et demandent des dommages et intérêts. Elles veulent bénéficier de plus de place pour exister et se reproduire. Elles demandent qu'on leur octroie un espace qui leur est dédié pour qu'elles puissent s'épanouir, qui soit au moins l'équivalent de l'Amérique du Nord. »

Ce personnage de déesse ou d'Amazone, qui deviendra la Dame Nature du *Petit champ des possibles*, conjugue en elle une perspective à la fois universaliste et écoféministe. D'un universalisme qui ne renonce pas à l'idéal d'un pour toutes et tous sur la terre, dans la diversité. Et d'un écoféminisme qui révolutionne la place de la nature dans les mouvements d'émancipation en les fondant sur des figures féministes ou féminines (cf. Hache, 2016, pour un recueil de textes écoféministes, et notamment « Pourquoi les femmes ont besoin de la déesse », de Carol P. Christ). La déesse de la nature arrive comme l'élément perturbateur du *business as usual*. Elle annonce de nouvelles structures de l'imaginaire. Comme Carol P. Christ le déclarait : « Les systèmes symboliques ne peuvent pas simplement être rejetés ; ils doivent être remplacés » (Christ, 1978: 85).

Le système symbolique dont nous expérimentons ici, collectivement, la possibilité concrète, ressort de la mise en dialogue des diversités. La nature qui reconnecte au monde a quelque chose à voir avec l'espace hospitalier que nous voyons se dessiner dans notre expérimentation d'un théâtre des controverses. L'éthique relationnelle s'ancre dans une physique des relations, et cette physique des relations tient à un rapport différent à la nature autant qu'à la culture – où la scène de théâtre, la salle de réunion et l'espace naturel versent d'un même élan du côté d'une texture relationnelle hospitalière. La pratique du dialogue vient s'y

inscrire comme un renouvellement radical des coutumes stratégiques dominantes, peu enclines au dialogue.

L'écologie relationnelle cherche à comprendre la relation comme un facteur ayant ses propres espaces et son propre imaginaire, aussi structurant que d'autres critères plus couramment admis comme l'économie, la technologie, l'organisation, les médias. Elle multiplie les occasions de dialogue en écart maximal. Elle pose le dialogue comme une condition, actuellement fort mal remplie, d'une écologie de la planète. L'extrémisme du dialogue, c'est le dialogue des extrêmes tenté le plus longtemps possible : pousser le dialogue à l'extrême plutôt que d'exclure ou d'ignorer trop vite les jardins d'en face, pas assez amis, pas assez ouverts, trop différemment cultivés, où toujours l'autre, l'ailleurs sur la carte et dans l'histoire, est le problème.

Ce serait alors d'un théâtre des différences dont le monde aurait le plus besoin pour que les îlots d'imagination, induisant des mouvements réels dans la société – ce que nous qualifions de dialogue – ne reste pas un programme d'exception ; pour que l'écologie relationnelle se déploie sans préjugé – tant sur les scènes dédiées au théâtre que dans les interventions sur le terrain, dans les salles de quartier et les parlements, dans les organisations, la politique et les médias...

Et jusque dans les champs, théâtres de biodiversité ; pour que le champ des possibles ouvre sur un avenir partagé.

Partie II.

Transcription des pièces



Le petit champ des possibles

GROUPE PHYTO

Personnages (par ordre d'entrée en scène) :

PETIT CHAMP

L'AGRICULTEUR

LE GRAIN DE BLÉ

DAME NATURE

LE MÉDECIN

LA MÉNAGÈRE

LA NATUROPATHE

L'AGRICULTEUR BIO

LE JOURNALISTE

- Scène I -

Petit Champ entre sur scène, en courant, tout excité.

PETIT CHAMP : Waouh ! J'ai une patate. Les moissons sont finies. Qu'est-ce que j'ai envoyé, là ! C'était bien. On a donné !

Entre l'agriculteur en actionnant une sulfateuse. Il est suivi par le Grain de blé. Petit Champ les aperçoit et les interpelle.

PETIT CHAMP : Voilà l'agriculteur et son champ de blé. Alors, Léon ! qu'est-ce que tu fais ? Qu'est-ce que tu travailles ?

L'AGRICULTEUR (*apercevant Petit Champ, avec satisfaction*) : Ah ! Petit Champ !

PETIT CHAMP (*s'approchant et lui montrant son dos*) : Tiens ! Mets-moi un petit coup de glypho sur le chardon.

L'agriculteur actionne sa sulfateuse sur le dos de Petit Champ.

PETIT CHAMP (*soupirant d'aise*) : Ah, c'est bon !

L'AGRICULTEUR (*pulvérisant du glyphosate sur Petit Champ*) : Lève un peu les bras. Ah, ici, là !

Petit Champ lève le bras droit, le gauche, montre différentes parties de son corps à l'agriculteur qui pulvérise le pesticide. Petit Champ est de plus en plus agité, renifle, a des gestes parasites, comme shooté par quelque stimulant...

PETIT CHAMP : Là aussi, ça me gratte.

L'AGRICULTEUR : Par contre, je vois qu'il y a un début de plaque de ray-grass ici. On va voir, mais quelle belle moisson cette année franchement ! (*Désignant le Grain de blé*) Tu as vu le blé comme il est beau ?

L'agriculteur se retourne vers le Grain de blé qui montre ses muscles.

L'AGRICULTEUR : Oui, regarde-moi ce grain de blé ! Il est magnifique.

PETIT CHAMP : On a bien bossé quand même !

L'AGRICULTEUR : Tu as vu comme il est fort notre blé ? Regarde-le, on dirait qu'il va aller au Tour de France.

PETIT CHAMP : En même temps, tu as tout fait comme il fallait.

L'AGRICULTEUR : Oui, j'y suis allé un peu fort.

PETIT CHAMP : Tu as mis les produits comme il faut ! Tout plein !

L'AGRICULTEUR : Oui.

-Scène 2-

Depuis la coulisse, on entend la voix de Dame Nature.

DAME NATURE : Où il est encore ??!!

Entre Dame Nature, très énermée. Elle aperçoit Petit Champ et vient vers lui.

DAME NATURE : Ah ! Te voilà Petit Champ !

Dame Nature l'inspecte, le pousse un peu, tourne autour de lui... Il est secoué de tics.

DAME NATURE : Pourquoi tu t'excites comme ça ?

PETIT CHAMP : Non, ça va ! Ça va !

DAME NATURE : Non, tu es un peu trop shooté !

PETIT CHAMP (*appelant l'agriculteur*) : Léon, viens voir, viens voir !

DAME NATURE : Non, ça ne va pas du tout.

L'agriculteur s'approche, voit Dame nature.

L'AGRICULTEUR : Vous êtes qui en fait ? Pourquoi vous embêtez Petit Champ ?

DAME NATURE : Je suis la mère de Petit Champ. Je suis Dame Nature, la mère de Petit Champ.

L'AGRICULTEUR (*se tournant vers le Grain de blé*) : Dame Nature ?!

DAME NATURE : Oui ! Je suis Dame Nature. (*À Petit Champ*) Non, mais ça ne va pas là, on peut regarder l'état de ton sol ? (*Petit Champ soulève ses pieds, montre ses semelles de chaussures. Dame nature les inspecte.*) Qu'est-ce que c'est que ça ? Là ! ça va pas ! (*Elle montre la cheville de Petit Champ à l'agriculteur.*) Regardez, y a plus rien : les amis sont partis.

L'AGRICULTEUR : Quels amis ?

DAME NATURE : Les vers de terre et tout !! Je vois plus rien !

L'AGRICULTEUR : Ah ! mais si, il y a quelque chose, là ?! Si ! je vois Jojo là !

DAME NATURE : Jojo ? C'est qui ?

Ils regardent tous la cheville de Petit Champ.

L'AGRICULTEUR : C'est le ver de terre.

DAME NATURE : Attendez, il a combien de têtes : une, deux têtes ?

PETIT CHAMP : Oui, ça gratte.

DAME NATURE : Un ver de terre à deux têtes, vous trouvez ça normal ?

L'AGRICULTEUR : Je l'ai toujours connu comme ça, Jojo !

Dame Nature continue son inspection de Petit Champ tout en essayant d'arrêter les mouvements incohérents qui agitent ce dernier.

DAME NATURE (à Petit Champ) : Non, mais attends, et arrête de te bouger comme ça !! Reste tranquille. (*Elle examine le dos de Petit Champ*) Et pourquoi y a des morts. Attends, ta surface, là !? ça va pas du tout, y a des pucerons morts.

L'AGRICULTEUR : Ce sont les ravageurs ! (*Inspectant Petit Champ*) Il y a encore un petit foyer (*il pulvérise Petit Champ*).

DAME NATURE : Tous les insectes sont morts !

L'agriculteur asperge Petit Champ.

DAME NATURE : Arrête avec tes produits !

Petit Champ se gratte sur tout un côté.

PETIT CHAMP : Ça me gratte là !

DAME NATURE (*se retournant vers l'agriculteur*) : Non, c'est pas normal ! Qu'est-ce que vous avez encore fait ?

L'AGRICULTEUR : Pour avoir les récoltes, je suis bien obligé de les tuer, ces insectes !

DAME NATURE : Non, c'est la na-tu-re ! Il faut arrêter. Vous tuez tout. Ça ne va pas. (*Attrapant Petit Champ par le bras*) Toi, arrête de te gratter. On va aller voir le médecin et vous allez m'entendre !

Elle entraîne Petit Champ avec elle et s'apprête à sortir.

L'AGRICULTEUR ET LE GRAIN DE BLÉ (*courant derrière Petit Champ*) : Petit Champ ! Petit Champ, attends ! Petit Champ, reviens !

DAME NATURE (*S'adressant à l'agriculteur et au Grain de blé*) : Je vais porter plainte ! Partez ! (*À Petit Champ*) Allez, nous allons voir le médecin. Tu viens !

Tous sortent de scène.

-Scène 3-

Le médecin est assis à son bureau. Petit Champ et Dame Nature entrent sur scène. Petit Champ renifle, a des tics.

PETIT CHAMP : J'en ai marre !

DAME NATURE : Tu te tais et tu restes tranquille maintenant. D'accord ?

LE MÉDECIN (*appelant*) : Client suivant.

DAME NATURE (*à mi-voix*) : "Client" ? Un médecin qui dit "client", c'est bizarre ! (*S'avançant*) Bonjour, Docteur.

Le médecin aperçoit Petit Champ qui lui fait un petit salut.

LE MÉDECIN : Bonjour, venez. C'est Petit Champ, là !?

DAME NATURE : Oui, c'est Petit Champ. Petit champ ne va pas bien.

LE MÉDECIN : Si, il est bien habillé !

DAME NATURE : Non, il a trop grandi. (*Tâtant le bras de Petit Champ*) Regardez, c'est dur !

LE MÉDECIN (*tâtant à son tour*) : Il est costaud ! Il est solide !

DAME NATURE : Non ! C'est trop dur. C'est tassé. Il n'y a plus d'aération. Cela ne va pas du tout !

LE MÉDECIN (*attrapant un flacon*) : Attendez. (*À Dame Nature*) On se calme ! (*À Petit Champ*) Tu es calmé !

Petit Champ regarde le flacon et manifeste par son sourire qu'il en a un bon souvenir.

PETIT CHAMP : Oui !

LE MÉDECIN : Tu te souviens de celui-là ? Il n'était pas mal dans le biberon !

DAME NATURE : Non !

LE MÉDECIN (*à Petit Champ*) : Ça t'a aidé.

DAME NATURE (*montrant au médecin comment Petit Champ s'agite*) : Vous voyez bien qu'il y a un souci. C'est trop chargé. (*À Petit Champ*) Arrête de sniffer comme ça !

LE MÉDECIN (*tirant un autre flacon de sa poche*) : Ce n'est pas grave ! Si c'est trop chargé, j'en ai un autre. J'en ai un autre, beaucoup moins chargé.

DAME NATURE : Qu'est-ce que c'est ?

LE MÉDECIN : J'ai une solution pour tout. J'ai tout ce qu'il faut.

DAME NATURE : Et il y a quoi là-dedans ?

Le médecin arrache l'étiquette avant de lui tendre le flacon.

LE MÉDECIN : Prenez celui-là.

Il se dirige vers Petit Champ, mais Dame nature s'interpose.

DAME NATURE : Attendez, j'ai besoin de voir. Qu'est-ce que c'est ?

LE MÉDECIN : Permettez, Madame ! C'est un métier la médecine, madame. Je suis médecin.

DAME NATURE : Oui, vous êtes médecin, mais j'ai un doute. *(Lisant l'étiquette du flacon)* C'est quoi "organo-phosphoré" ? C'est bizarre tous ces produits.

LE MÉDECIN : C'est "bizarre" ?! Comment ça ?! Regardez. *(Il ouvre la Revue du Médecin et lui montre)* Vous avez vu la revue des médecins et tout ce qu'ils recommandent ? Regardez la liste complète. On retrouve "organo-phosphoré". J'applique une médecine, Madame !!

DAME NATURE : Il y en a trop. Moi, je n'ai plus confiance. Vous avez été notre médecin traitant...

LE MÉDECIN : Comment ça "plus confiance" ! Plus confiance ? Allez acheter un bouquin alors !!

DAME NATURE : Nous, nous allons voir un vrai médecin !!

LE MÉDECIN : Moi, je vais aller voir de vrais patients, des clients qui vont comprendre à la fin ! Ce n'est plus possible !

Ils se séparent très en colère. Le médecin sort de scène.

DAME NATURE *(prenant Petit Champ par la main)* : Allez, toi, tu me suis !

Ils sortent.

-Scène 4-

Entrent l'agriculteur et le Grain de blé.

L'AGRICULTEUR : Comment allons-nous faire sans Petit Champ ?

LE GRAIN DE BLÉ : Je ne sais pas moi. Qu'est-ce qu'on va devenir ? Il nous faut un champ. (*Appelant*) Petit Champ, Petit Champ !

L'AGRICULTEUR : Regarde mon magasin ! Il est vide là. Il me reste un pain au chocolat. Et c'est même pas moi qui l'ai fait !

Entre la ménagère, panier au bras.

LA MÉNAGÈRE : Bonjour.

L'AGRICULTEUR (*très ennuyé*) : Un client en plus, qu'est-ce qu'on va lui dire ?

LA MÉNAGÈRE : Alors ! Qu'est-ce que vous avez de beau à me proposer cette semaine ?

L'AGRICULTEUR : Bonjour, madame. Cette semaine, on a... on a... une très bonne récolte de pains au chocolat, voilà !

LA MÉNAGÈRE (*regardant le pain au chocolat*) : Non, mais vous rigolez ?! Comment je vais nourrir mes 10 enfants, moi ?

L'AGRICULTEUR : Vous pouvez le découper, peut-être.

LA MÉNAGÈRE : Ça ne va pas suffire, là, on est nombreux à table. Il faut que je trouve à manger !

L'AGRICULTEUR : J'ai un gros problème. Je me suis fait voler Petit Champ !

LA MÉNAGÈRE : Petit Champ ?

L'AGRICULTEUR : Oui, Dame Nature l'a kidnappé.

LA MÉNAGÈRE : Où est-ce qu'il est passé ? Pourquoi ?

L'AGRICULTEUR : Apparemment, il était un peu trop... un peu trop "dopé" à ce que j'ai entendu, un peu trop... un peu trop surexcité. Mais, alors que, pourtant, on a fait comme les autres années, regardez un peu mon blé comme il est beau.

Le Grain de blé montre ses muscles.

LA MÉNAGÈRE (*le flattant de la main*) : Non, mais vous rigolez ! (*Contente, prenant le Grain de blé*) Mais moi je veux un beau grain comme ça, moi ! Je veux du grain solide, brillant, costaud !

L'AGRICULTEUR : Ben oui !

Le Grain de blé se retourne et le public découvre sur son tee-shirt, dans le dos, l'inscription "Cultivons l'avenir".

LA MÉNAGÈRE : Non, mais c'est quoi ce travail ?

L'AGRICULTEUR : Il faudrait aller voir Dame Nature.

LA MÉNAGÈRE (*déçue de la pénurie*) : Vous n'avez rien d'autre, franchement ?

L'AGRICULTEUR : Du coup, je n'ai plus rien à vous donner.

LA MÉNAGÈRE : Non, mais franchement... Nul ! Je vais aller voir votre voisin bio. Lui, il aura des produits au moins.

Elle sort.

L'AGRICULTEUR (*désespéré, poursuivant la ménagère*) : D'abord le champ, et puis les clients ! (*À la ménagère*) Attendez madame, revenez, on peut s'arranger peut-être.

Il sort, suivi du Grain de blé.

-Scène 5-

Entre, d'un côté, la naturopathe, qui fume et s'installe flegmatiquement sur son fauteuil. De l'autre côté, entrent Dame Nature et Petit Champ. Petit Champ renifle, toujours secoué de soubresauts nerveux. Dame Nature explique à Petit Champ ce qui va se passer.

DAME NATURE : Petit Champ, nous allons aller voir un vrai médecin... Nous allons aller voir un naturo.

PETIT CHAMP : Nous allons voir quoi ?

DAME NATURE : On va aller voir un naturo ! Tu vas voir ! Il traite avec la nature, les plantes, très naturellement, très sainement ! Tu vas voir ! Tu restes tranquille. Tu arrêtes de t'agiter. *(Imitant Petit Champ avec ses tics)* Tu arrêtes de faire des trucs comme ça là !

Elle frappe une première fois chez la naturopathe. La naturopathe semble dormir. Elle frappe une deuxième fois.

LA NATUROPATHE *(d'une voix un peu lasse et endormie)* : Oui, entrez.

DAME NATURE : Bonjour ! *(Tirant Petit Champ avec elle)* Tu viens. *(À la naturopathe)* Je vous présente mon fils : Petit Champ. Il a un souci. *(À Petit Champ qui s'agite)* Reste tranquille. Il est trop costaud. Il se gratte. Il a plein de cadavres d'insectes sur lui. Il n'a plus de...

LA NATUROPATHE : Okay, calmez-vous, calmez-vous ! Je vais faire une culture.

DAME NATURE : Je ne suis pas énervée.

LA NATUROPATHE *(la repoussant sur le côté)* : Vous me laissez passer un peu.

DAME NATURE : Allez-y. (*À Petit Champ*) Reste tranquille.

LA NATUROPATHE (*examinant Petit Champ d'un air entendu*) : Ah ouais !!! Vous avez des vers là ? Non. C'est un peu compact.

DAME NATURE : Un peu ? Beaucoup, oui !

LA NATUROPATHE : Ce n'est pas très aéré. C'est un peu ferme. Ouvrez. (*Elle regarde dans la bouche de Petit Champ*) Fermez.

PETIT CHAMP (*montrant son côté*) : ça me gratte là.

LA NATUROPATHE (*avec un mouvement de recul*) : Oh ! mais c'est quoi ça ? C'est dur comme c'est pas possible. C'est une semelle de labour que vous avez là !!

DAME NATURE : Du coup, les racines ne peuvent plus passer. Il y a un vrai souci.

LA NATUROPATHE (*à Petit Champ*) : Non, mais là je pense que vous allez mourir. Vous allez devenir infertile d'abord...

DAME NATURE (*à Petit Champ*) : Tu as entendu ? Tu vas devenir stérile !

PETIT CHAMP : Ah, mais non ! non ! non !

DAME NATURE : J'ai besoin des petits Petit Champ, donc "stérile", ça ne va pas.

LA NATUROPATHE (*fouillant dans ses papiers*) : Calmez-vous. Vous m'avez envoyé une analyse de terre ?

DAME NATURE : Oui, pour gagner du temps, je vous ai envoyé des analyses. Est-ce que vous avez pu regarder ce qu'il y avait ?

LA NATUROPATHE : J'ai les résultats de la prise de terre. Un instant.

DAME NATURE : J'espère que ce n'est pas trop grave et que c'est quand même réversible.

LA NATUROPATHE (*énumérant les résultats*) : Alors on a : glyphosate, fipronil, néonicotinoïdes, perturbateurs endocriniens. (*Elle éclate de rire*) C'est un sacré cocktail que vous avez pris là, monsieur !

DAME NATURE (*à Petit Champ*) : Pourquoi tu as pris tout ça ?

PETIT CHAMP : J'y peux rien. C'est pas moi.

LA NATUROPATHE (*à Petit Champ*) : Vous êtes un vrai danger public !

PETIT CHAMP : Je suis bien, je suis en forme !

LA NATUROPATHE : Non, vous allez juste empoisonner la planète entière.

DAME NATURE : Et vous avez vu ? Il n'y a plus de vers de terre, il n'y a plus rien !

LA NATUROPATHE : Oui, bientôt il y aura un cancer.

DAME NATURE (*montrant la cheville de Petit Champ*) : Regardez ! (*Parlant du ver de terre*) Il y en avait un seul.

PETIT CHAMP : Oui, il est là.

LA NATUROPATHE (*examinant la cheville*) : Il a une, deux, trois... trois têtes !

Elle se recule horrifiée.

DAME NATURE : Trois têtes ?!! Ça ne va pas ! Tout à l'heure, il en avait deux.

LA NATUROPATHE : Deux secondes, je vais appeler un confrère.

DAME NATURE (*se retournant vers Petit Champ*) : Pourquoi as-tu fait ça ? (*se tenant la tête entre les mains et se lamentant*) : qu'est ce qu'on va devenir ?

Petit Champ, lui, continue à s'agiter. La naturopathe s'écarte de Dame Nature et Petit Champ. Elle parle au téléphone en aparté.

LA NATUROPATHE : Allô, oui, tu veux un scoop ? C'est du lourd. Il y a de quoi faire du buzz. Il faut que tu viennes, maintenant. Je te les garde en réserve... Je les occupe, ne t'inquiète pas. Il faut que tu viennes. On va faire remonter ça. À mon avis, il n'est pas le seul. Mais là, il y a du lourd... Oui... Ok... À tout à l'heure, je te les garde.

Elle raccroche et revient vers Dame Nature et Petit Champ. Dame Nature parle à Petit Champ et essaie de l'empêcher de se gratter.

DAME NATURE : Arrête. Il faut que ça puisse repousser.

LA NATUROPATHE : Bon alors, ok, on va faire un petit cataplasme de camomille, une dose de purin d'orties, ça va revenir à la normale.

DAME NATURE : Vous êtes sûre ?

LA NATUROPATHE : Oui, sûr ! Suivez-moi.

DAME NATURE : D'accord.

Elle attrape Petit Champ par la main.

DAME NATURE : Tu viens avec moi. Allez, dépêche-toi.

Ils sortent.

-Scène 6-

L'agriculteur bio est en train de ranger son magasin. Entre la ménagère. Lorsqu'il la voit entrer, il se redresse et met ses mains en signe de méditation et de bienvenue au-dessus de sa tête. Un grand sourire illumine son visage.

LA MÉNAGÈRE : Bonjour !

L'AGRICULTEUR BIO (*d'une voix hyper-douce et serviable*) :
Bonjour !

LA MÉNAGÈRE : Je viens de traverser votre champ. Il est drôlement joli votre champ avec toutes ses abeilles et ses herbes folles.

L'AGRICULTEUR BIO (*toujours de sa voix hyper-hospitalière*) : Nous vivons en harmonie avec la nature. Puis-je vous offrir un thé vert à la cannelle ?

LA MÉNAGÈRE : Volontiers.

L'AGRICULTEUR BIO (*lui tendant un verre*) : À dix euros.

La ménagère recule devant le prix. L'agriculteur repose le verre sur son étal.

LA MÉNAGÈRE : Je viens d'aller voir votre voisin Léon. Je voulais remplir mon panier pour nourrir ma famille, mais il n'a plus rien.

Tout le long de la scène, l'agriculteur bio garde les deux mains jointes au-dessus de la tête. Sa voix déborde de prévenance.

L'AGRICULTEUR BIO : Ça tombe bien. Cette semaine, nous avons des brugnons et des rutabagas.

LA MÉNAGÈRE : C'est quoi les rutabagas ? Je n'ai jamais cuisiné ça.

L'AGRICULTEUR BIO : Grâce à nos recettes de rutabagas gratinés, vous allez pouvoir redécouvrir votre rythme de vie et vivre en harmonie avec votre karma lunaire. Nous, nous nous occupons de votre santé physique et de votre santé psychique.

LA MÉNAGÈRE : Vous rigolez !

L'AGRICULTEUR BIO : À 100 euros.

LA MÉNAGÈRE : 100 euros ? 100 euros les rutabagas ? Non, mais...

L'AGRICULTEUR BIO : C'est grâce aux subventions. En plus, ne vous inquiétez pas : comme nous ne fournissons qu'un kilo par famille, ça ne vous coûtera pas cher.

LA MÉNAGÈRE : Vous rigolez ?! Comment je vais nourrir mes 10 enfants avec ça ? Et en plus 100 euros !! Et j'ai le crédit de mon iPhone à rembourser.

L'AGRICULTEUR BIO : Nous, nous vous les livrons en Kangoo diesel, enrobés de papier de soie.

LA MÉNAGÈRE : Non, ça va pas du tout. En plus, il me faut des pizzas vite fait. Franchement, 100 euros, là je ne peux pas me permettre !

L'agriculteur bio (*changeant de ton, soudain brutal, quittant sa position des mains au-dessus de la tête*) : Non, mais, putain ! si tu veux te faire un pognon de dingue, tu vas au supermarché. Tu vois, nous, on nourrit nos voisins, nous.

Ils sortent.

-Scène 7-

La naturopathe tend un bocal à Petit Champ.

LA NATUROPATHE : Tiens, une petite tisane d'orties, cela ira mieux !

PETIT CHAMP (*faisant la grimace*) : Non !

DAME NATURE : Si, si, si ! C'est naturel ! (*Petit Champ renifle le pot que lui tend la naturopathe*) On sent pas. Je t'ai éduqué : quand on boit, on ne sent pas.

On entend frapper à la porte. Entre le journaliste. Il se dirige vers la naturopathe.

LE JOURNALISTE : Bonjour. J'ai fait aussi vite que j'ai pu. Ah... ça me fait plaisir de te voir.

LA NATUROPATHE : Oui, si tu savais !

LE JOURNALISTE : Tu as pas changé. Je vois que tu as toujours le look du Larzac, quand tu te bagarrais avec les CRS.

LA NATUROPATHE : Que veux-tu, on change pas.

LE JOURNALISTE : Et tu as changé de métier, là j'ai vu ? Tu fais du dessin... ?

LA NATUROPATHE (*éludant le sujet et montrant Petit Champ de loin*) : Là, j'ai du très lourd. Il te refile Parkinson, la rougeole, des amputations, à tout le monde. C'est un vrai cas.

LE JOURNALISTE : Du bon matériel. C'est extraordinaire pour un journaliste.

LA NATUROPATHE : Demande à voir là, là (*elle montre au niveau de sa cheville*).

LE JOURNALISTE : Ah oui ?

LA NATUROPATHE : Ah oui, c'est...

LE JOURNALISTE : Bon, écoute, présente-moi, présente-moi.

La naturopathe conduit le journaliste vers Dame Nature et Petit Champ.

LA NATUROPATHE : Je vous présente un confrère.

DAME NATURE : Bonjour.

LA NATUROPATHE : Avec des diplômes certifiés, je précise.

DAME NATURE : Diplômes de quoi ?

LE JOURNALISTE (*sortant de sa poche un papier*) : Tout à fait, je suis soumis au secret médical en tant que journaliste, y a pas de souci. J'ai fait, j'ai lu et puis j'ai passé le serment d'Hypocrite.

Il montre le papier.

DAME NATURE : Le serment d'Hypocrite ?

LE JOURNALISTE : Tout à fait.

DAME NATURE : D'accord. Et ça veut dire quoi ?

LE JOURNALISTE : Ben (*il lit le papier*) "tu n'es pas tenu à dire la vérité", donc, voilà, bon, c'est ce que je fais habituellement. Ne vous inquiétez pas. (*Petit Champ se gratte. À Petit Champ*) Qu'est-ce qui t'arrive, petit, paraît-il que... ?

DAME NATURE (*précise*) : "Petit Champ".

LE JOURNALISTE : Petit Champ !

PETIT CHAMP : J'ai une plaque de nitrates ici. Ça me gratte.

LE JOURNALISTE (*à la naturopathe*) : Oh là là ! T'avais raison. C'est vraiment un cas ! (*À Petit Champ*) Montre-moi ton terroir.

LA NATUROPATHE : Fais gaffe, il y a des morceaux qui tombent.

LE JOURNALISTE : Montre-nous le terroir... Oh là là !

Il cherche des yeux son cameraman, Raymond, situé hors scène. Il l'appelle.

LE JOURNALISTE : Où il est passé, Raymond ? Raymond ! Fais un zoom là, vite ! (*Il montre l'abdomen de Petit Champ, et à Raymond*) Regarde cette partie.

DAME NATURE (*à la naturopathe*) : Et c'est grave ?

LE JOURNALISTE (*à la naturopathe*) : Oh là là ! (*Montrant la lésion sur l'abdomen*) Là, en fait, je t'assure, en trois mois, c'est parti, là, t'as raison.

LA NATUROPATHE : Ouais ouais (*jouant sur le mot "parti", parlant de Petit Champ*) il est parti !

LE JOURNALISTE : Là, on va pouvoir négocier quelque chose de très intéressant à la télé. Qu'est-ce que ça a encore d'intéressant ? (*Petit Champ montre ses épaules. À Petit Champ*) Fais voir tes zones humides (*Regardant dans la bouche et le nez de Petit Champ*) C'est sec. C'est tout sec.

LA NATUROPATHE : Ah ouais, non, y a plus rien.

LE JOURNALISTE : Y'a plus rien.

LA NATUROPATHE : Dévasté ! dévasté !

LE JOURNALISTE (*à Petit Champ*) : Et ton sol ? Qu'est ce qu'il dit ton sol ?

DAME NATURE : C'est pas top. Les amis sont partis. Regardez. Le journaliste regarde la cheville de Petit Champ.

LE JOURNALISTE : Ouh là là ! Mais t'as un ver de terre un peu bizarre, là.

PETIT CHAMP (*acquiesce*) : Ouais, ouais, ouais.

LE JOURNALISTE : un, deux, trois, quatre, cinq, six têtes !

DAME NATURE : Noooooooooon !

PETIT CHAMP : Si, si ! Ça gratte. Ça pousse !

LE JOURNALISTE : C'est pas possible ! (*À la naturopathe, en désignant le sexe de Petit Champ*) Dis, Mimi, t'as regardé le bourgeon, si ça fonctionnait ?

PETIT CHAMP : Le bourgeon, ça va ! Il marche encore !

LE JOURNALISTE : Mince ! C'est souvent un scoop qui est tout à fait intéressant pour nous ! Bon, malheureusement, on l'axera pas là-dessus. (*À la naturopathe*) Je pense que le cas est intéressant, t'as bien fait de m'appeler.

DAME NATURE : C'est grave. Qu'est-ce qu'on peut faire ? Parce que...

LE JOURNALISTE (*à la naturopathe*) : Éloigne un peu la mère.

La naturopathe entraîne Dame Nature à l'écart.

DAME NATURE (*en s'éloignant avec la naturopathe*) : Avant, son grand-père, c'était naturel. Son père, ça allait. Maintenant, je sais pas, tout a changé.

La naturopathe opine, tout en la faisant sortir de scène.

-Scène 8-

Le journaliste reste seul avec Petit Champ.

LE JOURNALISTE : Petit Champ, tu veux devenir une vedette ?

PETIT CHAMP : Oui. Vous croyez que c'est possible ?

LE JOURNALISTE : Bien sûr ! Tu sais que tu as trois mois à vivre à peu près, hein ?

Petit Champ sursaute, étonné.

LE JOURNALISTE : Et moi, je te propose trois mois de rêve. Tu sais, le chemin qui te borde, qu'est-ce que tu vois passer ? Un chien, un chat, deux ou trois grands-mères avec une canne... *(Il montre une caméra hors scène)* Moi, je te propose la télévision, la grande vie...

PETIT CHAMP : Mais je suis un peu seul.

LE JOURNALISTE : Les sauterelles, les grandes asperges, les grandes plantes, tu sais, des choses très agréables. Les crapauds, aussi, ça existe.

PETIT CHAMP *(montrant son nez)* : Oui, dans les zones humides !

LE JOURNALISTE : Tout à fait. Tu es d'accord pour aller dans cette direction ?

PETIT CHAMP : Je sais pas, bof ! J'hésite, j'hésite quand même !

LE JOURNALISTE : Ah si ! La vedette !

PETIT CHAMP *(cherche sa mère)* : Maman ! Elle est où maman ?

LE JOURNALISTE : écoute, ne t'intéresse pas à ta mère.

PETIT CHAMP : Elle est où maman ?

LE JOURNALISTE (*sortant de sa poche ses lunettes noires*) : Regarde, je te donne les lunettes. Aussitôt, tu es une vedette !

Petit Champ met les lunettes, sourit et se pavane sous les projecteurs.

PETIT CHAMP : Oh ouais ! Oh là là !

LE JOURNALISTE : C'est super ! Viens, allez, on y va. Je te présenterai à la télé. Allez, viens.

Le journaliste entraîne Petit Champ, ravi, hors de la scène.

-Scène 9-

La ménagère entre.

LA MÉNAGÈRE : Plus rien à manger chez Léon ! Des produits bio hors de prix ! Au moins, en faisant mon jardin, j'aurai peut-être quelque chose pour remplir mon panier. (*Elle prend un outil de jardinage*) Voyons voir, est-ce que ça pousse un peu ?

Elle inspecte les rangées plantées. Elle racle la terre avec son outil.

LA MÉNAGÈRE : Alors... Dis donc, elles sont un peu flétries ces tomates, je ne sais pas ce qui se passe. C'est bizarre.

Arrivent l'agriculteur et le Grain de blé qui cherchent et appellent Petit Champ.

L'AGRICULTEUR : Petit Champ ! Petit Champ !

LE GRAIN DE BLÉ : Petit Champ ! Petit Champ !

L'AGRICULTEUR : Ah ! Petit Champ, où est-il passé ?

Il voit la ménagère qui bêche son jardin.

L'AGRICULTEUR : Bonjour, madame la ménagère.

LA MÉNAGÈRE : Bonjour Léon.

L'AGRICULTEUR : Qu'est-ce que vous faites ici, au milieu de cette friche ?

LA MÉNAGÈRE : Tu vois, je suis dans mon jardin, mon beau jardin.

LE GRAIN DE BLÉ : C'est un jardin, ça ?

L'agriculteur et le Grain de blé pouffent de rire.

LA MÉNAGÈRE (*montrant un légume dans son jardin*) : Regarde, il y a une petite tomate cachée là-bas au fond. Je ne sais pas ce qui se passe : cela pousse pas trop, là.

LE GRAIN DE BLÉ (*s'adressant à la ménagère, prenant son outil, qu'il remet dans le bon sens*) : Hé ! la binette, c'est dans l'autre sens. Regarde, comme ça, c'est mieux.

L'AGRICULTEUR (*se penchant vers le sol*) : Qu'est-ce c'est ça ?? Les pizzas surgelées, ça ne pousse pas trop quand on les met en terre.

LA MÉNAGÈRE : Ça ne pousse pas les pizzas ?!

L'AGRICULTEUR : Non non... Ça marche pas. Vous avez déjà fait un jardin dans votre vie ?

LA MÉNAGÈRE : Une fois, en maternelle, mais j'étais petite.

L'AGRICULTEUR : Ah oui, d'accord. Grain de blé, je pense qu'il faut qu'on lui explique un petit peu comment ça fonctionne.

LA MÉNAGÈRE : Vous avez des conseils ?

L'AGRICULTEUR : On va essayer de vous aider quand même.

Le Grain de blé s'empare de la binette et se met au travail.

LE GRAIN DE BLÉ : On peut essayer d'utiliser ça. *(Il racle le sol, courbé en avant)* C'est vachement fatigant. *(Il racle)* Comme ça, comme ça, et puis ça repousse. Aujourd'hui, on a mieux. Regarde.

Il va prendre un bidon de pesticide posé en fond de scène et le porte jusqu'à la ménagère.

LE GRAIN DE BLÉ : Tu prends ça, c'est pas grand-chose. Tu en prends un tout petit peu, tout petit peu, tout petit peu. C'est Roundup dans ce sens-là *(il fait un mouvement de gauche vers la droite)* Roundup dans l'autre sens *(il fait un mouvement en sens inverse)*. En trois jours, c'est... *(Il montre le sol)* Rrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr ! complètement grillé. Et derrière, tu peux semer tout ce que tu veux. Et là, tu vas voir, y a que tes légumes qui vont pousser. C'est trop génial !

LA MÉNAGÈRE : Oui, mais il est bizarre ton bidon. Pourquoi il y a une tête de mort en bas ?

LE GRAIN DE BLÉ : Non, il n'y a pas de tête de mort.

LA MÉNAGÈRE : Mes enfants aiment bien les abeilles et les papillons quand même. Je n'ai pas envie de tuer ma terre, moi !

L'AGRICULTEUR : Ça ne tue pas les abeilles. Ça fait 50 ans que j'en mets, je vais très bien.

La ménagère qui a pris le bidon regarde la tête de mort apposée dessus.

LE GRAIN DE BLÉ : Tu n'as jamais vu la publicité à la télé ? Le chien qui fait pipi, comme ça, psssss ! *(le Grain de blé imite le chien qui lève la patte)*. Et puis après, il gratte, il va rechercher son os. *(Montrant le dessin de tête de mort sur le bidon)* Eh ben, c'est tout pareil !

LA MÉNAGÈRE : De toute façon, j'ai pas de chien, moi, alors...

Elle ramasse son panier comme pour partir.

LA MÉNAGÈRE : Bon, écoutez, je sais pas trop. J'ai vu qu'il y avait une émission de télé, ce soir, justement, sur ce problème.

Elle fait signe au Grain de blé et à l'agriculteur de la suivre.

LA MÉNAGÈRE : On va se renseigner chez moi et on regarde ça.

LE GRAIN DE BLÉ : Allez, on y va !!

L'AGRICULTEUR (*au Grain de blé*) : Prends ton bidon !

LE GRAIN DE BLÉ (*à l'agriculteur*) : Cherche ton champ, au fait !

-Scène 10-

Le journaliste arrive sous le bruit des applaudissements. Il parle dans un micro.

LE JOURNALISTE : Merci d'être venus à l'émission que vous connaissez, qui est hebdomadaire, et qui s'appelle "Nous allons tous mourir demain". Vous savez que la dernière fois, nous avons réussi à tuer Josette en direct, 85 ans, tout simplement parce que nos équipes ont réussi à écraser son chat pendant l'émission. Nous n'allons pas réitérer cet exploit, parce que c'était extraordinaire ce coup-ci, mais nous allons avoir quand même une émission assez intéressante. Je vous demande d'accueillir Petit Champ.

Petit Champ entre, triomphant, avec ses lunettes noires.

PETIT CHAMP : Ouais !

Applaudissements. On aperçoit tous les autres personnages de la pièce en fond de scène. Ils jouent des spectateurs en fond d'image, comme dans une émission de télé-réalité qui met en scène le public. Le public acclame Petit Champ. Des voix s'élèvent.

VOIX DE DAME NATURE : Mon fils !

DES VOIX : Petit Champ ! Petit Champ !

VOIX DE LA NATUROPATHE : Tu as pris ta tisane ?

LE JOURNALISTE (*à Petit Champ*) : Tu es une vedette, Petit Champ ! (*Au public*) Petit Champ, il a pas de gros soucis, simplement, en gros, on sait qu'il va mourir dans trois mois. On va essayer pendant ces trois mois de lui faire vivre sa vie au mieux. (*À Petit Champ*) Tu es d'accord ?

Petit Champ esquisse quelques pas de danse, tout content, puis il se gratte.

PETIT CHAMP : Mais ça gratte, quoi.

LE JOURNALISTE : Tu es une vedette, là, hein ?

PETIT CHAMP : Ah, oui, oui.

LE JOURNALISTE : Voilà ! (*Au public*) Alors... qu'est-ce qu'il a, Petit Champ ? Vous voyez qu'il est pas tout à fait équilibré, mais on va essayer de vous montrer ses pathologies. Regardez ! Voilà, donc, il va mourir de ça (*Petit Champ montre la peau de son abdomen et le journaliste commente*) Voyez cette très jolie lésion de son terroir. Là, ça lui gratte pas trop parce qu'on l'a mis sous... Qu'est-ce qu'on t'a donné ? Un peu d'opium, je crois...

PETIT CHAMP : Je sais pas trop.

LE JOURNALISTE : Ou on t'a donné un produit chimique ?

PETIT CHAMP : Y'a des produits avec des noms bizarres quand même. Je comprends pas trop.

LE JOURNALISTE : Ah bon ! Après... (*Il montre au public la cheville de Petit Champ*) Vous avez le ver de terre, traditionnel hein bien sûr ! qu'on a toujours dans la terre. Regardez. On l'a mis en quarantaine une quinzaine de jours. Et là... (*À Petit Champ*) Tu comptes avec moi : un,

PETIT CHAMP : Un.

LE JOURNALISTE : Deux...

PETIT CHAMP : Deux.

LE JOURNALISTE (*même jeu*) : Trois... quatre... cinq... six... sept... huit... neuf... dix... un ver à dix têtes ! (*Au public*) Vous voyez !

PETIT CHAMP : Ça va mieux. Y en a moins.

LE JOURNALISTE : Tu te sens mieux !

PETIT CHAMP : Ah oui !

LE JOURNALISTE : Tu sais que tu es une vedette.

Petit Champ capte la lumière des projecteurs derrière ses lunettes noires.

LE JOURNALISTE : Et ouais ! Tu vas devenir une vedette, tu es d'accord ?

PETIT CHAMP : Moi je veux ça, je sais pas (*il se gratte les aisselles*), mais ça me gratte quand même.

LE JOURNALISTE : Ça te gratte, c'est pas très grave. (*Inspectant la chevelure de Petit Champ*) Ce qu'on va faire, pour éviter quand même que tu meures avant les trois mois, on va essayer de te

soigner le feuillage, parce qu'il reste quand même quelques petits éléments. Je sais pas avec quoi nous allons les nettoyer...

PETIT CHAMP : Qu'est-ce qu'il faut faire ?

Interventions simultanées de tous les personnages sur scène, qui foncent sur Petit champ. Cacophonie, tous parlent en même temps : le médecin agite un flacon ; la naturopathe vante ses prescriptions ; Dame Nature recommande à Petit Champ de ne pas écouter tout ce que les autres disent et de revenir à la nature... Petit Champ se dégage brutalement de ce public de télé-réalité qui est sur scène.

PETIT CHAMP (*crie*) : Stop ! Ça suffit, je ne sais plus où j'en suis. Je suis perdu. Qu'est-ce qu'il faut faire ?

Il se détourne du public sur scène. Il se saisit du micro du journaliste et se tourne vers le public réel de la salle.

PETIT CHAMP (*au public réel, ton soudain sérieux, il sort de son personnage de star*) : Est-ce que vous pouvez m'aider ? Est-ce que je prends les pesticides pour avoir une belle récolte, pour assurer plus de confort à mes producteurs, avec les problèmes de santé, d'environnement, de biodiversité ? Ou est-ce que je m'oriente vers une voie sans du tout de pesticides, avec les risques pour la production ? Et mon agriculteur, finalement lui il n'a fait que son métier. C'est un peu injuste qu'on l'accuse en permanence. Donc je vous pose la question, aidez-moi : qu'est-ce que vous en pensez ? Est-ce que vous avez une idée ? Qui a une idée ?

Il tend le micro au public réel. Silence.

PETIT CHAMP (*il attend une prise de parole du public réel*) :
Personne ?

UNE SPECTATRICE (*prend la parole*) : Si vous partez vers le bio, vous vivrez mieux.

PETIT CHAMP : D'accord.

UNE SPECTATRICE : Moins riche, mais beaucoup mieux.

UN SPECTATEUR : L'agroforesterie.

UNE VOIX : C'est quoi, l'agroforesterie ?

PETIT CHAMP : C'est quoi, l'agroforesterie ?

UN SPECTATEUR : On fait pousser des arbres dans les champs de façon un peu plus dense, de façon à avoir un sol plus riche.

UN SPECTATEUR : C'est un peu lent les arbres, donc on peut peut-être booster le truc, non ?

PETIT CHAMP : En mettant un peu d'azote, finalement ?

UN SPECTATEUR : Un peu plus que ça ! parce que si on est parti pour 20 ans...

Petit Champ rend son micro au journaliste.

PETIT CHAMP (*toujours au public réel, mais cette fois sans micro*) : Bon, voilà, le débat, il est difficile, vous l'avez compris. Donc, maintenant, la parole est à vous, et si vous voulez bien, on peut en discuter ensemble.

Applaudissements du public réel. Salut final des acteurs.



**« Il nous aura fait
chier jusqu'au bout »**

GROUPE CLIMATTECHNO



Personnages (par ordre d'entrée en scène) :

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE

L'ÉPOUSE DU DÉFUNT

LE FILS DU DÉFUNT

MAYA, LA SŒUR DU DÉFUNT

ELON, UN AMI

MARC, UN COLLÈGUE

MANU, LE COUSIN

LE TECHNICIEN

-Scène 1-

Quelques notes de La Marche Funèbre de Chopin sont jouées sur un piano à queue.

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE (*au micro*) : Bonjour à tous. Je suis Julien. Je suis le maître de cérémonie de la crémation de Pierre-Alan. Nous allons pouvoir bientôt démarrer. Je vais demander à son épouse et à son fils de bien vouloir se rapprocher, ainsi que ses proches. (*Il s'approche de l'épouse puis du fils et leur serre la main*) Condoléances. Condoléances.

L'épouse et le fils vont s'asseoir. La sœur du défunt arrive. Elle est habillée d'une robe tahitienne. Elle serre la veuve dans ses bras.

L'ÉPOUSE : Tu es venue !

LA SŒUR : Je ne pouvais pas faire autrement. Excuse-moi, je n'ai pas eu le temps de me changer : ils ont perdu ma valise.

Entre Elon. Il s'avance vers l'épouse et lui serre la main.

ELON : Bonjour, Elon.

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : Bonjour. Condoléances.

LA SŒUR (*au maître de cérémonies*) : Je suis la sœur de Pierre.

Marc entre.

L'ÉPOUSE : Qui êtes-vous ?

MARC : Je suis Marc.

L'ÉPOUSE : Enchantée, Marc.

MARC : Je suis un collègue de 30 ans.

L'ÉPOUSE : Oui, il m'avait beaucoup parlé de vous. C'est très important que vous soyez là aujourd'hui.

MARC : Bien sûr, c'est super important pour moi aussi.

LA SŒUR : Bonjour, Maya, la sœur de Pierre-Alan.

MARC : Vous venez de loin.

LA SŒUR : Oui, je viens de Tahiti. J'ai pris l'avion ce matin.

MARC (*à Elon*) : Bonjour à toi.

ELON : Salut à toi. Nous nous sommes croisés plusieurs fois.

LA SŒUR (*à Elon*) : Vous êtes qui ?

ELON : Bonjour, Elon. Enchanté.

LA SŒUR : Maya.

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : Installez-vous, s'il vous plaît.

Tous s'assoient.

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : C'est une cérémonie un petit peu particulière, puisque le système de crémation qu'avait choisi Pierre-Alan que vous connaissez tous est un système de la French Tech Green verte. Il est hyper efficace. C'est une nouveauté, un peu une première. Ce qu'il y a aussi d'important, c'est que la cérémonie sera aussi retransmise en streaming live. C'était un choix du défunt. Il y a donc 7 millions de personnes qui participent... qui suivent la cérémonie à distance. Pierre-Alan était très connu.

LA SŒUR : À distance ?!! Moi, je suis venue !

L'ÉPOUSE : Oui, mais tu es sa sœur quand même.

LA SŒUR : Oui, c'est vrai.

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : En tout cas, il y a des personnes en physique, des personnes à distance. Cette cérémonie restera, bien entendu, en toute intimité. Ce qui va se passer c'est que Marc va venir présenter un hommage qui a été préparé. En même temps, on diffusera des images sur le fond d'écran qui est derrière. Ces images seront mises à disposition, en streaming sur le site web du défunt plus tard. Installez-vous pour l'hommage. Je vais lancer les images (*il actionne une télécommande. Tout le monde se tourne vers l'écran virtuel. Malgré ses efforts, Le Maître de cérémonie ne parvient pas à lancer le diaporama*). Petit problème technique. C'est courant. Je vous propose, Marc, que vous preniez le temps de faire votre présentation. Comme je l'ai dit, les vidéos seront disponibles sur le site web.

LE FILS : Au moins, l'avantage est qu'avec l'humain ça fonctionne toujours !

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE (*à Marc*) : Procédez.

Marc se lève et vient se placer au pupitre, face aux autres et au public.

MARC : Merci. Je trouve un peu ironique que pour les derniers moments de Pierre-Alan, la technique nous lâche. En tout cas, merci à vous toutes et à vous tous d'être là avec nous ce soir pour accompagner Pierre-Alan dans sa dernière aventure. C'est très douloureux pour moi de prendre la parole en cette cérémonie. Pierre-Alan et moi, c'est une longue histoire de 30 ans. Nous nous sommes côtoyés pendant 30 ans au laboratoire. Pendant ces 30 ans, nous avons mené beaucoup de projets qui ont très bien abouti, d'autres un peu moins bien. D'autres ont totalement foiré, il faut bien le dire. Mais quand même, il faut savoir que Pierre-Alan et moi avons les mêmes objectifs en tête : résoudre les problèmes écologiques à commencer par les

questions énergétiques. Là où nous différons, c'est qu'il était persuadé qu'avec la technique, on pourrait tout résoudre. Il était optimiste, parfois béatement, là où moi j'étais souvent dubitatif. Mais lui, c'était lui le moteur. C'est comme ça qu'il a inventé les tuiles solaires, les fameuses tuiles en matériau totalement innovant qu'on installe sur les toits avant qu'elles ne soient complètement cuites. Elles sont encore humides, ce qui économise beaucoup d'énergie, des quantités énormes d'énergie.

Le Maître de cérémonie s'approche de Marc. Il essaie discrètement de l'interrompre.

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : Marc, excusez-moi.

MARC (*semblant ne pas l'entendre*) : Une fois exposées au soleil, elles finissent d'abord de cuire. Ensuite, elles produisent elles-mêmes de l'électricité : un truc génial, du Pierre-Alan dans toute sa splendeur.

Marc semble brusquement prendre conscience du léger brouhaha parmi l'assistance.

MARC : Qu'est-ce qui se passe ?

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : Excusez-moi. (*À tous*) Nous avons un petit incident technique sur le site de console de l'outil de crémation du crématoire. Il indique qu'il y a en tout cas un problème de capteurs qui ne fonctionnent pas. Nous ne pouvons pas lancer la crémation tout de suite. Je précise que j'ai appelé un technicien qui ne va pas tarder à arriver. C'est important pour tout le monde. Nous allons régler le problème. C'est un léger décalage dans l'ordre du jour de la cérémonie, mais tout va se régler très rapidement. Je vous propose de continuer l'hommage et nous procéderons.

L'ÉPOUSE : Cela sera résolu à la fin du discours ?

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : Oui, bien sûr.

MARC (*reprenant*) : Il y a d'autres projets dans lesquels, il faut bien le dire, il s'est fourvoyé dans des impasses. Par exemple, quand il a voulu créer un véhicule totalement novateur, alimenté à l'hydrogène, suspendu par un système électromagnétique, tellement bourré de dispositifs novateurs qu'à la fin il pesait deux tonnes et avait les performances d'une deux-chevaux des années 60.

Entre sur scène, Manu, à vélo. Le Maître de cérémonie veut l'arrêter tandis qu'il cherche à prendre place parmi les membres de l'assistance.

MANU (*au Maître de cérémonie*) : Non, je suis le cousin moi !

La sœur se lève et va le chercher.

LA SŒUR : Manu, viens. Chut.

MARC (*toujours sur sa lancée*) : C'était Pierre-Alan. Rien ne l'effrayait.

MANU (*à la sœur*) : Salut Tata.

MARC : Il avait pour habitude de dire que les choses ne sont impossibles que tant qu'on ne les essaie pas. (*Il a fini son discours*) Merci.

LE FILS (*se penchant vers Manu*) : Tu n'as rien loupé, grâce à la technologie !

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : Je vois que le technicien arrive. (*À Manu*) Désolé pour la méprise (*Au technicien*) Bonjour.

LE TECHNICIEN : Bonjour, je suis le réparateur.

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : D'accord.

LE TECHNICIEN : Quel est le souci ?

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : Sur la console de la crémation, nous voyons affiché un message d'erreur disant qu'un capteur d'injection de fioul est en panne. En tout cas, il ne fonctionne plus et cela bloque complètement le système.

LE TECHNICIEN : Quel modèle d'incinérateur avez-vous ?

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : Je ne connais pas le modèle, mais nous l'avons installé il y a 13 mois pour tout dire.

LE TECHNICIEN : Ah !! Cela fait déjà un an !! Ce sont des systèmes qui évoluent très vite. L'innovation est toutes les semaines dans ce domaine. Vous aviez pris la garantie de quelle durée ?

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : Nous avons pris la garantie qui allait avec l'installation.

LE TECHNICIEN : Elle doit être de 12 mois. Je devrais prendre en charge la réparation. Je vais regarder le problème. Cela devrait se résoudre assez rapidement.

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : Je garde le micro pour que tout le monde le sache ici et à distance. Nous réglons le problème. Je vous demande quelques minutes de patience. Je vous laisse vous recueillir en toute sérénité.

LA SŒUR : Attendez, il fait quand même drôlement chaud. Il n'y a pas la clim' ?

LE FILS (*à la sœur*) : Tu es habituée, toi. En Polynésie, il fait chaud, non ?

LA SŒUR : Justement. Nous ne dormons plus sans clim' maintenant, nous.

ELON : De toute façon, clim' ou pas, vous savez qu'aujourd'hui est une première mondiale. On ne vous l'a pas encore annoncé : Pierre-Alan souhaitait qu'on récupère l'énergie du processus de sa crémation, qu'on la télécharge dans une pile avec laquelle vous allez chacun repartir.

MANU : C'est super.

ELON (*montrant une pile*) : Vous en faites ce que vous voulez. Vous faites tourner vos PC. Vous la mettez dans vos voitures, sur votre vélo. Vous chauffez votre maison avec. Vous en faites ce que vous voulez. C'est une première mondiale.

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : Effectivement, c'est...

ELON : Pourquoi Pierre-Alan souhaitait faire cela ? Parce que si chacun, à la fin de sa vie, acceptait que l'énergie de sa crémation soit utilisée et rechargée dans une batterie de ce type, ça ferait un million de tonnes équivalent pétrole.

MARC : C'est beaucoup ?

ELON : Pas trop, mais c'est quand même bon à prendre.

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE (*aux spectateurs dans la salle*) : Je précise que – effectivement, monsieur a un peu vendu le suspens – Pierre-Alan avait prévu de faire une surprise à tout le monde, pour que tout le monde parte sur une note un peu joyeuse, avec un souvenir de sa part. Vous avez tous sous vos sièges une batterie de ce type-là que vous pouvez connecter sur votre chaise. Au moment de la crémation, il y aura récupération de l'énergie qui remplira vos piles. Vous pourrez partir avec et en faire l'usage qui vous va. Ce sera le souvenir de Pierre-Alan.

L'ÉPOUSE : Pour la Terre entière je ne sais pas, mais c'est déjà généreux qu'il ait prévu ça. Je ne sais pas. Qu'est-ce que chacun pourrait en faire ?

LA SŒUR (*faisant mine de suspendre la pile à son cou*) : J'aurais préféré un médaillon, mais là, c'est un peu lourd quand même !

ELON : Ça ne servira à rien, mais c'est possible. On peut la compacter un peu.

LA SŒUR : Sur la table de chevet en souvenir ?

ELON : Oui, c'est bien.

MANU : Je peux la mettre sur le vélo ?

ELON : Sur le vélo, c'est très bien. Moi, par exemple, je la mets dans ma Tesla.

MANU : C'est génial.

MARC : Je pense que je la mettrai au laboratoire sur un petit piédestal avec la photo de Pierre-Alan au-dessus.

L'ÉPOUSE (*lui passant la pile*) : On peut voir ?

MARC (*faisant comme s'il l'installait sur une étagère*) : Je pense que ce sera très très bien, avec sa photo. Super ! Je suis sûr qu'il aurait aimé.

Marc passe la pile au fils.

LE FILS : Ah non, moi je n'en veux pas ! Je l'ai déjà dit à mon père : il est hors de question que je prenne cette technologie. Vous laissez vos piles pendouiller. C'est n'importe quoi. La mort, c'est le retour à la nature, avec une pelle et un trou et hop ! c'est fini.

ELON : Non, nous sommes en 2018 !!

LE FILS : Et alors ? L'avenir c'est quand même pas les technologies !

L'ÉPOUSE : C'était son choix. Alors, bon...

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : Je me permets de vous interrompre. Le problème est réglé. Nous allons pouvoir procéder à la crémation.

LE TECHNICIEN : Alors... pas exactement. J'ai trouvé la source du problème. Il s'agit en fait d'un capteur d'injection de fioul qui permet de lancer l'incinération. Le capteur est en panne, parce que c'est un vieux modèle, vous l'avez compris. La bonne nouvelle est qu'il est disponible sur Amazon. J'ai vérifié. Si vous le souhaitez, je peux le commander directement. Il nous sera livré par drone d'ici cinq minutes.

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : C'est parfait.

LE TECHNICIEN : C'est bon ? Je lance ça ? Je l'installe ensuite et ça devrait régler le problème. Je m'en occupe. Je m'en charge.

LA SŒUR : Je ne comprends pas. Vous parlez de fioul. Vous mettez de l'essence, une allumette et c'est bon, non ? Pourquoi attendons-nous encore ?

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : Ah non ! non ! C'est un nouveau système, très perfectionné.

LE TECHNICIEN : Oui, c'est quand même une innovation de rupture. Habituellement, nous dépensons 30 litres de fioul pour brûler un corps.

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : Là, c'est 27 litres.

LE TECHNICIEN : C'est économique.

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : C'est même 10% d'économie.

LE TECHNICIEN : Oui, c'est assez considérable, quand nous cumulons ça sur l'ensemble des morts en France bien sûr.

LA SŒUR : Oui, ils ont dit 27 litres !

MANU : C'est beaucoup quand même. C'est ce que j'ai brûlé l'année dernière pour mon chauffage, tu sais.

LA SŒUR : C'est vrai. Ce n'est pas facile pour toi.

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : Si vous avez un petit peu chaud, je peux éventuellement vous proposer de passer à côté où il y a un cocktail funéraire, en attendant que ce soit réparé. Cela ne va pas durer très longtemps.

ELON : Oui, allons nous rafraîchir.

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : Je reviens vers vous dès que c'est réparé.

Tous se lèvent et se dirigent vers un espace dédié au cocktail.

-Scène 2-

LA SŒUR : Manu, pourquoi tu es venu à vélo ?

MANU : Depuis cette loi sur la transition énergétique, tu sais ce qu'ils nous ont fait : ils ont fermé toutes les centrales à charbon. Moi, j'ai travaillé là-dedans. Du coup, avec ces histoires de CV bio-électroniques et transparents, tout le monde sait que j'ai travaillé là-dedans. Du coup, c'est comme si était écrit sur mon front, avec du carbone, "terroriste, meurtrier". Je t'assure. Je n'y arrive pas.

LA SŒUR : Tu préférerais que soit écrit "nucléaire" ?

MANU : Non....

LA SŒUR : Tu te souviens, quand tu étais petit, tu n'étais pas là-dedans. Tu te souviens ? Tu préférerais les plantes. Aujourd'hui, ils le disent tous.

Elle accepte un verre que Marc lui tend.

LA SŒUR (à Marc) : Merci beaucoup. (À Manu) Ils mettent des arbres partout. Ils végétalisent les murs. Tu pourrais faire ça ! Ce serait quand même drôlement mieux. Forme-toi.

MANU : Oui, j'essaierai.

LA SŒUR : Ça t'aidera. Tu verras : tu vas t'en sortir.

MARC : Dis-moi...

LA SŒUR : Oui ?

MARC : Je voulais te demander quelque chose. Pierre-Alan était pour une économie sans carbone et toi, tu arrives, tu fais 18 000 kilomètres en avion pour venir lui rendre hommage. Franchement, c'est un peu ridicule !

LA SŒUR : Non, c'est pas ridicule de dire au revoir à son frère. Je ne pouvais pas faire autrement !

MARC : Tu aurais pu le faire en visioconférence.

LA SŒUR : Elle ne marche pas la visio ! Et puis, moi, j'ai besoin d'être là, de le voir, de toucher la pile... Je ne sais pas, quoi ! Et puis, mais... c'est un débat que nous avons tout le temps avec Pierre-Alan. Il était tout le temps en train de me dire « l'avion, l'avion, l'avion ! », mais lui en fait, il...

MANU : L'avion... Mais moi je rêve de reprendre l'avion, de partir en voyage.

LA SŒUR : Tu as ton vélo. C'est bien. Voyage en vélo. Moi, dans le lagon, je ne peux rien faire avec un vélo. Vous ne pouvez quand même pas m'empêcher à un moment de rester connectée. Je ne vais pas rester sur mon île.

ELON : L'avion, c'est "*has been*". C'est dépassé.

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : Je vous interromps juste une minute : la réparation est faite. Nous allons pouvoir procéder.

MARC : Ce n'est pas trop tôt !

LE TECHNICIEN (*s'avance vers le petit groupe*) : Nous avons un petit problème : le drone s'est crashé. Si cela vous convient, j'en commande un autre. Ça ne peut pas arriver deux fois de suite. Ça devrait fonctionner.

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : Oui, bien sûr. On va régler le problème et puis....

Il s'éloigne un peu avec le technicien.

LA SŒUR (*à Elon*) : Tu as une solution ?

ELON : Oui, vous connaissez l'hyperloop ?

LA SŒUR : L'Hyper... quoi ? Non !

ELON : Vous avez forcément entendu parler d'hyperloop, c'est obligé. L'hyperloop est un train qui circule à 1 200 kilomètres-heure, dans des tubes sous vide d'air, recouverts de panneaux solaires. On couvre l'ensemble de la terre avec ça. Avec ça, je peux te dire que Polynésie-Paris, tu le fais en dix heures.

LA SŒUR : Non ?!

ELON : Si !

LA SŒUR : Je peux rentrer comme ça ?

ELON : Non, pas ce soir.

MARC : Non, parce qu'il va quand même falloir construire le réseau, tu vois !

LA SŒUR : Ça ne va pas être très beau.

MARC : Non. Et puis ça va couvrir la planète. Ça ne va pas prendre quelques heures. Combien de temps cela va-t-il prendre ?

ELON : Quelques années.

MARC : Oui, enfin... Quelques décennies. D'ici là, ton lagon sera noyé.

LA SŒUR : Alors ! merci ! Merci beaucoup pour la solidarité.

MARC : C'est la réalité. Que veux-tu que je te dise ? !

LA SŒUR : Si vous n'avez pas de solution, je suis bien obligée de continuer. Ce ne sont pas que des voyages. Des gens viennent se faire soigner ici. Quand nous parlions d'avion ou de transport, il ne faut pas penser qu'à vous qui avez des vélos, des voitures, des trains. Il faut penser à tout le monde.

Elle s'éloigne.

MANU (*à Elon*) : Combien ça va coûter ? Tu penses que je pourrai le prendre ?

ELON : Oui, l'hyperloop, c'est pour tout le monde. Pour les pauvres, on fait des billets gratos avec des publicités.

LE TECHNICIEN : J'ai une bonne nouvelle : le capteur est arrivé. Je l'ai installé. Et maintenant j'essaie de le faire fonctionner. En fait, il y a un problème de pilote. Il faut que je télécharge le bon pilote, mais... parce qu'il y a eu une petite erreur. Il y a un petit problème. Voilà.

Le technicien repart.

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE (*dédramatisant*) : Petit problème.

MARC : L'histoire de l'hyperloop, ce sera de toute façon pour quelques privilégiés. Combien de personnes peut-on transporter dans l'hyperloop ?

ELON : 4 000 personnes par heure.

MARC : 4 000 personnes par heure pour une planète qui a 10 milliards d'habitants. Il y aura toujours les riches qui vont se déplacer vite, les pauvres qui bougeront pas et quelques classes moyennes qui de temps en temps... Enfin, bon, c'est complètement injuste, quoi.

LA SŒUR (*désespérée*) : Et puis les îles...

MARC : Les îles, les îles... Oui... Si on veut.

ELON (*confiant*) : Non, non, non... Avec l'hyperloop, on aura des classes pour les riches, et puis des classes pour les pauvres, financées avec de la publicité. Tout le monde pourra le prendre.

MARC : De toute façon, il n'y a qu'une seule solution à tout ça : c'est des quotas. C'est-à-dire, chacun, quand il va naître, chacun aura son quota de voyages, son quota de carbone, son quota sur tout. De toute façon... et puis... c'est la Chine, quoi !

LE FILS : Vous vous rendez compte du monde dans lequel vous voulez vivre ? J'ai pas envie de vivre là-dedans. D'un côté, on a « Monsieur Technologie », capitaliste.

ELON : Non, non !!! Moi je suis socialiste. Attention ! Marx était capitaliste. Il a écrit un livre sur le sujet.

LE FILS : Non, mais... Je rêve !!! Ça va être « bip, bip, bip, bip » (*avec ses mains, il fait comme si ses yeux étaient frappés par des lumières à toute vitesse*) tout le temps dans ton hyperloop. De l'autre côté, c'est le quota. On va avoir notre petite puce. On va devoir badger à chaque fois que qu'on fait un déplacement, qu'on veut manger quelque chose. En fait, c'est un contrôle de nos vies ! Moi j'ai pas envie de cette vie-là ! Autant mourir aujourd'hui, quand même !

LA SŒUR : Ah ! tu peux pas dire ça ! Ah non, pas le jour de la mort de ton père quand même !

LE FILS : Si ! je suis désolé !

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : Alors... On a réglé la question informatique. Mais...

LE TECHNICIEN : Sur le capteur, c'est bon ! ça marche.

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : C'est positif.

LE TECHNICIEN : Par contre, j'ai un problème mécanique : la porte, elle est coincée.

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : Oui, alors, effectivement, on peut plus le faire rentrer.

LE TECHNICIEN : Le corps rentre plus, en fait.

MARC : Ce sont de vrais clowns. C'est pas possible. C'est n'importe quoi !

LE TECHNICIEN : Ce sont des choses qui arrivent, vous savez. C'est mécanique. C'est un problème de... Malheureusement, le drone peut pas livrer la porte. Elle est trop lourde. Donc, par contre, là, ça prendra forcément quelques jours. On peut la commander bien sûr.

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : Donc, on a un problème.

LA SŒUR : Attendez ! moi, je ne peux pas. Il faut que je rentre. Je ne peux pas changer d'avion comme ça. C'est super cher, en plus.

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE (*au groupe*) : En tout cas, on ne peut pas procéder à la crémation aujourd'hui. Ça... le système est bloqué.

LE TECHNICIEN : Là, c'est pas possible.

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : On pourrait imaginer une autre solution...

L'ÉPOUSE (*désespérée*) : Une autre solution...

LA SŒUR (*à l'épouse*) : Assieds-toi.

Elle s'assied.

L'ÉPOUSE (*soupire*) : Il nous a vraiment fait chier toute sa vie !

LA SŒUR : Quoi ?

L'ÉPOUSE : Il nous a fait chier toute sa vie avec sa technologie ! Vous ne pouvez pas dire le contraire ! Même Marc !

MARC : C'est un peu vrai.

Le fils opine très nettement.

L'ÉPOUSE : Et là, il nous fait chier même le jour de son enterrement.

MARC : C'est vrai aussi !

L'ÉPOUSE : C'est simple : il me traitait d'« ésotérique », tout simplement parce que je n'avais pas Facebook ! J'avais décidé de mettre, dans le jardin, de la permaculture plutôt qu'une serre connectée. Tiens, la permaculture, cela me fait penser à un truc que j'avais vu une fois. Une Japonaise, un peu spéciale d'ailleurs. Elle était partie de l'idée que quand on enterrait nos corps, ils étaient pleins de polluants et du coup, en nous enterrant, on polluait la terre. Donc elle avait imaginé un truc plutôt sympa, une combinaison, assez seyante, sur laquelle il y avait des champignons. C'était à la fois joli et...

MARC : Des vrais champignons ?

L'ÉPOUSE : De vrais champignons ! Les champignons servaient à accélérer la décomposition du corps en dépolluant la terre en même temps.

LE TECHNICIEN : Ah oui, je vois bien. On a ça au catalogue, si vous voulez.

TOUS (*en chœur*) : Ah non !

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : C'est quelque chose qu'on peut organiser.

LE TECHNICIEN : C'est possible. Ça fonctionne.

LA SŒUR : C'est possible aujourd'hui ?

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE : Il faut trouver une tombe.

LE TECHNICIEN : Il faut que je vérifie, quand même, qu'il y ait une place disponible sur le Airbnb des cimetières. Globalement, s'il y a une place disponible aujourd'hui, on peut y aller tout de suite.

L'épouse s'avance et désigne le technicien du doigt.

L'ÉPOUSE : Je pense qu'on va se passer un petit peu de lui, non ? Peut-être qu'on pourrait argumenter pour choisir telle solution plutôt qu'une autre.

MANU : Ouais....

LE TECHNICIEN : Si vous voulez, on peut faire un vote électronique.

LA SŒUR (*vers le technicien*) : Oh ça suffit !!

Elle s'avance devant tous.

LA SŒUR : Pierre-Alan était mon frère. On n'a pas toujours

trouvé... enfin... je n'ai pas toujours compris ce qu'il voulait faire. (*À l'épouse*) Ta combinaison, je trouve ça un peu bizarre, mais si c'est nouveau, je pense que ça lui aurait plu.

L'ÉPOUSE : C'est biotech !

LA SŒUR : Voilà, c'est peut-être un peu biotech. Moi, je suis pour. En plus, comme ça, je peux rentrer.

Elle lève la main comme pour voter.

MANU : On n'aura plus la pile par contre.

LE FILS : Si ! le terreau est la pile de demain. Tu auras ton terreau à la fin et ce sera ta pile. Donc moi je suis pour !

Il lève la main.

MANU (*même jeu*) : Je suis pour.

MARC (*même jeu*) : Je suis pour aussi, si c'est biotech, ça ira pour le laboratoire. Je suis d'accord.

ELON : Moi, je peux organiser une levée de fonds si vous voulez. Comme ça, nous pourrons développer ça pour l'ensemble de la planète.

Marc opine.

LE TECHNICIEN : C'est une bonne idée. Je suis pour aussi.

L'épouse s'avance vers le public.

L'ÉPOUSE (*au public*) : Franchement, vous avez eu la gentillesse de venir pour ce moment difficile et de le partager avec nous. J'aimerais donc que vous vous exprimiez aussi par rapport à ces solutions. Donc, qui est contre ?

Tous les acteurs regardent le public.

MARC : Personne ! Personne !

L'ÉPOUSE : Qui s'abstient ?

MARC : Personne ! Personne ! Ah si, quelques abstentions : quatre, cinq.

L'ÉPOUSE : Qui est pour ?

MARC : Tout le monde.

L'ÉPOUSE : Bon, c'est plié.

LE FILS : Super ! je vais chercher la pelle.

*Tout le monde quitte le plateau sauf le Maître de cérémonie.
Applaudissements du public.*

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE (*au public qui applaudit*) : La sympathie s'exprime, mais ça reste quand même la cérémonie de Pierre-Alan. Donc, s'il vous plaît, merci de tempérer un peu les ardeurs.

Manu revient en courant vers le maître de cérémonie.

LE MAÎTRE DE CÉRÉMONIE (*au public*) : Juste une question. (*À Manu en lui faisant signe d'attendre*) Excusez-moi. (*Il s'adresse à nouveau au public*) Ce qui est important par rapport à ça, c'est qu'il va y avoir une autre cérémonie. Les informations sur la cérémonie seront sur la page Facebook. Vous pourrez donc revenir. Les piles, vous pouvez les garder. De toute façon, elles ont été prévues pour vous, selon la volonté de Pierre-Alan. Vous pourrez les réutiliser dans une autre cérémonie de crémation avec ce même dispositif. (*Se tourne vers Manu*) Oui ?

MANU : ça m'embête un peu, mais : les 27 litres que vous n'avez pas brûlés, je peux les récupérer ?

Salut final.

Partie III.

Comment la fiction
interroge le débat ?
Retours d'observation
et d'enquête sur le
processus de
théâtralisation

par Sylvie BOUCHET



Introduction.

**La fiction peut-elle
nous sauver du réel ?**



Un levier de changement

Fictionnaliser la controverse : le mot « fictionnaliser » a de quoi surprendre lorsqu'on l'accole à celui de « controverse ». Peut-on sérieusement mettre en fiction les grandes controverses de notre époque sur les sujets majeurs de nos sociétés, ceux qui sont assez graves, intenses, pour que des acteurs montent au créneau et s'y engagent ? Qu'est-ce que la fiction peut apporter à ce qui pèse si lourdement sur nos processus sociaux actuels, sur nos enjeux vitaux ?

Bien que les mythes nous accompagnent depuis la nuit des temps, bien que l'imaginaire soit aux commandes dans nos productions artistiques et à l'origine de nombre de nos progrès sociaux, techniques..., ils ne sont pas si aisément conviés dans le quotidien ni sur la scène publique. Les mythes et l'imaginaire suscitent de la curiosité, de l'intérêt intellectuel, mais ils sont plus souvent perçus comme une voie d'illustration que comme un véritable levier de changement.

Le dispositif testé ici nous permet de rassembler, dans une expérience partagée mobilisant leur imaginaire, des acteurs de controverses actuelles clivantes, des acteurs qui s'opposent dans des débats. Force est de constater que les débats dépassent difficilement l'affrontement des points de vue. Peu de solutions y émergent pour une mise en œuvre apaisée.

Le parti pris ici est de convier l'imaginaire dans un processus interactionnel.

Une série de questions en découlent :

La mise en fiction peut-elle avoir un effet sur le rapport de chacun avec ses convictions ? Le détour par l'imaginaire, ici la transposition théâtrale, permettrait-il à chacun d'évoluer sur ses valeurs profondes, de les aménager et si oui, comment ? Si non, pourquoi ? La théâtralisation permettrait-elle de faire évoluer les échanges entre les personnes ? Le dialogue créé, transposé, a-t-il un impact sur les argumentations ? Peut-il révéler une autre voie pour convaincre que celle de l'argumentation en spirale ? Fait-il émerger du sens caché ? La mise en fiction, avec son pas de côté, apporte-t-elle quelque chose de nouveau, collectivement, dans cette dimension-clé de la controverse qu'est l'échange ? Qui parle à qui en fiction ?

À partir des observations menées lors du week-end de fictionnalisation, du visionnage de la captation vidéo d'Éric Mounier et des analyses des questionnaires d'enquête auprès des participants, je tenterai de mettre en perspective ces questions et de risquer des hypothèses. Mon référentiel personnel de psychologie et d'accompagnement des acteurs dans les organisations sera aussi bien mon éclairage que mon filtre. Mon objectif est que l'éclairage remplisse sa fonction malgré l'ombre portée qui le double.

Méthodologie

L'analyse qualitative et la réflexion que je propose ici reposent sur deux sources.

La première est l'observation directe du processus de création. Je m'appuie sur des verbatims et des notes prises lors du week-end de fictionnalisation. Lorsque nécessaire, je me suis reportée aux films vidéo

documentant l'ensemble de l'expérimentation, y compris les réunions préparatoires.

La seconde est constituée de la totalité des questionnaires remplis par les 17 participants après la fin du week-end de production des pièces. Le questionnaire, exploratoire, est constitué de questions ouvertes afin de limiter le plus possible les inductions et d'obtenir un matériau subjectif sur des thématiques ciblées. Nous le rappelons ici :

1/ Qu'est-ce qui vous a amené/e à participer à ce week-end de fictionnalisation ? Quelles étaient vos attentes ?

2/ Quels ont été les moments les plus marquants pour vous dans cette expérience ? Pourquoi ?

3/ Qu'est-ce que le détour par la fiction/théâtre a provoqué chez vous ? (Ne pas hésiter à décrire plusieurs niveaux d'effets sur vous, vos impressions, en fonction des moments...)

4/ Au final, qu'avez-vous envie de retenir de cette expérience ?

Tous les verbatims ont été anonymisés.

Une question de vocabulaire

Quelques risques d'ambiguïté doivent être ici levés : les participants parlent de « débat » et de « fiction » dans des acceptions différentes selon les moments.

Le mot « débat » se réfère :

- soit au *processus et moments de discussions internes* entre les participants, pendant le travail de création, pour se mettre d'accord sur un scénario unique et les enjeux à transposer,
- soit au *temps de débat avec le public* à l'issue de la représentation.

Le mot « fiction » renvoie :

- soit au processus de création lui-même : le fait d'imaginer quelque chose hors du réel,
- soit à la pièce créée et représentée devant le public.

Les mots « acteur » et « rôle » peuvent couvrir aussi bien :

- les « acteurs » et les « rôles » au sens sociétaux, qui sont engagés dans la controverse, dans l'espace public,
- que les « acteurs » et les « rôles » au sens du théâtre, jouant et joués sur la scène.

Pour ces termes, je veillerai, lorsqu'il pourrait y avoir confusion, à bien préciser de quelle acception il s'agit. La plupart du temps, le contexte d'emploi du mot permet de lever les ambiguïtés.

Quand la citation d'une ou d'un participant est éclairée par le contexte précis de la controverse et que celui-ci ne se laisse pas deviner, je noterai entre crochets le groupe d'appartenance : [GroupePhyto] ou [GroupeClimatTechno].

J'ai observé le travail lors du week-end de fictionnalisation (conception et mise en scène de la fiction, représentation, débat avec le public) sans intervenir activement dans le processus. Je me suis donc contentée de prendre des notes en silence.

L'ensemble des citations des participants apparaissent dans le texte en italiques et anonymisées.

Tout comme la fictionnalisation a mis en mouvement les participants, les observations et questionnaires recueillis ont mis en mouvement ma réflexion personnelle. Je suis consciente de la dimension subjective des choix qui s'opèrent dans la prise de notes. L'analyse cherche à décoder

les réponses et verbatims à partir d'un corpus théorique qui, comme je l'ai dit, est marqué par ma propre trajectoire en psychologie et en accompagnement des personnes dans les organisations. La réflexion qui en émane cherche à ouvrir des pistes pour une réflexion plus large. La fictionnalisation expérimentée ici étant la théâtralisation, ma réflexion s'opère à partir de cette forme.



La fiction rêvée : au départ était le rêve



Mon étonnement est à la hauteur de l'attente que le mot « fiction » a suscitée chez les participants de l'expérience. Le mot de « fiction » a été un attracteur positif dans l'implication des participants, professionnellement tous engagés sur les sujets de la controverse. Parfois désabusés par leur expérience du débat public, ils sont à la recherche d'une option pour renouveler la façon de s'emparer de la controverse, d'en témoigner, de la faire vivre entre ses acteurs sociétaux et pour le public, puissant catalyseur dans l'exercice de la représentation. C'est largement l'originalité du *process* qui a interrogé et mobilisé les participants. Ils notent « la curiosité et l'attrait du pari si innovant ». Ils espèrent « tester une approche originale et ludique pour aborder les sujets à enjeux sociétaux polémiques et clivants », et « participer à une expérience insolite, inédite ».

La notion de plaisir a été aussi très souvent évoquée, plaisir des rencontres, plaisir de créer, plaisir d'innover : ils attendent « un défi et du plaisir », ils veulent « expérimenter une approche ludique ».

L'originalité de l'approche recouvre l'intuition d'un *pouvoir* de la fictionnalisation, permettant de renouveler ou d'enrichir les méthodes orientées vers l'accompagnement du changement. L'hypothèse que la fiction puisse avoir un impact n'est pas questionnée par les participants. Certains avaient déjà expérimenté l'usage de mises en scène devant un public pour lancer des débats. Mais la question demeure de la nature même de cet impact. « Comment la fictionalisation peut-elle enrichir les pratiques de concertation et de débat ? » est une question partagée par les participants. Plus précisément, certains subodorent que la fictionnalisation pourrait avoir un effet sur « la mise en forme de la controverse, l'exacerbation ou l'affaiblissement des positions, la capacité à créer du commun ».

Les attentes des participants font ressortir d'abord une espérance : celle d'un débat renouvelé, rêvé tout autre que celui auquel leurs pratiques institutionnelles les convient. À la question « Quelles étaient vos attentes ? », ils répondent :

« L'occasion de débattre sereinement avec l'ensemble des parties prenantes »

« Avoir l'occasion d'en apprendre plus sur le fond des positions »

« Pouvoir aborder des sujets quotidiens sous un angle plus culturel, pas uniquement technique et plus collectif m'intéressait pour le rendu ».

Passer du « débattre » au « travailler ensemble »

Dans un retour de questionnaire, on peut lire : « J'ai arrêté le débat depuis longtemps pour passer à l'action ! Je cherche tout interstice existant pour passer à l'action. Dépasser les schémas de pensée, ça me semblait intéressant ».

Les participants expriment tous l'idée, le besoin, l'envie de renouveler la forme des débats de controverses. Ils partagent un constat : la forme des débats habituels ne permet pas d'ouverture réciproque ni d'avancée vers des solutions co-construites parce que, structurellement, le débat rassemble des acteurs conviés à défendre leur opinion.

Leur appartenance aux institutions et, partant, le rôle qu'ils ont à tenir en cohérence avec ces institutions, les contraint à la polémique.

« La plupart du temps, dans les débats qu'on a, on est sur ce prisme technologique peut-être parce que ça permet d'avoir un certain nombre d'acteurs et d'investisseurs aussi autour de la table...Ça reste souvent des solutions un peu énormes qui restent des prismes très déshumanisés » [GroupeClimatTechno]

Le débat classique est structuré autour du rapport de forces et, à ce titre, il génère essentiellement la mise en scène du conflit, l'exacerbation des oppositions, le recours à une forme de violence envers qui est « contre » ou « pour ». L'enjeu dans le débat, c'est convaincre. Vaincre, donc. Avec l'expérience d'une fictionnalisation de la controverse, les participants expriment l'envie d'une rencontre hors violence, hors déshumanisation, hors bataille d'arguments-contrarguments. Une rencontre confrontante permettant un récit contrasté, mais pas une bagarre. Il s'agit de « raconter la croisée des chemins », de « me confronter à de nouveaux points de vue et en essayant de les comprendre ».

Un constat s'impose : « En général, sur des sujets polémiques, c'est un peu tout blanc ou tout noir et on se rend compte que ce n'est pas si simple que ça ».

Il y a, dans la critique portée en creux au débat de controverse, l'idée que le schéma structurant le débat conduit à une caricature : tout l'un ou tout l'autre, selon l'expertise que l'on défend. C'est justement à cela que la fictionnalisation s'attaquerait, ce qu'elle serait supposée contrer : cette idée qu'il ne peut y avoir de débat sans objectif de domination de l'un par l'autre, sans exagération délétère. Tout débat doit se conclure par un gagnant et un perdant. Dès lors, comment débattre, sans se battre les uns contre les autres ? Peut-on avoir un autre objectif que celui d'installer un gagnant et un perdant ?

Les attentes des participants laissent entrevoir l'idée d'un débat qui soit plus proche d'un « travail ensemble » que d'un combat gagnant-perdant.

Dans l'après-coup, un des participants dira : « La pièce avait peut-être pour [certains des participants] un objectif de convaincre, peut-être ne voulaient-ils pas manquer cette occasion de pouvoir faire entendre

au public leurs positions ? Ils n'arrivaient pas à s'emparer de cette forme que propose le théâtre pour s'émanciper du débattre ».

S'émanciper du débattre, voilà une des voies que le théâtre permettrait : quitter sa position, quitter l'obligation de convaincre. Et en même temps, tenir un débat « serein, ludique et co-constructif ». La production finale – ici, la représentation – serait le témoin du questionnement des parties prenantes et jouerait le rôle de stimulant du dialogue avec l'opinion publique. Les participants rêvent d'un moment où produire ensemble dominerait sur convaincre l'autre et le défaire dans une optique gagnant-perdant.

« Cette problématique nécessite qu'on travaille tous ensemble et il n'y a pas de solution qui va prédominer sur les autres »

« On ne sait pas ce que ça va donner [le week-end de fictionnalisation], mais on tente d'y aller avec un esprit ouvert et la volonté de travailler ensemble ».

Au-delà des acteurs institutionnels

Ce sont d'abord des *personnes* que les participants sont venus rencontrer ! L'expression « les personnes » apparaît systématiquement dans les attentes exprimées. *Personnes* et non acteurs institutionnels :

« Rencontrer de nouvelles personnes que celles du milieu pro »

« Des personnes engagées dans le domaine du changement »

« Plaisir de produire un petit spectacle avec d'autres personnes inconnues au départ ».

L'espérance et l'envie portent sur vivre une expérience hors d'un champ cartographié par des identités institutionnelles. Cela ne bannit pas du tout le recours aux expertises de chacun, mais cela le déplace –

déplace l'attendu sur une rencontre entre des identités associant le personnel et le métier, le savoir et le savoir-faire. C'est là la richesse attendue et promise : venir à la rencontre d'un autre, pourrait-on dire, expert de sa vie. La place est faite majoritairement à l'expérience qui ne saurait se résumer à celle des identités institutionnelles. L'un des participants dit chercher à « côtoyer et échanger différemment avec des personnes ayant un point de vue différent du mien sur les pesticides ». Il voudrait « comprendre leurs motivations... ». Un autre ambitionne de « croiser des personnes aux points de vue différents sur mes sujets professionnels et d'intérêt » et un autre encore de « me confronter à de nouveaux points de vue et en essayant de les comprendre ».

Avec ce que cela génère d'incertitude, de promesse voire d'inquiétude. L'une dira : « J'étais motivée par la promesse intrinsèque de créativité du projet », un autre évoquera « l'envie de sortir de ma zone de confort »

Les participants expriment l'envie de comprendre, de se comprendre mutuellement plus que d'argumenter. Il s'agit de comprendre l'autre, dans sa totalité : ses motivations, ses points de vue... Pour ces personnes dont aucune n'est novice sur le sujet de la controverse, cette aspiration à la découverte et à la compréhension de l'autre ne semble pas avoir été satisfaite par des années de débats publics. La polarisation sur l'argumentation technique semble souvent gommer l'ouverture à l'autre. C'est ce que suggère cette participante qui remarque qu'« habituellement on arrive dans un débat avec des chiffres, des argumentaires, des plaidoyers politiques... ». C'est a contrario ce qui la motive dans l'expérience proposée : « Pouvoir aborder des sujets quotidiens sous un angle plus culturel, pas uniquement technique et plus collectif m'intéressait pour le rendu ».

Le pari se fait donc sur la richesse de l'humain – des humains qui vont se rencontrer, forts de leurs expériences –, et non pas délégués par des instances qu'ils représenteraient. C'est un des effets majeurs

anticipés de la fictionnalisation : se rencontrer pour réfléchir ensemble, au-delà des prescriptions organisationnelles. Avec ce constat énoncé : « On est toujours plus intelligents à plusieurs ». L'intelligence collective se révélerait d'autant mieux qu'elle ne serait pas bridée par le jeu des institutions.

La fictionnalisation pourrait ré-animer le débat

Le dialogue espéré par les participants est une mise en mouvement, là où le débat classique a quelque chose de statique. Comme l'explique l'un des participants : « Dans un débat d'experts, chacun reste le plus souvent campé sur ses positions et le débat avance finalement peu ». Un autre précise ses attentes sur ce point : « Mes attentes portaient sur la finalité du projet, pouvoir faire un peu avancer les choses autour de cette problématique qui est paralysante dans mon milieu professionnel, donner de nouvelles idées de méthodes de concertations sociales, comprendre les mécanismes de changement chez les individus. »

La fictionnalisation permettrait de remettre du mouvement là où le débat usuel maintient une sorte d'immobilité dans les positions. Un peu comme si le format du débat classique figeait les acteurs, peut-être même au-delà de la controverse qui, par ailleurs, peut les tétaniser sur le fond des sujets. Les participants intuent que la fictionnalisation redonnerait de l'agilité. De quel type de mouvement parle-t-on ici ? Un pas de danse plutôt qu'un pas de conquête ? Un pas vers l'autre plutôt que la création d'un arc-boutant contre lui ? Les participants n'évoquent pas dans leurs attentes l'idée de changer eux-mêmes de convictions ou de point de vue. À l'image du débat mouvant¹, il s'agit de résonner à ce que dit l'autre, mais à sa différence, il s'agit de porter son attention sur le fait de comprendre l'autre.

¹ Le débat mouvant ou jeu de positionnement est une proposition de cadre où deux groupes se font face sur un sujet clivant. Le "jeu" consiste à changer de camp dès que l'on est touché par un argument énoncé par l'autre parti. Il se passe a priori sans échange contradictoire de personne à personne.

La question de la mise en mouvement renvoie à celle de la mise en espace. C'est aussi une spécificité du travail théâtral que de déployer le geste et le corps dans l'espace. Or si l'on en croit les systémiciens, l'espace structure les rapports sociaux. Son utilisation, son organisation renseignent sur les relations des personnes entre elles et, tel un « langage silencieux » pour reprendre le titre de l'ouvrage d'Edward T. Hall, agit sur elles. Ce qui modifie par conséquent le rapport des personnes entre elles, leur influence réciproque. Deux questions en découlent : quel sera l'effet, sur ses propres acteurs, de la mise en scène – de la manifestation sur scène – de leur controverse? Qu'est-ce que la mise en espace apportera au débat entre les acteurs de la controverse eux-mêmes ? J'y reviendrai plus loin.

La fictionnalisation pourrait permettre de renouveler le récit

La troisième attente majeure concerne la construction du « récit ». Raconter le futur avec cette part de création que promet la fiction, est attractif, mais demande un apprentissage. C'est aussi ce que sont venus chercher ceux qui ressentent le besoin de renouveler leur propre rapport au récit pour mieux atteindre le public. L'une des participantes constate : « On peut raconter des récits mais très déconnectés, hors sol, alors ça ne passe pas. Il y a aussi des façons de faire – on écrit 10 ou 15 pages – et ça n'est pas forcément ça qui est le plus émouvant et qui peut engager les personnes ».

Les participants espèrent que le travail de fictionnalisation va pouvoir les alimenter sur le plan du contenu et de l'expression du récit. La même personne ajoute : « La fiction est un moyen pour des personnes comme moi dans un milieu associatif pour sortir de nos habitudes, aller vers les gens, faire avec eux et passer sur un aspect beaucoup moins cognitif et beaucoup plus émotionnel... » La fiction permettrait de construire un récit enraciné aussi bien dans les idées, l'information, que dans la

dimension affective. Ce double registre est inhérent au jeu même des acteurs puisque le corps et la relation sont les matériaux de leur interprétation. Il est aussi présent dans l'écriture même de la narration. Le registre émotionnel permettrait plus qu'un simple contact, un engagement par effet miroir.

Se rapprocher du public s'avèrera être un enjeu prépondérant, dans chacun des groupes de controverse, tout au long du processus de création. Les participants insisteront sur la nécessité de montrer au public quelque chose de compréhensible et partageable avec lui. Sur ce point, ils ne se réfèrent pas à leurs compétences théâtrales (aucun des participants n'est un acteur professionnel, il n'y aura pas de texte écrit et appris, le trac sera partagé), mais bien au sens de ce qui sera montré. Ainsi se poseront-ils longuement la question de la finalité de leur fictionnalisation : quel objectif poursuivons-nous ? devant qui jouons-nous ? pour dire quoi ? que montrons-nous ? Ces questions au cœur de tout processus de représentation croisent celles propres au débat : qui parle à qui, de quoi ? pour produire quel effet ? Les participants subodorent qu'avec la fiction, la réponse sera différente de celle qu'ils apportent habituellement, notamment parce que c'est leur vécu, leur corps, leurs contradictions internes qui se trouveront mobilisés, comme un tout nouveau terrain à retourner et ensemençer.

Pour résumer les attentes, on pourrait dire que les participants rêvent d'un travail de débat entre eux qui ouvre à la compréhension les uns des autres. Ils ambitionnent la co-construction d'un récit marqué du sceau de leur expérience personnelle de vie sans exclure leur technicité, mais en la remettant dans le tout vivant auquel elle appartient. En outre, la création fictionnelle favoriserait la rencontre avec le public en mobilisant les émotions des uns et des autres.

Les prochaines étapes de la réflexion s'opéreront à partir des retours d'expérience des participants. Place au personnage, centre de la fiction !



Le personnage, créateur de l'Autre



Parmi les ingrédients de la fictionnalisation, le personnage tient une place majeure. Pas de fiction sans personnage ! La question du personnage, le rapport à l'incarnation, sont des éléments essentiels dans la compréhension des effets de la fictionnalisation sur les acteurs de la controverse. Dès la deuxième réunion préparatoire à la création collective, les participants ont été conviés à débattre depuis des personnages sortis de leur imaginaire, conçus à partir de leur vécu, désirs, expériences, lectures... Être qui on n'est pas : comme lorsqu'on était enfant, le personnage nous ramène à la magie du jeu, au sésame donnant accès à la caverne de l'imaginaire : « On dirait que je serais... »

La fiction ouvre un espace de liberté, comme l'expose ce participant : « le support de la fiction permet de dire des choses en toute impunité (celle que donne la fiction précisément) alors qu'elles seraient très mal perçues dans un autre contexte, celui où chacun revient dans son rôle ! »

Cette réflexion conduit à se demander en quoi ou comment le personnage apporte au participant un sentiment d'impunité ?

Entrée en fiction : « être *et* ne pas être »

Dans le processus utilisé ici, la création du personnage s'est faite par improvisation. Il s'est agi d'aller à la rencontre du personnage en laissant venir ce qui (re-)vient. Les participants ont vécu cette première entrée dans la fiction avec un mélange d'étonnement, d'appréhension, de jubilation.

Le personnage ou l'identification à l'autre : jouer l'antipode de soi

Certains d'entre eux ont choisi d'incarner des personnages aux antipodes d'eux-mêmes. Plusieurs constats s'imposent à partir de l'observation du jeu et des commentaires produits à cette occasion.

Jouer l'opposé de soi, c'est donc dans la controverse jouer celui qui est contre, l'opposant à « mon » point de vue. Comme le rappellent Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis : « L'identification à l'agresseur est un mécanisme de défense isolé et décrit par Anna Freud : le sujet confronté à un danger extérieur (représenté typiquement par une critique émanant d'une autorité), s'identifie à son agresseur, soit en reprenant à son compte l'agression telle quelle, soit en imitant physiquement ou moralement la personne de l'agresseur, soit en adoptant certains symboles de la puissance qui le désignent » (Laplanche, Pontalis, 1983: 190-191). Ainsi en reprenant le rôle de leur propre détracteur, les participants l'imitent-ils : ses postures et paroles, volontiers caricaturales, prennent place dans les échanges. Apparaissent alors tout un vocabulaire violent, des attitudes de mépris et des positions hautes. Voici quelques exemples des propos que les participants font tenir à des personnages très axés sur la logique de contrôle des gestions individuelles d'énergie [GroupeClimatTechno] :

« Les problèmes sont des problèmes de contrôle : il faut monter des opérations punitives, vérifier si les personnes vont bien dans le sens de l'objectif. Si on dépasse les quotas, on a des malus ! »

« On ne peut pas être dans un monde de Bisounours : c'est n'importe quoi ! »

« Le contrôle social permet de désigner les victimes ! »

« C'est pas avec les poètes et les musiciens qu'on va réussir à bouffer ! Ça me fait rigoler la question des inégalités sociales. »

Dans cet exemple, l'échange, musclé, s'intensifie jusqu'à ce qu'un participant sorte du jeu par le rire et dise : « C'est le point Godwin, là où on se fout sur la gueule ?! »

Par la mise en fiction, les participants peuvent montrer ce qu'ils vivent ou voient vivre dans le débat confrontant classique : une expression verbale violente, exclusive, agressant les personnes, s'alimentant dans des postures où chacun cherche constamment à prendre le dessus.

Cette fonction cathartique de la fictionnalisation permet un premier lâcher-prise. En même temps qu'un premier décentrement. Imiter son agresseur, c'est apprendre à le connaître. Apprendre à le connaître, c'est s'en rapprocher. Mais la réduction de la distance avec le tout autre, l'antipode, a un coût.

Le coût psychologique de l'identification à l'agresseur

L'habitant de l'intérieur, lui prêtant momentanément son esprit, sa parole et sa voix, le joueur incarne, littéralement, un autre. Avec jubilation pour certains, avec un fond de culpabilité pour d'autres, sensibles à l'effet « agressant » de la dimension caricaturale. Cette émergence d'affects éclaire le rapport étroit entre soi et le personnage. Le « soi » de chacun se tient en coulisse derrière le personnage créé, comme le dit ce participant : « Ce sont des personnages de composition, mais on ne peut pas s'empêcher de mettre de nous-mêmes ».

Selon les psychanalystes, la capacité à s'identifier à l'agresseur est une étape capitale constituante de soi et notamment de la conscience morale (le surmoi) dont on connaît l'importance dans la régulation des relations en société, l'exploration et la curiosité de l'altérité. La culpabilité en est un marqueur. Il y a donc un coût psychologique à explorer l'antipode de soi, coût qui se traduit par le retour sur soi de l'agressivité. Comme dit un des participants, à propos de son personnage (un rôle

d'investisseur très égoïste) : »Me faire détester aurait été génial, mais ça n'est pas facile à faire ! » Un autre ajoutera : « Le risque, c'est le personnage réducteur ; on va trouver un coupable. » Un participant exprime à son tour un certain malaise à avoir utilisé des arguments qui caricaturent la pensée du personnage qu'il a joué, à son désavantage : « Être trop éloigné de mon quotidien, ça me pousse à une caricature qui me gêne sur les personnages ».

Cette réflexion sur la dimension de gestion des agressions interroge sur les postures en débat, sur l'économie personnelle des débatteurs : à quelle violence expose le fait par exemple de jouer un rôle institutionnel, notamment si la personne ne s'assimile pas totalement à ce rôle ? Quel est le coût du recul sur soi ? Les participants ont tous souligné le fait qu'ils venaient en tant que personnes et non en tant que représentants de leur institution. Éliminant toute obligation d'interpréter leur propre rôle quotidien, acceptant de jouer l'antipode de soi, ils ont fait resurgir l'agressivité des échanges, rejouant de façon cathartique un type d'interactions puisé dans leur expérience professionnelle.

La fiction fait émerger les archétypes des interactions dans le débat

Dans cette étape préparatoire, la deuxième réunion a fait resurgir le schème du débat classique : celui-ci se construit par empilement d'arguments, parfois même dans une sorte de cacophonie, où l'observateur (le spectateur, le public) se perd. Bref, on y montre ses muscles ! Les personnages intensifient leur propre caricature, de façon un peu vertigineuse (la caricature appelle la caricature) dans une exagération qui impacte directement la construction du récit. L'argument de l'un est le prétexte à arrimer le sien, si spacieuse soit l'articulation. Le rythme rapide favorise l'inflation des propos qui parfois se chevauchent. L'écoute perd en profondeur. Le dénigrement

des arguments « adverses » est massif et quasi systématique. L'exercice rhétorique place l'argumentation et la contre-argumentation en premier, les joueurs n'écoulant souvent de l'autre que ce qui leur permet d'ancrer en retour leur propre argumentation. Épousant le « rôle », ils cherchent à le tenir jusqu'au bout, en cohérence, sous le regard du tiers – les autres vis-à-vis duquel l'enjeu d'image est fort : participants, animateurs, cameramen – et aussi sous l'exigence interne d'une congruence à respecter. Ce qui donne à la fois une dimension conventionnelle à l'échange et en même temps, la dimension fictionnelle ouvre la voie à l'irrationnel. Voici un extrait de la réunion 2 : il s'agit d'un moment d'échange entre la Déesse Nature et l'Expert administratif [GroupePhyto] qui illustre bien cette réflexion :

LA DÉESSE NATURE : J'ai été contactée par les plantes qui portent plainte contre les humains parce que là vous allez vraiment trop loin. Elles considèrent qu'il y a des déséquilibres et l'homme se croit vraiment seul sur terre et ça ne va plus du tout [...]. Si l'homme ne comprend pas, on va commencer à faire passer des messages un peu plus drastiques [...]. Les plantes demandent réparation, dommages et intérêts, un espace dédié d'une taille équivalente à l'Amérique du Nord comme surface. Elles réfléchissent éventuellement à comment envisager d'envahir la planète et détruire l'Homme qui ne respecte absolument rien [...]. En fonction de comment ça se passe, moi j'aviserai s'il faut aller encore plus loin ou pas.

UN ANIMATEUR : La déesse a beaucoup de pouvoirs ?

LA DÉESSE NATURE : Elle peut faire disparaître l'Homme [...].

L'EXPERT : Il y a une marge de négociation ?

LA DÉESSE NATURE : On va voir ! C'est possible. Moi, je ne suis pas papyrasse... Donc c'est des choses très pragmatiques...

L'EXPERT : Vous avez des choses à vendre ?

LA DÉESSE NATURE : On ne vend plus. On ne vend pas. C'est maintenant, on doit trouver un équilibre, il n'y a pas d'argent. L'argent, c'est encore une création de l'homme, encore une fois. Il y a d'autres valeurs à considérer [...]. C'est peut-être sur ça qu'il faut travailler. Négociation ? Vous n'êtes pas en situation de négocier, là !

L'EXPERT : OK, on va vous couper l'eau alors !

La joute s'interrompt sur un rire partagé. La participante incarnant la Déesse sort du jeu et dit : « Voilà, là, j'ai pas été plus loin. Éventuellement, je demanderais bien à l'Epi de Blé s'il veut bien nous rejoindre ». Le personnage du Champ éprouve alors le besoin d'intervenir pour dire combien il est ennuyé, car il risque de disparaître si la Déesse met en œuvre ses menaces.

La lecture de ce court extrait montre bien l'articulation dynamique entre l'imaginaire et le réel en même temps que l'aspect très conventionnel du débat. Poussée de l'un, retour de l'autre dans un double mouvement créant le réalisme extravagant des personnages, animant la dynamique de l'échange, enrichissant le contenu des propos et servant de contenant à l'ensemble. Le personnage de la Déesse par exemple, puise à la fois dans le mythe et la réalité : ainsi, la Déesse apparaît flanquée d'un collectif revendiquant dont elle est le porte-parole. Le face-à-face entre les deux personnages – la Déesse Nature et l'Expert – a des accents de déjà vu, permet de créer un échange à la fois riche d'arguments, emblématique du rapport de forces et en même temps totalement surréaliste. La phrase de la Déesse – *Vous n'êtes pas en situation de négocier* – enclenche la mesure de rétorsion de l'Expert – *On va vous couper l'eau* – réplique qui met potentiellement l'homme à parité avec la déesse qui, pourtant est la seule à pouvoir créer l'eau ! Comme si l'humain (l'Expert) s'enrichissait aussi du rapport

démiurgique de la Déesse (il menace de tuer la Déesse). Réel et imaginaire se combinent à merveille pour ouvrir des champs de réflexion sur la puissance fantasmatique que l'homme se donne sur la nature. Le jeu crée cet espace où le raisonnable et l'imaginaire s'alimentent réciproquement. Les échanges argumentatifs s'enrichissent de la nature fictionnelle que convie chacun des personnages.

Comme dans les échanges polémiques réels, le jeu enfle le discours jusqu'à son point de rupture. À plusieurs reprises tout au long de cette réunion préparatoire, j'ai observé que lorsque la tension devient trop forte, le participant opte entre deux issues. Sortir du jeu pour se justifier, dire qu'il n'est pas celui qu'on croit et bien marquer la différence d'avec son personnage ; ou bien, se déclarer en panne d'argument. Comme si l'agressivité émergente atteignait au-delà du personnage la personne elle-même – le fameux point Godwin qu'évoquait le participant précédemment cité.

C'est aussi à l'occasion de cet échange que des idées nouvelles émergent ou que s'expriment des angoisses. Après la joute entre la Déesse Nature et l'Expert, le Champ (personnifié) éprouve le besoin de prendre la parole pour faire part de son angoisse à voir disparaître les humains : si la menace de la Déesse venait à être exécutée, il disparaîtrait faute d'agriculteurs. Par ailleurs, un changement de paradigme ou de valeur est exprimé par la Déesse : « Il y a d'autres valeurs [que l'argent] à considérer, dit la Déesse. C'est peut-être sur ça qu'il faut travailler ».

Ainsi le personnage combine-t-il des arguments issus du réel et d'autres issus de l'imaginaire. Les deux types d'arguments cohabitent et la cohabitation outre un certain amusement, génère aussi des idées à exploiter.

Le personnage, tremplin pour le changement ?

Le concept de personnalités situationnelles développé par Edward T. Hall apporte un éclairage sur le rapport au personnage. « Chacun de nous, écrit-il, possède aussi un certain nombre de personnalités situationnelles apprises, dont la forme la plus simple est liée à nos comportements au cours des différents types de relations intime, personnel, social, public (Hall, 1984: 145) ». La personnalité situationnelle est le résultat d'un apprentissage. Elle manifeste ce qui nous permet d'agir dans l'espace adéquat avec le registre adéquat. Elle se mobilise à l'apparition de la situation, qu'elle contribue aussi à recréer. Elle agit sur les interactions entre les personnages : le dialogue entre deux personnages se crée à partir des propositions situationnelles de l'un et de l'autre, comme le montre l'extrait rapporté plus haut.

La création du personnage nous conduit à regarder, pour une part, les types de comportements, et par conséquent d'interactions, que nous lui prêtons comme autant d'éléments des compositions situationnelles. En cela, le personnage nous renseigne sur nos apprentissages. En effet, pour créer son personnage, chacun puise dans son expérience propre. Le personnage de fiction est pour une part comme un précipité des apprentissages que la personne a fait dans les différentes sphères de l'intime, du personnel, du social, du public. Et des apprentissages qu'elle prête à celui qu'elle incarne. Dès lors, jouer un personnage, jouer avec le personnage d'un autre, permettrait de repérer la complexité de cette composition en soi et chez celui qu'on incarne, en même temps. Cela transparait dans les verbatims de plusieurs participants à propos des personnages : « Ce sont des personnages de composition, mais on ne peut pas s'empêcher de mettre de nous-mêmes ». « Ce n'est pas vraiment de la fiction même si bien sûr, les personnages l'étaient fictifs, ou plutôt imaginaires. Je trouve qu'il y avait au contraire une réalité à peine caricaturale dans cette pièce [...] , nos personnages existent bel et bien ».

Le personnage a été une réelle source d'interrogation pour les participants. Ils ont pris conscience de son articulation au réel. Il y a là, me semble-t-il, un puissant levier pour amorcer un changement de postures et partant réinterroger les façons de débattre. Comprendre l'effet des personnalités situationnelles dans le débat pourrait permettre de modifier la dynamique même de l'échange.

L'exagération impunie : comique, humour

Les thèmes des pièces produites sont liés à la mort : le champ shooté dont les jours sont comptés [GroupePhyto] ; la crémation high-tech [Groupe ClimatTechno]. Mais le ton des pièces lui est largement comique. « La recherche du comique fait lâcher plein de choses » dit un participant.

Dès les réunions préparatoires, les participants sont tombés d'accord sur le choix d'un ton léger, comique, en forçant notamment les personnages et les propos jusqu'à leur caricature. « C'est du théâtre : tout est possible ! » s'exclame un participant.

La légèreté offre une distance reposante, une possibilité de prendre du recul sur soi, sur ses propres énoncés, ses convictions aussi. Elle protège comme le dit un participant : « Nous avons utilisé volontairement un ton de caricature. C'est bien pour permettre de discuter de sujets graves ». Ou encore : « L'humour et le décalage permettent de tout dire. » « Par l'humour on peut monter en dérision certaines positions idéologiques. » Et même : « L'extrême permet de pousser la controverse. » Et enfin : « La fiction permet d'éviter le parti-pris. »

La caricature permet à la fois de lâcher la tension et en même temps de résumer les contradictions dans lesquelles se trouve chacun. Ainsi en est-il de Petit Champ, le champ shooté au glyphosate [GroupePhyto], qui se sent épuisé mais qui a adoré « planer » et nourrir

l'humanité. Ainsi en est-il des amis du technophile découvrant la présence d'une pile captant l'énergie de la crémation et changeant la cérémonie en action publicitaire [GroupeClimatTechno]. La fiction émancipe des lois de la bienséance. L'un des participants confiera « le sentiment de libération à pouvoir dire, crier, caricaturer, mimer, quel que soit ce que l'on pense sans craindre ni/ou d'être jugé, catalogué, caricaturé, déformé ou utilisé à son tour. »

On le voit : la fiction crée un espace où tout est possible. Elle place le propos et les acteurs hors des règles sociales. L'excès y est acceptable, voire recherché, de même que la folie est acceptable sur scène, ou dans la fiction, mais pas dans la ville. En exagérant son propos, le personnage se type et, se typant, il accroît le gap entre lui et le réel. Chacun y est protégé : la personne de l'acteur, le personnage, le spectateur. Le code fictionnel recrée les espaces : il libère la parole des uns et autorise l'écoute des autres.

La fiction permet le retour à la pensée magique. Tout comme l'enfant fait parler les parties de son corps ou les éléments de son environnement matériel, ses jouets, les participants sont autorisés à faire parler des formes inertes [par exemple, « un champ, un grain de blé »]. Et tout comme pour l'enfant, ce truchement permet de dire l'inavouable, l'inacceptable, le politiquement incorrect, l'invraisemblance, le paradoxal comme on le verra plus loin.

Précisant son rapport à l'expérience théâtrale qu'il a vécue, un participant développe le rapport entre la personne et son personnage : « On bouscule les postures, les rôles peuvent s'inverser, on peut cliver ou radicaliser les discours. Toutes les figures sont possibles par chacun. En cela il y a un espoir que chacun se mettant dans la peau de l'autre, se connaisse mieux, le connaisse mieux, s'accepte un peu plus, voit que d'autres font autrement, que l'autre c'est lui, qu'il peut lui aussi faire autrement. »

Ces mots évoquent le sentiment d'inquiétante étrangeté, que S.Freud a défini en 1919, comme le saisissement ressenti quand ce qui nous était familier nous apparaît brusquement comme étranger, inconnu. Ce terme a pu être traduit par F.Roustang comme « l'étrange familier ». Sans entrer dans le détail de ce que cette double traduction recouvre dans une forme de retournement, regardons que ce sentiment rapproche deux termes habituellement exclusifs l'un de l'autre. Ce qui nous est familier ne nous est pas étranger. Ce qui nous est étranger, ne nous est pas familier. Mettre l'étrangeté, l'autrement, au cœur de soi – soi-même, dit-on – c'est pour une part s'ouvrir à la compréhension de l'autre en soi. Le passage par le rôle, notamment lorsqu'on tient un rôle (théâtral) loin du sien (sociétal), crée donc de la proximité avec « l'autrement » en soi. Le personnage, opposé à soi ou dans son excès, permet à la personne qui le joue de se rapprocher « déguisé », de faire des liens, tout en protégeant son intimité. Il permet de se familiariser avec l'étranger. C'est ce que dit aussi très bien un autre des participants : « Lorsqu'on joue un rôle, on se met dans la peau d'un autre, on peut exagérer les points de vue ou les situations ». Et il ajoute : « C'est finalement assez plaisant et cela permet de montrer aussi un point de vue différent du sien ou qu'on peut avoir de temps en temps. »

Cette dernière portion de phrase – *montrer aussi un point de vue différent du sien ou qu'on peut avoir de temps en temps* – souligne qu'à travers la prise de rôle, chacun peut ressentir une proximité fugace avec l'opposant, le tout autre, celui qui pense différemment. Il y aperçoit du familier, quelque chose d'inavouable/séduisant tapi au fond de lui-même. Il est possible que ce soit par ce biais que la compréhension de l'autre s'affine via la fictionnalisation, et que l'altérité prenne un tour familier.

À l'inverse, un débat classique mobiliserait plutôt chez chacun la crainte ou le risque de pouvoir être d'accord avec son propre opposant, ce qui alimente une tension : surtout ne pas être comme l'autre...

Comme dit l'un des autres participants, la fictionnalisation permet de « montrer nos contradictions internes », si déstabilisant cela soit-il.

Le jeu avec le personnage prodigue de l'agilité interne : il nous fait nous déplacer sur un axe de soi vers l'autre, le comprendre, littéralement le « prendre-avec-soi » et du coup identifier nos propres tentations et contradictions internes.

À l'issue du processus de création et de la représentation théâtrale, des participantes ont fait part d'un surcroît de tolérance, d'un regard plus accueillant posé sur l'autre dont elles comprennent mieux la cohérence interne. L'une d'elles revient sur son évolution personnelle et dit avoir « plus d'indulgence, car avant de voir des personnes qui ont des avis tranchés différents des nôtres, on découvre d'abord des individus. Le théâtre permet de mettre plus d'humain et d'apprendre à se connaître. »

La fictionnalisation permet aux personnes de se déprendre de leurs convictions... sans y renoncer

« Se déprendre » est un terme propre à rendre compte de ce mouvement que décrivent les participants : un mouvement de dégageant. Je cite ici longuement l'un d'entre eux : « En jouant un rôle qui ne représente pas forcément en totalité notre réelle opinion, je pense que la fictionnalisation permet de faire des concessions ou de ne représenter qu'une partie de notre point de vue ce qui permet finalement d'aboutir à la réalisation d'un travail commun, la pièce de théâtre, qui puisse être acceptée par tous les protagonistes. Tandis que dans un débat d'experts, chacun reste le plus souvent campé sur ses positions et le débat avance finalement peu. » Un autre ajoute : « Le principal effet ressenti lors de cette expérience a été une sorte de dépersonnalisation de mes idées et une prise de distance, qui a été inévitable lorsque nous avons dû trouver des compromis pour faire avancer la pièce ».

Beaucoup de participants évoquent d'abord le fait qu'ils ont été amenés à faire des « concessions ». Ce mot revient très souvent et pèse son poids dans un travail sur la controverse. Les concessions portent sur plusieurs dimensions, et apparaissent au travers du personnage.

Pour être jouable et représentable, le personnage ne peut avoir une infinité de composantes, de nuances. Il faut donc opérer des choix sur les convictions, pour créer un personnage. Le personnage incarne alors un aspect majeur de la conviction de la personne qui le crée ou qu'il représente. C'est ce qu'exprime un participant : « Par exemple, j'ai accepté que les pesticides puissent être présentés comme des molécules bénéfiques tandis que je suis contre leur utilisation (et l'inverse a aussi été vrai pour certains : présenter et insister sur la dangerosité des pesticides bien qu'ils en utilisent souvent). Je pense donc que tout le monde a fait des concessions afin de servir le projet commun de fictionnalisation (i.e l'intérêt supérieur – intérêts individuels). » Dans cette même lignée, l'une des personnes déclare : « Il y a des personnes même à total contre-emploi de leur action quotidienne ! C'est un sacré dédoublement de personnalité. »

Si les participants disent clairement que la fictionnalisation n'a pas fait changer leur conviction de fond sur le sujet de la controverse, ils expriment tout autant qu'elle a modifié leur rapport à celle des autres. Comment ? Par le personnage qui permet d'extérioriser la conviction intime. C'est ce qui permet à chacun d'accepter de moduler, de ne pas tout dire, de « confier » à un autre l'incarnation de ses propres convictions. Un peu comme si chacun pouvait faire confiance aux autres pour dire à sa place. Les rôles sont devenus interchangeables, disent certains. Voilà une étape qui n'est pas banale si l'on se souvient du premier référentiel lié au débat où il était souligné que chacun reste sur ses positions : la création d'une fiction commune permet que la controverse devienne un objet à l'extérieur de soi, confié au groupe. Le collectif devient le dépositaire de la controverse. Et par là, chacun en confiance peut abandonner un peu de son acharnement sur son parti

pris. Car alors personne ne se trahit soi-même. Le groupe produit au final une mosaïque qui représente bien tout ce qui est à dire : « personne ne joue son propre rôle en l'état ».

C'est là une différence de fond par rapport au débat classique. L'enjeu n'est plus d'assurer seul la cohérence de sa position et de ses arguments ; c'est de s'assurer qu'elle soit suffisamment représentée. De là cette conclusion portée par plusieurs participants : « Mes positions n'ont pas évolué sur le week-end, mais j'ai pu partager les miennes et j'en suis pleinement satisfait ». Un autre déclare que « même si j'ai fait des concessions durant ce week-end, je ne pense pas que cela ait réellement fait évoluer le fond de mes idées. »

Ce constat est essentiel, car il recompose deux dimensions fondamentales dans le débat de controverse : l'intime conviction et le partage de cette conviction. Les participants disent que, sans renoncer à leurs convictions, en restant congruents avec eux-mêmes, ils ont pu lâcher du lest. Une lecture de ce qui rend possible cette distanciation me semble être que chacun reste loyal vis-à-vis de soi grâce aux autres. Les participants ont pu déplacer la charge de manifester leur conviction sur les autres. Comme dit l'un des participants : « Toutes les figures sont possibles par chacun ». Se pose alors une autre question : celle de l'espace entre soi et les personnages, les personnages entre eux.

Soi-non soi, le personnage transitionnel

Dans une conférence sur la complexité, E.Morin (Morin, 1984) disait : « L'incompréhension crée non seulement des malentendus, mais des désastres, des allergies mentales, psychiques, des haines. »

L'accroissement de compréhension de l'autre grâce au personnage, tel que le processus de fictionnalisation semble l'avoir enclenché, viendrait donc diminuer l'opposition frontale à l'autre dans la controverse. Le jeu avec le personnage permettrait de limiter les

désastres, haines et allergies dont parle le philosophe. Cela me conduit à interroger l'effet du jeu avec le personnage sur les échanges, les interactions.

Incarner un autre que soi i.e l'abriter un moment en soi-même, ne serait-ce pas recontacter cet état d'enfance où l'on travaillait à démêler, et donc relier, soi et l'autre ? Émergence de la relation à un autre. Émergence de la relation sociale.

Le personnage est une sorte de création moi-non moi : il vient de moi, je le fais à ma façon, je l'interprète, je lui prête mon corps, mais ce n'est pas moi. Le travail de création, rappelle D.Anzieu, « donne accès à des réalités psychiques au statut incertain entre le mien et le non-mien (par exemple l'intuition du mode d'organisation d'un certain ordre de réalité, l'invention du personnage principal d'un roman). C'est donc une création, affectée par le statut d'illusion propre à l'art » (Anzieu, 1981: 96). N'est-ce pas ce que dit ce participant : « le fait de pouvoir entrer dans un rôle (et donc de sortir de sa réalité) est vraiment un avantage de la fiction ».

Ce statut intermédiaire entre moi et le monde, cet espace moi-non moi, cet espace transitionnel selon la belle expression de D.Winnicott définit le rapport au personnage. L'espace transitionnel est cette aire qui relie l'enfant à sa mère ou à tout substitut, et que l'on retrouve dans toute situation de jeu, y compris adulte. Elle n'est pas « la réalité psychique interne. Elle est au-dehors de l'individu, mais elle n'appartient pas non plus au monde extérieur (...). Il existe un développement direct qui va des phénomènes transitionnels au jeu, du jeu au jeu partagé, et de là aux expériences culturelles » (Winnicott, 1971: 105).

Ainsi jouer avec les autres tout comme jouer un personnage, s'origine dans les phénomènes transitionnels. Le rapport que chaque participant entretient au personnage créé se situerait dans cette aire transitionnelle, qui relie/sépare la personne à l'objet. En résonance à Winnicott, le

verbatim suivant : « Le sujet [de la controverse] nous concerne vraiment, pas nos personnages ». Cette expression met en lumière la distance existant entre soi et non-soi : celle qui concerne l'engagement envers le sujet qui porte à la controverse. Si le personnage n'est pas vraiment concerné par le sujet de la controverse, alors la personne reprend une liberté d'exploration tous azimuts de ce sujet dont elle est décorellée. Le personnage devient ce phénomène transitionnel qui permet de se déprendre de ses convictions pour explorer sans danger le monde. Le personnage : un doudou ?

« L'objet transitionnel, selon mon acception, laisse place au processus aboutissant à l'aptitude à accepter les différences et les similitudes » (Winnicott, 1969: 114). Du coup, on est en droit de se demander si le travail avec le personnage n'est pas un levier puissant pour permettre le dialogue avec l'altérité dans la controverse ? Cette hypothèse semble d'autant plus défendable qu'interrogés sur les effets de la fictionnalisation, nombre de participants évoquent le fait qu'elle leur a permis d'aller vers l'autre, de créer des liens avec lui.

« Nous supposons ici, précise Winnicott, que l'acceptation de la réalité est une tâche toujours inachevée, qu'aucun être humain n'est affranchi de l'effort que suscite la mise en rapport de la réalité intérieure et de la réalité extérieure ; enfin, que cette tension peut-être relâchée grâce à l'aide d'une zone intermédiaire d'expérience qui n'est pas mise en question (les arts, la religion) » (Winnicott, 1969: 123).

Un peu plus loin, Winnicott ajoute : « Si un adulte exigeait de nous que nous acceptions comme objectifs des phénomènes subjectifs, nous reconnâtrions la folie ou en ferions même le diagnostic. Par contre, si un adulte peut trouver du plaisir dans une zone intermédiaire qui lui est propre sans rien exiger, nous pouvons alors reconnaître nos propres zones intermédiaires correspondantes et nous réjouir de trouver des points communs, i.e une expérience qui coïncide dans l'art, la religion ou la philosophie, pour les membres d'un groupe » (Winnicott, *id.*).

Cette réflexion nous interroge sur le rapport de domination que l'attachement à la conviction propre peut générer. En éclairant le rapport entre subjectivité et objectivité, elle rejoint une des attentes de cette fiction rêvée par les participants : un débat qui ait vocation à créer du commun entre deux personnes, un « travailler ensemble » versus un débat où l'énergie se déploie pour que l'autre se range à la représentation personnelle du premier. Une aspiration à débattre qui ne serait pas axée sur l'idée de vaincre, mais sur celle de « construire ensemble », i.e d'investir l'espace intermédiaire d'une pensée partagée. Pour faire écho à la pensée d'Edgar Morin citée en exergue, comprendre l'autre ce serait s'aventurer de l'aire transitionnelle à l'aire de jeu qui s'opposerait à celle des allergies mentales ?

L'humour est un jeu. Avec l'humour, on peut faire passer beaucoup de messages. À l'image des phénomènes transitionnels, l'humour met celui qui en fait dans une position dedans/dehors. « Le sens de l'humour, écrit D.Winnicott, est la marque d'une certaine liberté : l'inverse de la rigidité » (Winnicott, 1979: 35). Se mouvoir, déambuler dans cette aire transitionnelle, s'accompagne d'un effet de relaxation. C'est le lieu d'expérimentation d'une modification acceptable de soi et des autres dans un espace ouvert à la rencontre. C'est exactement là que se situe le travail de fictionnalisation. Et c'est ce qu'il permet de recontacter en soi. L'humour ajoute au lien. « Le sens de l'humour est, dans l'aire de l'organisation des défenses, une sorte d'espace où on est au large. Cet espace-là procure un sentiment de liberté aussi bien à l'individu concerné qu'à ceux qui sont liés ou veulent se lier à lui » (Winnicott, 1986: 264).



**Le corps et le temps,
deux navettes
indispensables
au tissage
de la confiance**



La constante présence des émotions a été relevée par tous les participants. Émotions positives et négatives, réparties sur un vaste arc-en-ciel de nuances. Regardant a posteriori ce qu'ils en retiennent, les participants évoquent d'abord le plaisir :

« J'ai passé de très bons moments durant ce week-end de fictionnalisation »

« C'était vraiment du plaisir de participer à cette expérience »

« De belles rencontres, des beaux moments passés ensemble »

« Une belle expérience de partage, d'écoute. »

Certains soulignent des moments-clés pour eux : la représentation finale est souvent évoquée, parfois dans sa dimension collective, comme ici : « Le plus de plaisir ensemble : la représentation finale ». Ou encore : « J'ai eu du plaisir à jouer un rôle, à voir d'autres personnes jouer, à créer quelque chose collectivement, à jouer devant un public. »

La peur a aussi été bien présente sous la forme du trac sur scène. La peur du ridicule est apparue quelques fois : « Dès le premier jour du week-end, j'ai eu la peur d'être ridicule. » Certains participants avaient un enjeu personnel très fort, lié au risque d'exposer leur identité professionnelle voire leur groupe d'appartenance. Ainsi ce participant : « Après la première journée, un moment de doute sur ma participation à cette expérience, avec la peur d'être ridicule et que mon rôle dans la pièce soit identifié à mon emploi dans mon entreprise ».

Ou cet autre qui avoue : « Le soir de la première réunion, en rentrant chez moi, le soir, j'ai dit : je me suis jeté dans un panier de crabes. Tu vas te faire lyncher. J'ai eu peur ! J'appartiens à la majorité silencieuse, limite honteuse. »

L'intensité de l'investissement personnel, une forme de stress ont été rapportées par certains : « Ce week-end a été épuisant alors qu'on n'avait pas l'impression d'être sous pression. Ça a vraiment été un investissement personnel intense ».

Le processus de création collective a produit des moments de lassitude, de frustration. Se mettre d'accord, opérer des choix, faire des concessions autant d'activités groupales sollicitantes, comme le résume ce participant : « J'ai ressenti de la frustration, de l'agacement et de la lassitude contre certaines personnes devant les problèmes que nous avons rencontrés pour nous auto-organiser et nous auto-animer ». Ou encore : « Il y a sûrement une petite frustration à ne pas être dans l'exhaustivité lors du passage à la fiction ».

Parmi les règles que les groupes se sont données, le consensus s'est assez vite fait sur un pacte de non-agression : « Qu'il n'y ait pas trop de débat, pas d'altercations » [GroupeClimatTechno, réunion préparatoire 2]. « L'important, c'est de jouer. » Le consensus rapidement posé sur un scénario présenté (dès la fin de la deuxième réunion) a évincé « le sujet qui fâche : le nucléaire ». L'effort collectif a porté sur la mise en scène. Mais cela n'a pas empêché l'expression des oppositions, le sentiment des uns ou des autres à certains moments de ne pas être écoutés. De même, dans le GroupePhyto, certains sujets sensibles et politiques sont restés dans l'ombre, mais ils sont quand même ressortis à des moments clés de prise de décision. Je reviendrai sur ce point plus tard.

L'écoute intellectuelle et émotionnelle d'un autre

Pour aboutir à une création commune où chacun joue une partition, les participants ont eu la nécessité de dialoguer autour de leurs attentes, des enjeux, des scénarios possibles. Ils ont expérimenté une écoute réciproque, tantôt pour tenter de se convaincre mutuellement, tantôt pour mieux comprendre le point de vue énoncé, mais dans tous les cas de figure, le point de vue de chacun a pu être exprimé. Ce qui n'exclut ni les tiraillements ni les doutes. L'une des participantes dira : « J'ai été marquée par les efforts de chacun pour ouvrir des portes aux autres et faire des concessions, d'être à l'écoute et bienveillant, la controverse était loin d'être binaire, chacun nuançait ses positions. [...] Le fait d'être en présence d'agriculteurs utilisant des phytos mais faisant preuve d'une prise de conscience des enjeux, incite à prendre en compte leurs problématiques et respecter leurs choix de mode de culture. [Je l'ai fait] en étant moins catégorique que je ne l'aurais été initialement, en reconnaissant la particularité de la méthode sans labour. »

« L'obligation d'écouter les arguments de chacun » a été soulignée comme point de passage dans la création. Mais aussi comme développement de compétence comportementale et source d'évolution personnelle sur le fond du sujet . C'est ce que décrit le participant suivant : « Le fait de vivre un projet ensemble aussi original, nous incite à nous améliorer pour l'ensemble du collectif... et à progresser sur le niveau de réflexion individuelle en prenant en compte les arguments essentiels énoncés par les parties prenantes ».

Tous ont exprimé l'idée qu'il y a eu extension de leur compréhension des autres et une convergence des idées vers un scénario au final soutenu par tous. Certes sous contrainte de temps : 2 jours pour produire, c'est court. D'où l'impression énoncée par certains participants d'avoir vécu

« un week-end toboggan » ou encore « un phyto-conclave », « un huis clos entre personnes qui ne se connaissent pas [...]»¹. Et il semble que cela ait fonctionné aussi parce que les personnes en ont retiré un bénéfice affectif : du lien et une sorte d'inclusion. Comme le dit un participant : « Une très belle expérience humaine, nous avons appris à nous connaître et à nous écouter. Des liens particuliers se sont tissés entre nous. »

J'y reviendrai plus loin, mais citons comme moyens d'accroître l'écoute tous les exercices de théâtre qui créent une proximité physique : échauffements corporels partagés, jeux de mime, recherche d'un rythme commun... Bref, une écoute multi-canal où il s'agit d'écouter avec ses yeux, ses oreilles, sa peau ; une écoute sensorielle, apte à conférer plus de réceptivité au non-verbal, aux signaux faibles de la communication.

Mettant tous les participants à parité dans la production de la pièce, et l'auto-organisation de leur équipe, le travail de fictionnalisation a aussi permis une forme d'équité dans les points de vue exprimés. Ce n'est pas là un des moindres effets du processus de création collective que l'inclusion des minorités au-delà des diversités. C'est ce qu'évoquera un des participants lors du débat avec le public : « J'ai été victime de l'agri-basching ! Quand vous [le public] dites qu'on a caricaturé tout le monde, le contrat est rempli ! Parce qu'on a ré-équilibré le débat »[...] On était des gens peut-être fondamentalement opposés au début et aujourd'hui au travers de ce qu'on vous a fait, on vous montre la complexité des débats actuels. Aujourd'hui, aucune vérité et aucune agriculture n'est bonne ou mauvaise ». C'est sur l'écoute que reviendra une autre participante avec ces mots : « Du point de vue de la controverse, je pense que cette expérience nous a permis d'entendre d'autres points de vue tout en reconnaissant leur légitimité. Écoute plutôt qu'entente (qui a un second sens de consensus, ce qui était loin d'être le cas). La fictionnalisation a créé un pas de côté, une arène

¹J'ai volontairement laissé l'orthographe du participant sur ce mot : "huit-clos" au lieu de "huis-clos", pour respecter l'association avec l'idée d'un nombre de membres.

différente qui a favorisé cette écoute ». Ce qui conduit une autre à ajouter : « J'ai évolué après vous avoir entendus. »

Pour que la parole se libère, il a fallu que le groupe devienne un groupe suffisamment bon, un réceptacle de confiance suffisant, un contenant suffisamment positif et bienveillant. À quelles conditions cela a-t-il été possible ?

Se prêter au jeu : la résonance corporelle

Le corps et l'intelligence émotionnelle ont été très largement sollicités dans le travail de théâtralisation. Je l'ai déjà évoqué dans le rapport au personnage. Mais plus largement ici, il faut revenir sur la projection dans l'espace de ce qui se passe à l'intérieur de chacun.

La prise d'espace sur scène, le fait de jouer, de bouger fait que le participant se reconnecte à une autre réalité stimulante : son propre corps en relation au corps de l'autre à travers les exercices de théâtre notamment. Le temps dédié à la corporéité du personnage a été majeur dans le plaisir, mais aussi dans la création d'un espace de confiance. Parmi les moments marquants, les participants évoquent très souvent les exercices de travail corporel « pour se détendre et connecter le collectif, amplifier l'écoute. » Un des participants explique ce qu'il a vécu sur ce plan : « Pendant les exercices d'impro et corporels, on a quitté nos costumes, étape sans laquelle nous n'aurions pas produit ce que nous avons fait dans la confiance mutuelle. »

Le rapprochement physique, le réveil corporel tous en cercle où chacun est toujours sous/avec le regard ou l'oreille des autres, les exercices d'écoute, font prendre conscience du niveau sensoriel de l'écoute. Une autre intelligence s'éveille, qui fait quitter le pur registre conceptuel ou verbal. Travail de dépouillement où chacun est convié à mobiliser une part de lui qui échappe un peu plus aux conventions sociales. En se mettant en relation corporelle les uns avec les autres, les

participants créent une sorte de « corps partagé », retrouvent et créent en même temps, entre eux, des liens, un contenant qui opère comme un filet de sécurité, permanent, basique. Quitter son costume ne serait sans doute pas possible si le corps ne prenait le relais pour sécuriser le lien entre les personnes. Un lien à l'autre par delà les conventions, socle de confiance partageable.

Certains participants ont noté l'importance du moment très spécifique du passage au plateau de jeu : quitter la table où on imagine la scène, où on en parle, pour s'avancer dans l'espace dédié au jeu, essayer, jouer. Ce passage à l'acte est toujours un moment fort et plein de trac. C'est un risque de s'exposer soi-même sous le regard de l'autre. Moment de solitude et de fragilité. L'expérimenter ensemble cimente aussi quelque chose de la confiance.

Le corps, initiateur et vecteur du récit

Le corps est mis au service de la représentation et fait naître des images. Dans la pièce du GroupePhyto, le champ se gratte à force d'être arrosé de pesticides, il s'agite constamment, car il est shooté et incapable de se maîtriser. Ce corps agité conduit celle qui joue la mère à intervenir pour tenter de le calmer ou de le maîtriser. Ce jeu corporel remplace le discours explicatif et donne à voir une situation dans toute sa labilité et sa complexité. Dans la pièce du GroupeClimatTechno, lors de la discussion entre la sœur du défunt et Elon, l'hyper-technologique, les mouvements de rapprochement/éloignement se succèdent au gré des états intérieurs que déclenche l'échange : accords, désaccords, surprises. Cette sorte d'écriture corporelle est comme un récit dans le récit, un texte et son sous-texte. Le corps, analogique, offre un précipité de l'état des âmes, des émotions qui provoquent des réactions en chaîne : affectives, gestuelles, verbales, mentales, chez celui qui joue et pour ceux qui jouent avec lui, comme pour le spectateur.

Un peu comme une main s'avançant vers qui veut traverser le gué, le contact multisensoriel ouvre une zone de réassurance, qui se répercute au niveau même de l'écriture du récit. Mais cela va bien au-delà encore comme le dit un participant :« [la fictionalisation] a permis en premier lieu, d'être dans le contact humain et non dans la posture ce qui a fait dériver le sujet de la controverse sur les enjeux de passage à l'acte de transformation sociétale et de temporalité plutôt que technique et expert en lien avec le nucléaire. »[GroupeClimatTechno].

Être dans le contact avec l'autre, donner une place au corps respirant, gesticulant, ému/émouvant, a permis aux participants de replacer les enjeux de la controverse dans la sphère relationnelle et pas seulement technique. Là où le langage tranche, organise, régule le sujet dont on parle, le corps crée du touffus, de l'irruption inattendue, parfois du chaos. Et il s'importe dans le récit, à la fois comme vecteur et comme objet : mobilisant leur corps dans le travail de création, les participants lui ont donné une place de choix dans le sujet même de la controverse. Ainsi pour le GroupeClimatTechno, à l'intérieur du discours technique par exemple sur l'*hyperloop*, se mêlent les enjeux humains, les limites physiques, la fracture sociétale... Dans le GroupePhyto, PetitChamp expose son corps sous tous les angles, et sur ce corps s'agrègent des discours mêlant le soin, l'exploitation médiatique, les enjeux de savoir...

Être en présence l'un de l'autre, c'est déjà échanger un message et une proposition d'agir. Les corps s'ajustent et les mots viennent.

La mosaïque des temporalités

Le processus de mise en fiction a été progressif. Il a conduit pas à pas les participants vers la possibilité de co-crée. Ce temps, court au sens de la durée globale du processus – puisqu'il se déroule sur environ 2 heures + 2 heures + 2 jours pour chaque groupe –, est à la fois progressif et intense, émotionnellement chargé à chacune de ses étapes.

Le groupe se constitue peu à peu selon les étapes décrites par Olivier Fournout dans la présentation du processus². Le week-end de fictionnalisation est clairement un climax pour tous.

« Le débat a pu atteindre un certain degré de maturité, car notre discussion a duré deux jours sans interruption » écrit un des participants. Dans cette expression, il insiste sur l'aspect concentré du temps. Ce temps vécu comme « sans interruption » a pourtant offert aux participants toute la richesse de sa structuration. Se sont succédés – pour reprendre le concept de structuration du temps de Berne (1983) – des temps d'activité orientés vers la production de la pièce ; des temps informels comme les pauses-café, les repas propices aux échanges personnalisés, à la plaisanterie ; une forme de rituel dans la scansion des exercices corporels... Chacun de ces temps offre une façon de se ressourcer, mais aussi de créer du lien, d'entrer en contact avec l'autre et avec soi-même différemment. La structuration du temps permet la variété des expériences relationnelles. Elle s'est avérée être un levier puissant dans l'installation de la confiance réciproque entre les participants. C'est ainsi qu'un des participants qualifie le week-end « d'échange constructif aidé en cela par le timing imposé... une sorte de conclave phyto : vous ne sortez pas avant d'avoir trouvé un consensus. » Un autre s'exprime sur le bénéfice de cette durée partagée : « On peut facilement interchanger les rôles parce qu'on a passé 48 h ensemble. »

La durée de l'expérience a permis de faire bouger les lignes dans la controverse : ainsi, l'une des participantes du GroupePhyto constate qu'« à force d'être ensemble, [elle] comprend la position de X : il aimerait trouver une issue. On est d'accord sur le besoin de transition, le besoin d'accompagnement pour évoluer et changer de système. Cela rend plus tolérant. » On peut faire l'hypothèse que c'est à la fois la durée

² Le groupe se constitue en amont. Il y a donc une sorte de pré-groupe par exemple du fait de la liste des adresses emails circulant lors des échanges d'informations préalables, logistiques... Toutefois, je choisis de considérer la première réunion en présence physique comme fondatrice parce que c'est là que les personnes se rencontrent toutes ensemble.

et la variété des temps partagés qui ont créé l'écrin de la confiance et l'émergence de zones d'accord : « Ce type d'exercice permet de dépasser, écouter, un débat plus en profondeur et ensemble peut-être de trouver des solutions », conclut un des participants.

A contrario, on pourrait faire l'hypothèse que l'absence de temps, le culte du one shot, mobilisent dans le débat public par exemple le retour des postures, en convoquant l'urgence à se dire en totalité, à plaider pour soi, à reprendre la main sans avoir le temps d'écouter, de se décentrer, de com-prendre. Cet effet du temps partagé est bien exprimé par une des participantes : à l'issue de la confrontation avec le public après la représentation, elle constate : « Peut-être que le discours était exactement le même que le premier débat [la première réunion], mais que je l'ai ressenti comme plus caricatural en raison du décalage avec les autres moments partagés. » Entre ces deux moments (la première réunion d'acculturation et le débat avec le public), son appréciation de la qualité vécue des relations a modifié son critère de perception du débat.



Écrire *un* récit



Par les règles qu'elle pose et par l'ouverture qu'elle génère, la fictionnalisation bouscule l'idée que penser – et penser ensemble – ne puisse se faire que dans un format d'argumentation-contre-argumentation raisonnée et intellectuelle. En effet, le travail de création théâtrale s'appuie, comme on l'a vu précédemment, largement sur l'intelligence des émotions qui, loin d'oblitérer la pensée, l'enrichit. Pour résumer, l'écriture du scénario mobilise les deux types d'intelligence : logique, déductive d'une part et arborescente, émotionnelle d'autre part.

Dans chaque groupe, les participants ont passé une partie du temps à parler, assis à la table et parfois l'un d'eux au tableau, pour construire un scénario structuré (avec un début, un milieu et une fin). Ils ont tenté de mettre de l'ordre dans des échanges parfois houleux, des idées foisonnantes fusant de tous côtés. La discussion portait sur la structure du synopsis, de l'histoire à raconter. Nous savons l'importance de la composition, de l'enchaînement pour convaincre. Ici comme ailleurs, sous les jeux de la rhétorique se sont opposés les égos. Dans l'exposé, dans la prise de parole devant un public à l'oral comme à l'écrit, il y a toujours un effet recherché, un point de vue. Ici la question est particulièrement aiguë puisqu'il s'agit de produire *une* pièce à plusieurs.

L'effet de la représentation à venir dans la construction du récit

La question du destinataire, le public, a été centrale. Le public a été le point de rassemblement des différents partenaires de jeu. C'est de la réflexion sur la place à lui accorder qu'est partie la réflexion sur le message, l'effet recherché, donc celle du lien avec les participants. C'est ce que résume un des participants : « la place du public était essentielle et a permis de réfléchir sur la problématisation de notre pièce : controverse sur les solutions ou constat, qu'est-ce qu'on doit apporter au public pour débattre ? »

Le public a fonctionné comme un tiers, un attracteur étrange. La question est devenue : que voulons-nous présenter au public tous ensemble ? Si les groupes sont vite tombés d'accord sur le fait de présenter les controverses sans prescrire une solution au problème, l'opposition s'est déplacée (ou jouée) sur les choix de personnages, de mise en scène, le temps accordé à l'expression de chaque personnage. Le rapport de force, et le débat, s'est donc (re)joué dans l'écriture de l'histoire. Beaucoup ont essayé de convaincre que leur scénario était le meilleur. Le récit a été le terrain d'expression des enjeux personnels, car, comme le dit l'un des participants, « perdre le contrôle de ce qui pouvait advenir dans la pièce revenait à perdre le contrôle sur le message que chacun voulait intimement transmettre. Ce qui pourrait caractériser cet état d'esprit pour moi serait cet entêtement qui a existé à un moment à vouloir garder la scène de [...] ; à mon sens peu théâtrale et peu divertissante, elle n'avait de sens que parce qu'elle permettait à chacun des comédiens présents d'exprimer leurs convictions personnelles sous couvert de prendre des postures caricaturales et théâtrales [...] Ils n'arrivaient pas à s'emparer de cette forme que propose le théâtre pour s'émanciper du débattre » [GroupePhyto].

Les participants investissent le récit comme un territoire de pouvoir. Et pour ce participant, le débat s'invite dans un terrain qui n'est pas le sien. Ce long verbatim renvoie finement à l'invasion des postures pour régler ses comptes. Peut-être aussi montre-t-il conjointement la puissance du schéma de débat classique, la force de l'empreinte des violences subies que l'on souhaite dénoncer.

Dans le travail d'une équipe créatrice, comme dans tout groupe en collaboration, se pose et se rejoue la question des places : trouver sa place, donner place à tous, prendre sa place, se placer dans l'espace... Parfois dans la douleur et le risque d'exclusion comme l'exprime l'un des participants : « il y a eu un moment où j'ai décroché du groupe. Je me suis vraiment demandé ce que je faisais là. Il y avait une dynamique qui s'était lancée, mais je ne sentais pas d'écoute et pas dedans ».

La régulation du groupe s'est faite en tâtonnant et sous le sceau d'un accord à ne pas prendre parti sur le fond de la controverse, mais à en présenter un état des lieux. La construction de cet état des lieux ne s'est pas fait sans heurts ni oppositions. Car composer le récit, c'est prioriser l'information selon un projet. Rappelons ce que disent les systémiciens à propos des deux niveaux de langage : « Un message sous son aspect d'indice transmet une information ; dans la communication humaine, ce terme est donc synonyme de contenu du message [...] L'aspect « ordre », par contre, désigne la façon dont on doit entendre le message, et donc en fin de compte la relation entre les partenaires » (Watzlawick, 1967: 49) .

Le récit sera fait ici par collage, assemblage dans un respect global des différences d'arguments et de points de vue, en recourant à des « concessions » pour reprendre le mot souvent utilisé par les participants. Concessions vis-à-vis de l'exhaustivité des points de vue qui sera abandonnée au profit d'un récit qui rassemble et qui tient debout. L'objectif de la représentation finale a servi de cadre et de contenant à ces mouvements désordonnés.

Pour convaincre, la démarche est souvent de suivre un fil qui va resserrant la pensée jusqu'à conduire l'interlocuteur ou le lecteur à voir de la même façon que soi. Selon un *process* logique, rationnel, démonstratif. Ici la règle du jeu consiste à bâtir avec ce que l'autre apporte plutôt que contre, en le maillant plutôt qu'en l'assimilant pour le faire disparaître. Le processus de création a conduit les groupes à procéder de façon peu linéaire, par touches, par mosaïque à l'opposé du schéma argumentatif classique. Ce qui fait que les participants ont clairement opté pour montrer la controverse telle qu'ils la vivent : une diversité où il est difficile de trancher. Pas de comparaison entre les arguments, l'envie d'une suspension de jugement... L'exercice s'est révélé difficile comme en témoigne un des participants : « Je pensais que l'enchaînement se trouverait plus facilement. Je pensais qu'on travaillerait le scénario de façon plus linéaire alors qu'on a procédé par

agencement de briques d'idées portées par les uns et les autres. Il y avait donc une difficulté à identifier les idées importantes et secondaires aux interventions de chacun ».

Cette approche « associative » a favorisé l'émergence d'arguments et de matériau nouveaux, inhabituels, fournissant à l'occasion un recul d'idées à creuser « pour s'en servir de matière pour la création de la pièce de théâtre et aussi pour approfondir la controverse et aller au-delà des arguments communément présentés » écrit l'une des participantes. La mise en fiction nécessite des moments d'improvisation. Des moments de chaos où personne ne sait plus trop où on en est, où on procède par empilement, emboîtement et de cette cascade naît l'improbable, l'inouï (un champ et un grain de blé parlent, un technophile génère de l'énergie encore après sa mort). La mise en fiction repoussant les limites du vraisemblable, élargit le champ du possible.

L'enjeu de la compréhension par le public a été constant dans le travail des équipes. Ce point d'accord s'est vite manifesté dans les deux groupes. S'éloignant d'une logique d'experts, chacun a eu le souci de s'exprimer avec simplicité et clarté. L'obligation d'être compris et lisibles par le public les a forcés à simplifier leurs messages comme le disent certains : « Il a fallu clarifier notre position personnelle pour faire passer un message simple et intelligible sans bloquer le débat ». Avec la nécessité de trancher sur les sujets : « Par rapport à nos thématiques, il y avait beaucoup d'angles d'attaque possibles (nucléaire versus renouvelable, place des données chiffrées...). C'est en cela qu'on a fait le choix de ne pas être exhaustif » [groupe ClimatTechno].

Sur ce plan, les participants se sont montrés éminemment conscients de ce qui favorise ou bloque le débat avec un public. Est-ce un clin d'œil critique envers les débats d'experts qui, laissant le public sur le côté faute de connaître le vocabulaire utilisé, dérobe par le fait même l'objet du débat et la capacité de débattre avec ces mêmes experts ?

La partition entre bons/méchants se déplace vers compréhensibles/incompréhensibles. Cette ligne de crête remplace peut-être celle du jugement moral (bon/méchant) par une ligne plus soft qui sera plus loin réinterrogée, la ligne pédagogique. Elle ouvre à la possibilité pour les participants de se réunir/se montrer dans leur complexité. Et au public, de trancher !

La grammaire narrative : « oui et... » versus « non, mais... »

Une règle d'or appliquée dans toutes les techniques créatives, c'est celle du « oui et... ». Cette approche évoque le plus petit dénominateur commun à tous les processus du jeu¹ d'improvisation : réagir à partir de ce que l'autre apporte. Que ce soit l'envoi de la balle, l'envoi d'un mot, d'un geste... Le fait qu'il ait lieu ici dans l'espace de la scène – qu'on appelle souvent d'ailleurs le plateau – me fait penser à l'espace de la page, au trait et au *squiggle*. Je m'explique. Il s'agit d'une technique mise au point dans un but thérapeutique par D.Winnicott, célèbre médecin et thérapeute d'enfants. Ce mot difficile à traduire, signifie quelque chose comme « gribouillis ». Voici comment l'auteur présente sa technique : « Dans le jeu du *squiggle*, je fais un tracé libre et je demande à l'enfant que j'examine d'en faire quelque chose ; puis à son tour l'enfant fait un *squiggle* et c'est à moi d'en faire quelque chose » (Winnicott, 1975: 28). De cet échange naît un sens qui dépasse l'un et l'autre des protagonistes, totalement interdépendants dans cette co-création. C'est une proposition qui émerge, une proposition qui n'est celle d'aucun des deux « joueurs », mais naît de la rencontre des deux. Il s'agit de proposer un élément à l'autre sans présumer de ce qu'il va en faire, sans présumer de la suite. Il ne fonctionne que si l'autre dessine à partir de la proposition. « Oui et, » donc! À l'inverse, une approche défensive – comme par exemple un minimum de participation –, ou agressive – comme recouvrir le trait proposé pour le supprimer– bien

¹ Par « jeu » nous entendons ici le fait de jouer (« play ») et non pas le contenu du jeu lui-même.

qu'elle ne soit pas dénuée de sens, bloque le jeu comme le « non, mais ». Tout à l'image d'un argument qui viendrait en éteindre un autre. Dans une démarche créative, le second élément vient répondre au premier, à la promesse qui lui est offerte, faisant par sa réponse émerger une nouvelle possibilité.

En suivant cette image, on pourrait dire que dans le travail de création, les participants élaborent l'histoire en se dessaisissant de l'exclusivité d'en être le seul auteur. Lorsque le rire éclate au-dessus d'un *squiggle* achevé, comme au-dessus d'une improvisation théâtrale, c'est qu'apparaît un sens nouveau, inattendu, qui n'appartient à personne en priorité et n'était pas prévisible. Ni gagnant ni perdant dans le *squiggle*.

Ce que la fictionnalisation semble avoir permis aux participants, c'est d'expérimenter un nouveau paradigme que je dirais un peu « squigglien ». Passer d'une contrainte de se convaincre mutuellement à s'allier et lâcher le paradigme de la victoire de l'un sur l'autre. Un des participants dit avoir ressenti que « le but commun de la création permet de dépasser les individualités et oblige finalement à trouver un terrain d'entente acceptable par tous. Même s'il y a parfois des difficultés pour se mettre d'accord, ça s'est finalement bien terminé. » Les participants ont apprécié la différence de posture que la création collective leur a permise. Ainsi dit l'un d'eux, « un format classique par exemple une table ronde n'aurait pas permis aux gens de lâcher-prise, de s'autoriser à être un peu différents de leur positionnement habituel et de créer ensemble ». En écho, un autre dira : « Le détour par la fiction est une bonne technique pour faire interagir des personnes aux opinions différentes. En effet, le but commun de création permet de dépasser les individualités et oblige finalement à trouver un terrain d'entente acceptable par tous. (...) Au final, je trouve la méthode de fictionnalisation beaucoup plus constructive que d'autres (e.g., les débats d'experts souvent complexes et stériles) ».

Alors que le débat classique conduit à penser dans la triangulation arguments/conflit/victoire, la mise en fiction de la controverse ouvre un espace inédit de co-construction où la composition avec l'autre est première et la victoire partagée.



Dimensions pédagogiques de la mise en fiction



La prise de recul sur soi : de la posture à la personne

Nous livrons là un ensemble de constats faits par les participants sur ce que l'exercice leur a apporté personnellement.

Chacun a développé sa capacité d'écoute de l'autre et partant, il a mieux compris comment il fonctionnait lui-même. La prise de distance et l'observation sont très souvent citées comme bienfaits personnels liés à l'expérience. La fictionnalisation rend possible, autorise voire pousse à sortir de la posture qui assimile, par réflexe identitaire, soi et son rôle ou son personnage. Ce mouvement a demandé à tous un véritable effort, car « tout le monde ne s'accorde pas la liberté de jouer ou de jouer à fond en sachant laisser ce qu'il est ».

La prise de distance a pu produire un effet de respiration, comme pour ce participant qui a constaté « l'absence de l'État dans les discussions sans [se] sentir obligé de porter cette posture dans le débat » [Groupe Climat Techno]. Un autre apprécie d'avoir eu la « possibilité de réinterroger ce que l'on croit et ne pas se perdre dans des positions trop dogmatiques. » Un autre encore exprime le bénéfice ressenti à « une clarification indispensable de sa position personnelle au regard des acteurs pour pouvoir l'exprimer sans ambiguïté ».

Elle a donc été pour beaucoup source d'apprentissage personnel, au-delà de l'exercice du week-end. Ainsi en témoigne ce participant qui constate : « J'ai beaucoup appris sur moi et mon rapport à mes convictions, à mon positionnement dans un groupe. Je pense que ce qui va m'être le plus utile, c'est ce travail mené sur la distanciation de mes idées, qui est important dans les situations d'écoute et de dialogue avec des personnes possédant des idées très éloignées des miennes ».

Au-delà des acquis personnels, certains participants ont trouvé « un espoir que chacun en se mettant dans la peau de l'autre se connaisse mieux, le connaisse mieux, s'accepte un peu plus, l'accepte un peu plus, voit que d'autres font autrement, que l'autre c'est lui, qu'il peut lui aussi faire autrement. » Et un autre d'ajouter : « Je suis convaincu que ce procédé peut faire exprimer la meilleure partie des participants sur une thématique donnée : la partie la plus objective, la plus sincère ».

Transmettre des savoirs

Pour créer les personnages, les uns et les autres se sont donné du savoir afin d'enrichir les propos des personnages. Je pense notamment à ce mini-dialogue, observé en à parté, entre un agriculteur et une citadine sur la façon dont s'enracine une plante dans le sol. L'agriculteur expliquant de façon simple et gestuelle le rapport entre la sécheresse du sol et l'enracinement de la plante. C'est avec cela que la participante a pu incarner son rôle de composition et s'étonner des effets concrets des pesticides sur le corps de PetitChamp [GroupePhyto].

Devant le public, l'explication de techniques est particulièrement signifiante de cette dimension éducative. En effet, la discussion entre les personnages de la pièce du GroupeClimatTechno permet un développement éclairant sur ce qu'est par exemple l'hyper-loop. De même, le personnage de l'épouse explique avec force gestes comment les champignons dégradent le corps en terre. Dans le GroupePhyto, le vocabulaire technique concernant la lecture de l'état d'un sol est à ce titre assez emblématique. S'appuyant sur le corps « du champ », Dame Nature fait une leçon de SVT sur les indicateurs d'appréciation de la santé d'un sol : la présence des vers de terre et des insectes nommés « les amis », la consistance de la semelle de labour via celle de la chaussure de l'acteur, etc.

Les discussions entre les personnages sur scène ont donc enrichi la connaissance du public sur des métiers et pas seulement des positions quant à la controverse.

La fictionnalisation, modèle de sortie de crise

Un moment fort du travail a été celui du blocage dans le GroupePhyto, qui n'arrivait pas à créer d'histoire. Moment identifié comme l'un des plus marquants pour tous : « L'impasse du samedi soir, car les conflits autour des questions de mises en scène (pour résumer) révélaient des blocages dus aux personnalités, blocage que l'urgence a permis de résoudre. »

Il me semble intéressant de revenir sur cette séquence pour tenter de la comprendre.

Le point de blocage a été résumé par l'un des participants : « le champ se fait kidnappé ou il est coupé en deux ? » Un vote n'avait pas permis de prendre de décision.

À ce moment de doute, les participants se sont assis, disséminés dans l'espace, quittant la scène pour s'installer sur les gradins. L'unité du groupe était donc physiquement rompue, la cohésion du groupe menacée et il y a eu un véritable moment de désespoir. Les participants ont tenté de comprendre ce qui s'était passé à ce moment-là. Seront évoqués « des non-dits cristallisés », des incompréhensions : « On ne s'est pas assez entendus ou on a dérivé » dira l'une des membres de ce groupe. Comme le rappelle R. Kaes : « L'homme se spécifie par la crise, et par sa précaire et infinie résolution. Il ne vit que par la création de dispositifs anti-crise, eux-mêmes porteurs de crises ultérieures » (Kaes, et al, 1979: 3). C'est ce qu'a traversé ce groupe : l'évitement des sujets les plus fortement clivants comme dispositif anti-crise. Ce mécanisme

de défense a joué comme garde-fou un certain temps. Puis il a volé en éclats sous le coup de boutoir de l'alternative fondamentale posée à propos du destin du champ : se faire kidnapper ou se faire couper en deux ? Je fais l'hypothèse que le destin du champ est un précipité de la controverse elle-même, une représentation exacte de son enjeu. Ce que les participants ressentent très bien : « En fait chacun projette ses partis pris, ses opinions, ses convictions et vers là où il aimerait aller même si ce n'est pas formulé aussi clairement ».

« On a du mal à créer une histoire donc on a créé des personnages », fait remarquer une des participantes après coup. Or c'est bien l'histoire qui met en mouvement les personnages, les met en lien, les projette dans des problématiques voire leur résolution. Créer l'histoire, c'est donc créer les moments de relation entre les personnages i.e des zones de tension potentielle. Une histoire sans tension ne capte pas l'attention. Dans la recherche du scénario se révèlent et s'affrontent les motivations, les points de vue sur les problématiques et les décisions à prendre. Les concessions sont venues résoudre les dissensions comme on l'a dit plus haut. Mais aussi occulter les contradictions. Aussi apparaissent-elles après coup comme autant de tentatives de solutions visant à suturer le risque de rupture du groupe.

Il est intéressant de remarquer qu'au climax, les participants expriment le problème dans le registre de la fiction [que faire du champ ?], mais ils le vivent manifestement dans celui d'une problématique groupale [le groupe risque d'échouer ou d'exploser]. Ils décident alors de faire appel au pilote externe du processus pour les aider à sortir de l'impasse. L'animateur proposera non pas un appel à la discussion de fond dans le registre de la dynamique de groupe, mais choisit de rester dans le cadre de la fiction elle-même. Ses interventions replacent le débat critique dans cet espace qu'est la scène : il fait faire au groupe, en quelque sorte, l'économie du passage par le réel. Les forçant à puiser dans le cadre même de la fiction, il leur réouvre les ressources de l'imaginaire. Convoquant le personnage du champ, il

l'invite à livrer un monologue intérieur sur ce qu'il vit précisément dans la situation. De ce moment de pure fiction, sur scène, devant les autres participants, naît l'amorce de la fin de la pièce et de l'ouverture au débat avec le public. Et la pièce finira par s'écrire jusqu'au bout.

D'autres approches auraient pu sans doute apporter un autre type d'issue. Mais là n'est pas le propos. Ce qui est particulièrement intéressant, et en ligne avec la réflexion sur les effets de la fictionnalisation, c'est précisément que la résolution s'est faite à l'intérieur même de l'espace fictionnel, en exploitant au maximum les lois qui lui sont propres : ce ne sont pas les personnes des acteurs, mais bien les *personnages* dans l'espace et la rencontre, fictionnels et déjà investis, qui trouvent l'ouverture vers la solution, soutenus par l'animateur incarnant le processus.

Compte tenu de ce que j'évoquais plus haut quant au personnage et à sa puissance de distanciation/incarnation, une piste intéressante s'ouvre ici dans la sortie de crise. La fiction permet à la fois :

- la mise en espace de la problématique : sur scène, le personnage du champ est tiraillé entre des options, il le joue physiquement,
- la mobilisation des ingrédients du récit pour trouver une issue i.e opérer un choix dicté par le personnage lui-même. Le personnage est convié à faire part de son ressenti, à dire quel est son problème, où il se sent coincé, ce dont il a envie pour s'en sortir.

Toutes les fictions, les contes avec leurs dragons, leurs obstacles, leurs drames... contiennent des adjuvants et des ressources qui permettent aux personnages de dépasser ces obstacles et ces épreuves. Mobilisant les ressources de la fiction, les participants ont largement expérimenté ce que l'imaginaire offre de possibilité pour gérer une crise. Ils ont aussi perçu comment la crise s'ancre par l'intellectualisation : ils se sont retrouvés à camper sur des positions « réelles », à sortir de scène, et ont

un moment oublié combien l'imaginaire permettait de faire un détour intelligent i.e produisant un autre type de liens (inter-ligere) vecteur de solutions.« Les choix vont se faire comme ça, à partir des bouts de scène et pas intellectuellement », a alors affirmé Olivier Fournout. L'autorisation a fonctionné.

Pourrait-on penser que certaines crises trouveraient des voies de résolution par leur propre mise en fiction ? Ce que la fictionnalisation permet à la résolution de la crise, c'est une transposition dans le domaine du sensible, un affranchissement d'avec le réalisme, le possible, l'acceptable. Partant, elle ouvre des pistes de solutions dont le réel peut s'inspirer.

Jouer la problématique, c'est pour une part ramener au « seulement » compliqué ce qui est complexe, en le dépliant en autant de morceaux disséminables sur scène. Passant dans l'espace du jeu, le personnage prend le relais de la personne, ici du participant : faisant part de sa situation de personnage, de son problème et de son besoin, les verbalisant, il s'en dégage et ouvre des pistes pour s'en sortir. Ainsi dans l'exemple choisi, le champ shooté n'est plus ni kidnappé pour être isolé et désintoxiqué, ni coupé en deux, mais il est... soigné. Et de cette offre de soins possible, découlera l'expression de sa problématique : nourrir les autres sans mourir soi-même.

L'articulation crise et création est un thème majeur dans l'analyse des groupes. R.Kaës encore : « C'est par la crise que l'homme se crée homme et son histoire transite entre crise et résolution, entre rupture et suture. Dans cet espace « entre », de vivantes ruptures en mortelles sutures, de fractures mortifiantes en unions créatives, dans cet espace du transitionnel – éventuellement espace transitionnel– se jouent tous les avatars du social, du mental et du psychique qui tissent ensemble [...]la singularité d'une personne » (Kaes, et al, 1979: 3).

La production d'une œuvre, la création, est une réponse à la crise tout autant qu'elle s'origine dans celle-ci. Si la recherche d'un accord *sur* l'histoire à présenter a généré des tensions entre les participants, c'est dans la fiction que des solutions ont pu être trouvées comme l'a noté une des participantes : « Il y a eu des points de blocage de fond et c'est en fait d'entrer dans le rôle et l'histoire qui a autorisé à lâcher le débat ».

La solution à la crise est ici une création, doublement une création pourrait-on dire, comme une mise en abîme : une création dans une création. Comme le dit un des participants du GroupePhyto: « Personnifier le champ nous met d'accord ».

La fiction sauve la fiction et par effet miroir, n'offrirait-elle pas au réel une issue à la crise ?



Fiction dans la Société



Il est temps maintenant de revenir à la question initiale que les participants se sont posée au départ de cette aventure qu'a représentée pour eux la fictionnalisation de leurs controverses. Face au public « réel », qu'est-ce que produit la fictionnalisation des controverses ?

On se souvient que les acteurs rêvaient d'un débat comme mode de travail entre eux, « serein, ludique et co-constructif », applicable en interne entre eux pour déboucher sur une production interpellante pour un débat apaisé dans la société.

La représentation et son effet miroir

La représentation a atteint son objectif « pédagogique » : présenter la situation, la problématique dans toute sa complexité. Selon les spectateurs, elle reflète la diversité des points de vue. Elle montre l'état des lieux d'une problématique sans occulter les différences. Elle réussit à simplifier les messages au sens de les clarifier sans réduire la complexité globale. Enfin, elle provoque le public et le met en mouvement de pensée et d'émotion.

Le propos des participants acteurs n'était pas « de résoudre la controverse, mais plutôt de la rendre intelligible pour que chacun puisse se forger une opinion ». C'était aussi « d'expliquer de façon humoristique une problématique qui fait débat à tous les niveaux de la société ». Ils voulaient « illustrer et expliquer » et donc : « se servir du théâtre pour lancer le débat. [C'est] un bon moyen d'avoir expliqué la problématique en peu de mots et de pouvoir laisser la place à l'échange. »

À ces objectifs rappelés lors du débat par les participants, que répondent les spectateurs ? Oui, la fictionnalisation a un effet, et oui, les choix opérés dans la mise en scène sont lisibles.

La représentation met l'esprit du spectateur en mouvement

Un des premiers spectateurs à réagir dit : « C'est ce que j'ai adoré : l'absence de parti pris et les caricatures. J'ai envie d'intervenir effectivement ; on se sent caricaturé de quelque bord que l'on soit ; on se sent caricaturé donc on a envie de réagir ; on ne le serait pas, on aurait sans doute moins envie de réagir ». Un autre apprécie « cette manière de nous réveiller, de nous alerter sur quelque chose avec un humour cynique et méchant ! » L'effet paraît pouvoir s'inscrire dans le temps de la mémoire : « 15 minutes c'est super court, mais on repart avec. »

L'un des participants rappelle devant le public qu'en effet « pour forcer le débat, nous nous sommes dit que nous allions forcer le trait, faire des caricatures, si injustes qu'elles soient ».

Les choix dramaturgiques opérés par les acteurs – traiter tout le monde à parité, grossir le trait notamment – ont été reçus positivement, comme autant de leviers de mise en mouvement. On se souvient que c'était là une attente des participants : remettre du mouvement là où les postures figent les personnes. Cela a constitué un levier central de leur création. Les spectateurs accusent réception positive de l'exagération fournie par la fiction et notamment la création des personnages. « Tout le monde en a pris pour son grade ! » s'exclame l'un d'eux. Ou encore : « C'est cette succession de caricatures qui m'a interpellée. »

Si les traits sont grossis, la pluralité des personnages garantit la représentation de la complexité et au fond, donne une place à chacun. Ce qui fait dire à l'un des spectateurs : « Il y a à chaque fois un renouvellement du suspens qui est que personne n'a raison ! » Un autre ajoute : « Il y a une diversité de personnages incarnés [...], les personnages ne sont pas binaires ».

La multiplicité des caricatures s'accompagne de celle des arguments. Tout est dit sur scène et chacun peut reconnaître ses propres arguments,

totalemment pris en charge par un personnage. Les spectateurs ont très vite et très bien senti la liberté que confère la création de personnages au service de la complexité d'une controverse. Tous présents, tous audibles, tous acceptables.

Le contact avec le public s'engage, avant même que la pièce soit achevée puisque l'interpellation du public en fait partie. Le public ne s'y trompe pas qui s'y engouffre tout de suite. Avec des prises de position.

À titre d'illustration, je rappelle ici la fin de la pièce du GroupePhyto. Petit Champ se retourne vers le public :

PETIT CHAMP : Alors je vous pose la question, aidez-moi : qu'est-ce que vous en pensez ? Est-ce que vous avez une idée ? Qui a une idée ?

UNE SPECTATRICE : Si vous partez vers le bio, vous vivrez mieux.

PETIT CHAMP : D'accord.

UNE SPECTATRICE : Vous vivrez moins riche, mais beaucoup mieux.

UN SPECTATEUR : L'agroforesterie!

PETIT CHAMP : C'est quoi l'agroforesterie ?

UN SPECTATEUR : Nous faisons pousser des arbres dans les champs de façon un peu plus dense et de façon à avoir un sol plus riche.

UN SPECTATEUR : C'est un peu lent, les arbres. Nous pouvons peut-être booster le truc.

UN SPECTATEUR : Avec un peu d'azote au final ?

UN SPECTATEUR : Un peu plus que cela, parce que si nous partons pour 20 ans....

PETIT CHAMP : Vous avez compris que le débat était difficile. Donc la parole est maintenant à vous. Nous pouvons en discuter ensemble, si vous voulez bien.

Le débat s'enclenche entre les spectateurs, avec tous les participants.

L'absence de parti-pris crée de la frustration

La puissance de la mise en image bougée et sonorisée, produit son effet de *gestalt* : elle s'inclut dans la pensée des spectateurs qui repartent avec des questions. Ce qui ravit certains en frustre d'autres qui déplorent l'absence de décision finale. Certains doutent du bien fondé de cette absence de parti pris : « Aucun parti pris : est-ce comme ça qu'il faut poser la question ? C'est une vraie question : comment on pose la question. » D'autres expriment une réelle déception : « Nous ne pouvons qu'être d'accord avec le constat, mais nous ne savons pas où sont les prises. Il n'y a pas du tout de prise qui ressort de la théâtralisation ».

Un autre s'étonne : dans toutes les histoires, dit-il, il y a un héros. Et là, le héros n'est pas clairement montré. Le héros, identifiable comme l'axe ou le pivot d'une réflexion orientée, montre le parti pris, le sens de la pièce par exemple. Il donne l'orientation, le message. Mais là quel est le message ? « On tape à fond sur tout le monde, c'est ce qui rend vraiment cela joyeux et jouissif même à regarder, mais du coup on a envie de parler derrière parce qu'on a envie de donner son avis et de dire qui est mon héros et comment j'aurais voulu que mon héros soit ». Mission accomplie du point de vue des participants qui veulent provoquer le public à choisir et décider ! Notons que le vocabulaire choisi par ce spectateur vient du monde des contes et donc de la fiction...

Les participants ont saisi l'occasion que la fiction leur procure à travers la création des personnages pour mettre hors d'eux-mêmes les contradictions et les doutes qui les habitaient. Ils ont éprouvé le besoin de le rappeler au public lors du débat post-représentation : « Le débat permet de montrer nos contradictions idées/actions.[...] Généralement quand nous faisons du débat d'idées, nous ne montrons pas nos contradictions. Le matériel de notre fiction, c'est aussi comment à la fois nous perdons notre posture professionnelle pour arriver à vous transmettre des idées, vous permettre de débattre à partir de cela. Je pense que ce n'est pas uniquement la représentation qui est importante, mais tout le processus ».

La fragilité des acteurs – à la fois dans leur expérience théâtrale puisqu'ils ne sont pas des comédiens professionnels, comme dans le fond du discours – a été reçue positivement par les spectateurs comme le montre la réaction de l'un d'eux : « Vous étiez fragiles : il n'y en avait aucun qui était vraiment à l'aise dans la prise de parole parce que vous n'avez pas répété 46 jours. Finalement, cette fragilité est aussi un peu de remettre tout le monde à sa place et cela aussi nous le sentions en tant que spectateurs, que nous devons nous aussi porter un peu cette parole parce qu'elle n'est pas encore complètement forte. Cela nous renvoie aussi à notre responsabilité ».

Il me semble que là aussi s'est installée une sorte de parité entre les participants sur scène et le public : des non experts de la scène parlent à des non-experts de la controverse. Cette mise à parité change quelque chose dans la réceptivité du message. Elle mobilise l'engagement.

Le participant acteur a mis hors de soi ses contradictions internes, pour les réinterroger, comme je l'ai présenté plus haut. Il s'agissait de « réinterroger ce que nous croyons et ne pas se perdre dans des positions trop dogmatiques. » Mais il s'agissait aussi de retrouver une liberté levier d'évolution possible« parce qu'un individu qui se représente lui-même

ou qui représente une structure n'a pas les mêmes opinions ou n'a pas la même latitude à changer d'opinion ».

Se libérant ainsi, le participant permet au spectateur de le faire également, d'interroger ses propres attentes, partant ses propres référentiels, expériences, préjugés... L'un des spectateurs parlera même de « risque ». Il dira avoir apprécié dans le principe même de l'expérience que les participants aient pris « le risque de [se] rassembler, mettre sur scène autre chose que du conflit puisque c'est ce qui est mis en scène quotidiennement dans les grands médias et de prendre ce risque chacun de sortir de sa zone de confort et de créer du lien [...] Je rêverais qu'il y ait des débats parlementaires sous forme théâtrale [...] c'est le chemin que vous faites en faisant cette démarche-là qui me fait du bien. [...] [La pièce] crée du lien et elle permet de donner un espace plus confortable à chacun, pour réfléchir ensemble sans se trouver mis en faute d'une manière ou d'une autre comme vous l'avez si bien dit. » Les spectateurs saluent le fait que « vous arrivez à vous coordonner, vous ne vous rentrez pas dedans. C'est une sorte de sous-texte que nous pouvons dépasser le conflit. C'est un message sur les controverses que nous n'avons pas dans un autre format ».

Cette forme de représentation ouvre un espace de liberté au spectateur. Liberté de donner du sens, de questionner bien sûr, mais aussi liberté de ne pas jouer au jeu de la prise de parti dans un modèle pré-établi. Les participants acteurs posent un constat et proposent en même temps un climat relationnel entre les parties prenantes qui bien que parfois intense, ne dépose pas chez les spectateurs l'impression d'un conflit. Protégés par la fiction, les participants acteurs peuvent s'opposer via leurs personnages et protéger ainsi les personnes i.e eux-mêmes comme ceux qu'ils représentent, donc aussi les spectateurs. C'est encore une fois l'articulation personne/personnage qui est soulignée ici comme protectrice. Vertu de la catharsis.

Comme devant le triangle de S.Karpman (Karpman, 2017), le spectateur voit l'ensemble du jeu sans y être pris. S.Karpman s'appuyant sur l'analyse des tragédies classiques montre comment le drame se noue toujours à trois : un tel aime un tel qui aime un tel... Un tel fait souffrir un tel qui est sauvé par un tel qui par là fait souffrir un tel qui sauve... etc. Le jeu est sans fin tant que chacun y tient un rôle sans aucun recul. S. Karpman rappelle que le premier pas pour sortir de cette triangulation persécutrice (bourreau-victime-sauveur sont indissociables dans le système ou « jeu » qu'ils construisent), c'est le pas de côté qui permet de prendre de la hauteur. La mise en fiction, sur scène, ne favorise-t-elle pas ce pas de côté ? En présentant un « constat » plutôt qu'un enchaînement explicatif, les acteurs ont peut-être enclenché cette prise de recul révélant le « jeu » dans son intégralité. Un jeu qui se joue entre des personnages en toute protection des personnes. Le débat classique sans fictionnalisation assimile, lui, totalement la personne à sa posture. Le triangle dramatique y est alors beaucoup plus tentant !

Un participant constate : « C'est un vrai travail de communication qui est en jeu plus qu'un travail de réflexion sur le fond du dossier. Je n'ai pas forcément appris sur le fond, mais sur la médiation ». Un autre souligne que « cette expérience a permis de se frotter aux enjeux humains des controverses, car c'est une réelle dynamique de groupe, et ses rebondissements, qui a permis d'aboutir à la pièce de théâtre. Elle constitue d'ailleurs sûrement l'événement le plus marquant, car nous avons confronté notre projection de la controverse au niveau du public ».

C'est au moment de la représentation que le travail prend tout son sens. Le public est enfin là, présent, concrètement présent. Réceptif et critique, il laisse transparaître sa propre attente vis-à-vis de la mise en fiction. Comme les participants, le public attendait que ses contradictions internes soient résolues et comme les participants, il débouche sur l'apprentissage de l'altérité et de la liberté.

Le débat public, catalyseur du conflit

Une question pourtant demeure. Où est passé le conflit lié à la controverse ?

Tandis que pour certaines des participantes, l'effet d'apaisement et la qualité du vécu émotionnel du week-end constituaient comme une bulle de bien-être dont elles n'avaient pas envie de sortir, pour d'autres le débat avec le public a été un moment d'étonnement, car ils ont vu réapparaître « des postures d'acteurs qui avaient été gommées lors de la pièce ». L'un des participants dira : « Je considérais que c'était au public de s'exprimer, d'échanger. J'étais avide de retours sur notre travail, de voir les réactions qu'il allait susciter et j'ai très mal supporté de voir la parole souvent accaparée par les comédiens et utilisée comme tribune pour leurs prises de positions. J'avais l'impression que les non-dits et les frustrations diverses sur le fond des débats y avaient trouvé leur exutoire (face au public).

« Ce qui m'a frappée, raconte une participante, c'est que les prises de parole étaient presque plus caricaturales, davantage discours/monologues déjà récités plusieurs fois que lors de la première réunion. Finalement je me suis dit que ce qui fait sortir les gens des postures, c'est le fait de ne pas avoir de public ou de jouer un rôle ».

Ce retour a aussi été perçu par quelques spectateurs comme en témoigne ce verbatim : « J'ai eu le sentiment qu'il faut que chacun reprenne son point de vue, profite de la tribune et du micro pour dire à quel point il a une position tranchée ».

La qualité de l'écoute, la forme d'intimité dans la relation, construites pas à pas entre les participants dans les coulisses, a soutenu la qualité de la prestation en public. Mais, une fois la représentation achevée, une fois le rideau tombé, c'est un nouvel espace qui s'ouvre, un espace propre à mobiliser la résurgence des personnalités situationnelles en position de débat avec un public. Aucun gommage ne fait disparaître la pression

d'un trait... L'espace physique du débat – scène, gradins frontaux – véhicule avec lui les habitudes qui y sont associées. Nous retrouvons là probablement un des effets proxémiques énoncés par E.Hall.

Ce que montrent également les réactions des participants, dans l'étonnement de l'après-coup, c'est la prise de conscience du retour en force des postures toujours possible.

Au-delà du conflit, comprendre les enjeux de l'autre

Les discussions pour se mettre d'accord sur un scénario ont conduit les participants à s'exposer dans leurs convictions. Parfois radicales, ce qui a fait dire à l'un d'entre eux : « Honnêtement quand nous nous sommes tous vus au début, nous nous sommes dit : cela ne va jamais marcher ». Un autre a hésité à jouer le jeu mettant « deux mois avant pour savoir si je le faisais ou non... Je n'avais pas du tout envie de venir avec la posture de ma structure[...] Ce qui m'intéresse, ce que je voulais, c'était la sincérité. »

L'expérience n'a donc rien de magique. Elle ne fait pas disparaître les convictions ni les points de divergence. C'est d'ailleurs ce que rappelle un des participants : « Nous avons tous des divergences, il ne faut pas rêver ! Des points sur lesquels nous n'avons pas su nous mettre d'accord ».

Ces zones de désaccord subsistent et pour autant, les participants sentent qu'ils ont fait un pas les uns vers les autres. Ils n'ont pas changé de convictions, mais ils ont appris que les personnes opposées à leurs convictions avaient chacune bien plus que des opinions : des choix de vie à défendre. Ils insistent sur le fait que partager du temps et un objectif leur a permis de se découvrir en tant que personnes, de s'approcher en tant qu'êtres vivants engagés dans des choix. C'est là un des enseignements souvent exprimé comme le plus précieux. C'est ce qu'exprime un des participants lorsqu'il se rend compte que « les opinions n'étaient pas justes des opinions, c'était le sens de l'action de

certaines personnes, le sens de leur engagement ». Parce que chacun exprimait un choix de vie congruent avec ses valeurs, le travail de prise de distance était difficile : « du coup des positionnements un peu caricaturaux, cela faisait hérissier le poil d'un tel ou d'un tel. Nous n'arrivions pas à tenir nos rôles et nous en ressortions tout le temps ».

Le recours au personnage par le décentrement qu'il opère sur soi a permis aux participants de mieux comprendre de l'intérieur pourrions-on dire les enjeux des autres. Enjeux, c'est à dire les gains et les risques inhérents à la prise de position, à son expression. Et de conclure : « Ce qui a été super intéressant dans la démarche que nous avons faite, c'est que nous étions des gens fondamentalement opposés peut-être au début, mais nous nous sommes tous ouverts, nous avons tous eu des discussions hyperconstructives ».

L'agressivité, la polémique n'étaient donc pas absentes du processus, loin s'en faut. Les participants ont compris aussi que le moment de rupture qui a eu lieu dans un groupe a été le fait d'une conduite d'évitement. J'ai déjà amplement abordé ce point plus haut. Mais ici devant le public, les participants ont eu le courage de l'évoquer. Chaque groupe a pu dire sa crainte finalement d'aborder de front les points qui fâchent. Les participants du GroupeClimatTechno évoquent le fait qu'il n'y a eu aucune controverse entre eux. La controverse a été enterrée comme la hache de guerre très tôt dans le processus¹. Le sujet clivant du nucléaire a été évincé : « Il y avait des endroits où nous n'étions pas d'accord, sur la question du nucléaire. Typiquement nous sentions qu'il pouvait y avoir là une controverse ; mais là nous l'avons évitée je pense, plus ou moins consciemment... Nous avons un peu évité d'aborder des questions qui nous paraissaient plus difficiles, plus problématiques. »

Dans le GroupePhyto, « on ne se tapait pas dessus à chaque désaccord. Mais il y a eu des crispations. Nous ne le verbalisons pas

¹Je rappelle que le groupe a opté pour un scénario proposé par l'un d'entre eux dès la fin de la seconde réunion préparatoire (une crémation après la mort d'un technophile).

formellement, mais cela a créé un climat comme ça sans qu'il y ait de veto explicite. Le seul veto explicite qu'il y a eu sur une question banale de mise en scène, finalement complètement insignifiante, a complètement bloqué la suite de nos échanges et nous n'arrivions pas à dépasser cela ». Poursuivant l'analyse de ce moment de crise, un des participants évoque un phénomène d'auto-censure : « Nous nous sommes auto-censurés parce que nous avons appréhendé les positions de chacun. À partir du moment où nous avons compris quelles étaient les différentes oppositions, nous nous sommes arrangés chacun pour que dans notre langage à un moment donné, ou sur la totalité de la pièce, toutes les sensibilités puissent être représentées ». On remarquera que la censure porte plus sur l'hypothèse d'une confrontation des uns aux autres que sur la diversité des opinions puisqu'elles y seront toutes représentées.

Ce niveau d'analyse spontanée par les participants devant le public nous semble être un bénéfice du processus vécu par eux. Rendre explicitement compte de ces difficultés devant le public, n'est-ce pas encore s'affranchir d'une posture ? C'est un apprentissage partagé de haut niveau, car il conduit les participants autant que les spectateurs à voir le risque du non-dit, l'échec de l'évitement. Plus encore, comment la prise de conscience des oppositions, de leur contenu et de leur sens – les enjeux de vie par exemple – permet le dépassement du conflit dans la controverse. Ne serait-ce pas au fond le non-dit et l'évitement qui seraient à l'origine des blocages lorsque chacun « campe sur ses positions » ? Ne serait-il pas temps de lever le siège ?

La fictionnalisation, un vrai levier pour changer le débat

Pour clore cette analyse, place aux participants et aux spectateurs sur les pistes que la fictionnalisation ouvre au débat des controverses. Les participants parlent de transformations personnelles, d'accroissement

de leurs compétences en réponse à ce qui les préoccupe le plus, ce qu'ils sont venus chercher.

Un renouvellement de méthode pour certains : « Je pense que ce format, ce que cela transforme en moi... j'ai peut-être tout à coup une sorte d'éclat positif en disant : oui, super, j'ai trouvé un nouvel outil, je ne disais peut-être pas la même chose sur les réseaux sociaux il y a cinq ans. »

Un autre positionnement de la réflexion : « En fait nous avons fait un pas de côté dans nos méthodes. Ce que je retiens, c'est qu'à un moment, il faut peut-être arrêter d'intellectualiser. Tout ce que nous disons là, nous le disons, nous le disons... et ce que vous avez ressenti tous, vous avez ri, ce n'est que de l'émotion ! »

Un participant souligne la puissance de feu sur le public : « Un exercice intéressant pour faire récit autour des controverses avec un réel impact sur la mise en débat : un pas de côté par rapport aux postures d'acteurs, une meilleure force de conviction et de réaction de la salle, un côté ludique pour débattre. »

D'autres observent la méthode avec discernement. Ainsi ce participant distingue-t-il « le théâtre comme un bon outil pour mettre en scène une vision d'un avenir possible ou traduire concrètement un problème et ses impacts quotidiens. Il y a un aspect très puissant dans les représentations. J'ai l'impression qu'il y a un effet plus éducatif que de développement de la réflexion et de débat. En somme, le théâtre peut servir à rendre concret un problème et à partager une vision. » En revanche, il se montre plus circonspect « pour ce qui est de favoriser le débat, je ne sais pas. Pour ce qui est de favoriser le consensus sur le débat, je pense que ce n'est pas l'objet ».

Un participant ira jusqu'à comparer l'expérience avec « une sorte de réalité augmentée. »

Tous reconnaissent la richesse humaine de l'expérience et une forme d'avancée personnelle sur le plan de l'écoute : « une très belle expérience humaine, nous avons appris à nous connaître et à nous écouter, des liens particuliers se sont tissés entre nous. » Une autre souligne la différence entre écoute et entente. Elle déclare : « Du point de vue de la controverse, je pense que cette expérience nous a permis d'entendre d'autres points de vue tout en reconnaissant leur légitimité. Je dirais écoute plutôt qu'entente – qui a un second sens de consensus ce qui était loin d'être le cas. La fictionnalisation a créé un pas de côté, une arène différente qui a favorisé cette écoute ».



Conclusion.
Dé-battre ou
dé-vaincre



Au débat classique reposant sur la mise en scène de la polémique, la fiction oppose la richesse de l'imaginaire. Le personnage, le rire vers soi-même et vers l'autre, l'exploration d'un autre par décentrage et incarnation, offrent un gigantesque réservoir à l'expression de la complexité. Avec des personnages, les acteurs de la controverse peuvent faire émerger la complexité d'une conviction personnelle : on peut douter de soi, de sa propre conviction, s'aventurer à explorer le tout autre qu'est l'opposant, jouer avec le costume d'un autre. On cesse de se confondre avec ses convictions, sans pour autant y renoncer, en ouvrant un espace d'entente des enjeux des autres comme respectables.

C'est cette liberté que les participants de l'expérience de fictionnalisation ont cherchée, trouvée et dont ils ont usé. Ils ont exploré les limites et les contours qui semblent les séparer les uns des autres. « Semblent », car à y bien regarder l'autre c'est aussi soi, tel que je le regarde et l'écoute. Se voir représenté par un autre, un personnage, cet autre/création de moi, explorer la différence, c'est aussi la reconnaître en soi. Ce décalage comme une hospitalité à la différence permettrait de renouveler l'esprit du débat sur la controverse. Loin de gommer les convictions et les oppositions de fond, cette démarche de pleine écoute déplace l'enjeu de leur expression. Et permet de lever les yeux vers l'autre porteur d'idées et dont la complexité, la personne, devient « aimable ».

Le processus de mise en fiction conduit à une plongée en soi-même. Les participants ont fait un parcours personnel à l'occasion de ce travail : quitter sa posture, dépasser la peur et le trac, s'opposer, s'écouter, s'opposer encore puis se co-responsabiliser autour d'un enjeu dépassant celui de la querelle autour de la représentation. Ce mouvement, n'est pas sans rappeler le U de la courbe que Otto Scharmer décrit comme le processus au cœur du changement : esprit ouvert, cœur ouvert, volonté ouverte (Sharmer, 2012).

L'expérience de fictionnalisation de la controverse offre au débat une nouvelle chance : faire de l'arène de la confrontation un espace de travail en commun. Débattre devient créer ensemble quelque chose qui échappe à l'un comme à l'autre des débatteurs. Cet espace transitionnel, au sens que j'ai évoqué dans ce travail, est un espace proprement « socialisant » qui reste à re-crée à chaque rencontre. Le travail de co-création permet de réinvestir cet espace transitionnel, base de l'édification de la relation à l'autre. Il constitue l'espace où peuvent se relier deux personnes dans leurs différences, parce qu'elles se reconnaissent comme différentes.

La fictionnalisation de la controverse a permis que soient déposées les personnalités situationnelles et institutionnelles. Ce simple dépouillement n'est pas un renoncement, mais plutôt comme une halte, une respiration pour voir combien les convictions reposant sur les valeurs sont non négociables, mais aussi combien la liberté d'être soi-même enrichit la lecture des arguments des uns par les autres. Convaincre, ce n'est pas vaincre, ce n'est pas tuer l'adversaire pour s'emparer de sa dépouille. Jouer le personnage d'un autre que soi, aux antipodes de soi n'est pas se revêtir de sa dépouille car il ne s'agit pas de rentrer dans son système pour le hacker, le détruire de l'intérieur. Ce mouvement de déminage des arguments et représentations de l'autre, parfois au cœur de la formation à l'argumentation, s'appuie sur l'idée qu'il n'y a de place que pour un seul vainqueur. « L'un ou l'autre » là où la mise en fiction, récusant le schème guerrier de la polémique, permet « l'un et l'autre » .

Combien plus vaste paraît le référentiel propre à la fiction : ouvrant l'espace à une rencontre sensorielle, passant par l'éternel « Oui, et » qui permet de jouer sur les idées sans se confondre avec elles.

L'expérience que j'ai partiellement analysée ici porte en germe un autre postulat : il s'agit de s'orienter ensemble vers un accord certes fait de concessions, un accord qui n'a rien de magique, mais qui, parce qu'il

fait taire un moment l'envie de réduire la différence au silence, enrichit l'échange. Ici, la concession n'est pas aveu de faiblesse, mais bien plutôt aveu de sagesse. Elle induit un chemin ensemble, vers une production commune. L'idée d'une production commune serait-elle par nature opposée au débat ? Il semble que les participants comme les spectateurs y aspirent, car ils aspirent au dialogue.

L'expérience de la parité d'humanité vécue par les participants et perçue par les spectateurs fait plus nettement ressortir la limite du débat institutionnel. En effet, lorsque les acteurs institutionnels occupent le devant de la scène, se rejoue une bataille d'identités imaginaires. Les personnalités institutionnelles détournent le débat à leur avantage. Mais alors qui parle ? Les personnes ou leurs structures ?

Eugène Enriquez a bien montré comment les structures, les organisations tirent leur cohérence de cet imaginaire aussi protecteur que leurrant, socle de l'identité de l'entreprise elle-même (Enriquez, 1992: 9). Sur ce socle qu'est l'imaginaire, prend appui la culture d'entreprise avec son langage, ses habitudes, ses schémas de pensée, son *storytelling*. Aborder le débat de société par ce prisme, c'est donc parler d'un autre endroit que de soi-même. Faire corps avec une structure, une organisation, empêche la personne de s'exprimer pleinement, car elle est alors au service du porteur de son identité professionnelle d'expert, de son rôle organisationnel : « Un individu qui se représente lui-même ou qui représente une structure n'a pas les mêmes positions. On n'a pas la même latitude à changer d'opinion » disait l'un des participants.

La fiction offre ce champ de dégagement des postures en les grossissant, en les caricaturant afin que la personne à l'intérieur puisse les voir et prendre une distance. Elle offre ce champ de la parité devant la création, même aux professionnels.elles du métier de comédien¹.

¹Je fais ici référence à la production collective de trois pièces de 30 mn, présentées en public le 10 février 2019 à Télécom Paris, co-direction Olivier Fournout et Flora Souchier, réalisées avec une équipe de comédiennes.ien sur la controverse autour du transhumanisme.

Ce que tous les participants ou spectateurs dénoncent comme un poids dans l'exercice du débat de controverse, c'est le schème enkysté dans notre société à ce sujet. Schème selon lequel les parties prenantes doivent se vaincre pour éclairer une question. La contre-argumentation est au cœur du processus. Les participants de l'expérience ont eu le sentiment, eux, d'avoir pensé ensemble, construit de la pensée ensemble. Y compris au-dessus de leurs divergences. Les arguments énoncés sur scène, le récit proposé, reflètent l'état d'une pensée en construction. Si les convictions demeurent inchangées, les lignes ont bougé vers plus de compréhension de l'autre, et cela diminue la violence des propos.

Pour clore cette réflexion, je risque une proposition : opposer à l'idée de *con-vaincre* l'autre, celle de *dé-vaincre* l'autre ? Le trouble que ce néologisme peut provoquer crée peut-être l'espace où réinterroger la connotation polémique – donc guerrière – attachée au débat.

Il s'agirait alors d'aborder le débat avec pour impératif de déjouer le piège tendu par le mot de *dé-battre* lui-même. Pourrait-on imaginer une rencontre qui nous place dans l'objectif mutuel d'échapper à la domination de l'un par l'autre ? *Dé-vaincre*, c'est-à-dire sortir du piège de la victoire de l'un sur l'autre. Dans ce néologisme, il y a le *dé* de *désescalade*, de se *dé-prendre*.

Aborder le dé-bat comme l'occasion de travailler ensemble pour produire une œuvre incluant l'altérité plutôt que la nier ? Comme on fait un *squiggle*. Se saisir de la parole de l'autre, « oui et », construire avec lui, dans un référentiel qui évacue une fois pour toutes l'idée que convaincre, c'est vouloir la peau d'un autre. Il s'agirait plutôt de laisser au pied de l'estrade toute référence à la victoire par K.O. pour s'engager sur le théâtre heuristique qu'ouvre l'imaginaire. Faire du trait, fût-il d'esprit, non une lance meurtrière, mais la base d'un dess(e)in commun.

Passer du débat au dialogue, en somme.



postface

par Nicolas **BENVEG**NU



Le théâtre des controverses ou le chant des possibles



Faire sortir le public de son éclipse

Il y a maintenant près d'un siècle, Walter Lippmann et John Dewey, deux figures du paysage intellectuel américain, s'accordaient sur un diagnostic d'éclipse du public dans la vie politique démocratique. À travers une série de contributions, ils engageaient alors un débat passionnant sur la manière de penser cette absence et de composer ou non avec elle. Cent ans plus tard, les termes de leurs échanges demeurent d'une grande acuité.

D'un côté, l'approche de Lippmann propose une manière de gouverner fondée sur la délégation à ceux qui savent, ce qui consacre le règne des experts (Lippmann, 1925). Poussé dans ses retranchements, Dewey pense au contraire que, selon une formule désormais consacrée, on ne peut résoudre les maux de la démocratie que par davantage de démocratie (Dewey, 1927).

Le débat entre Lippmann et Dewey fait l'objet d'une nouvelle attention depuis une vingtaine d'années, depuis que la prolifération de controverses scientifiques et techniques questionne au quotidien les modes de gestion politique traditionnels, fondés sur la délégation à des experts (Zask, 2001; Marres, 2007). En faisant traduire en 2008 *Le Public fantôme* originellement publié en 1925, Bruno Latour procède à un nouvel examen qui montre que Lippmann avait envisagé les situations dans lesquelles les experts se trouvaient débordés, étaient incapables de réduire les incertitudes : « (...) c'est là, selon Lippmann, que dans toute son incompetence, le public est forcé de prendre ses plus importantes décisions » (Lippmann, 2008: 128). Dans des circonstances

différentes, Lippmann et Dewey se demandent comment faire sortir le public de son éclipse.

Les situations de controverse, marquées par la persistance de vives incertitudes, n'ont aujourd'hui plus rien d'exceptionnel. Leur appréhension a suscité un nombre considérable d'innovations et d'expérimentations pour enrichir et compléter les modes de gestion politique traditionnels, et ainsi, selon le titre de l'essai de Callon, Lascoumes et Barthe, agir dans un monde incertain (Callon et al., 2001). Dans cet ouvrage, les trois auteurs se penchent sur l'avènement et le fonctionnement d'une démocratie dialogique. Dans la lignée de Dewey, dont l'inspiration plonge dans l'observation des *town hall meetings* de la Nouvelle Angleterre, s'opère de la sorte un rapprochement de principe entre l'appréhension des controverses et l'organisation du débat démocratique.

L'équipement de la démocratie dialogique

Une fois cette articulation réalisée, un immense chantier s'ouvre : celui de l'équipement de la démocratie dialogique, des principes selon lesquels elle fonctionne, des procédures que son fonctionnement requiert, de la prise en compte des échanges auxquels elle donne lieu. L'histoire des institutions politiques nous rappelle que des décennies ont été nécessaires pour que la démocratie délégative se stabilise autour de la forme que nous connaissons (vote selon le principe un homme égale une voix, scrutin majoritaire...) (Ihl & Deloye, 2008).

Depuis quelques années, de nombreuses formes de débat qui s'inscrivent dans ce mouvement sont testées, discutées, étudiées. Elles ne manquent pas non plus d'être critiquées, certains leur reprochant leur manque de réalisme politique en raison de l'évacuation des rapports de force auquel elles donneraient lieu (Mouffe, 1999), d'autres estimant

plutôt qu'elles constituent le dernier avatar de techniques de gouvernementalité destinées à produire artificiellement le consensus (voir la revue de littérature de Gourgues et al., 2013).

À une époque à laquelle des outils numériques ont colonisé nos vies et facilitent considérablement la publicisation des points de vue d'une grande partie de la population, certains ont imaginé et/ou ont laissé penser qu'il serait aisé de concrétiser une démocratie plus dialogique. Mais la politique démocratique est avant tout affaire de procédures, et non simplement d'instruments. Outre une actualisation du vieux mythe du salut démocratique par la technique, les outils numériques consacrent une vision du débat que Sylvie Bouchet et Olivier Fournout présentent comme « la mort du dialogue », c'est-à-dire non l'articulation d'arguments dans une discussion, mais une juxtaposition d'avis d'individus pris dans une myriade de soliloques. Des débats organisés par la Commission du débat public au « Grand débat national » organisé en France à l'hiver 2019, cette juxtaposition des points de vue sans que non seulement presque plus personne ne se parle, mais également plus personne ne s'écoute, se retrouve dans les formes les plus institutionnalisées. Le débat s'en trouve alors vidé de sa substance, par les formes mêmes qui sont mises en œuvre.

C'est toutefois bien dans le cadre de l'expérimentation de nouvelles procédures de débat destinées à explorer des controverses que le recours à la fictionnalisation théâtrale dont il est question dans cet ouvrage peut être resitué.

La mise en œuvre de ces procédures soulève classiquement trois questions, que l'expérience réalisée permet de traiter de manière originale : de quoi débattre ? Comment débattre ? Et pour quoi débattre ?

De quoi débattre ?

Le fait que des individus donnent leur avis en continu sur une série de sujets peut donner l'impression que tout peut désormais être objet de débat. Or, l'exploration par le débat d'une situation de controverse est liée comme cela a été dit plus haut à la persistance d'une incertitude, à l'existence de désaccords alors que des connaissances sont en cours d'élaboration. Sans cela, l'équipement politique existant ne serait pas mis en défaut. Pour qu'il y ait débat, il faut qu'il y ait un enjeu, une *issue* au sens de Dewey. C'est cet objet du débat qui fait l'objet d'une documentation : Olivier Fournout évoque la constitution de deux dossiers documentaires de 150 pages sur les deux thèmes abordés et il précise que ces ressources ont été remises aux participants en amont du processus créatif. Même si les participants sont eux-mêmes des acteurs des sujets abordés, il faut souligner l'importance capitale de ces dossiers pour l'apport de connaissances. C'est à travers eux qu'est décrite la controverse, les acteurs en présence, leurs relations, leurs manières d'envisager ce qui fait problème. En effet, lorsque des acteurs sont pris dans une controverse, il y a rarement consensus sur ce qui est problématique et sur ce qui ne l'est pas. Comme l'a souligné Michel Callon, cela fait l'objet de luttes et de négociations (Callon, 1980). Du point de vue de certaines parties impliquées, il n'y a même pas reconnaissance d'une situation de controverse !

À l'inverse, nous savons à présent que certains acteurs instrumentalisent la forme controverse dans des cas dans lesquels les faits sont pourtant avérés, soit pour faire exister et rendre visible une position (« *teach the controversy* » est ainsi devenu le mot d'ordre des promoteurs de l'*intelligent design* aux États-Unis), soit pour ralentir par l'instillation de doute des décisions qui iraient contre leurs intérêts (c'est ce que Naomi Oreskes a par exemple mis en évidence dans le cas des industriels du tabac ou des négateurs de l'origine anthropique du

changement climatique, Oreskes & Conway, 2012). Attention donc à ne pas se perdre dans des débats artificiellement entretenus alors qu'ils sont clos !

Comment débattre (et avec qui) ?

Il n'existe évidemment pas une seule bonne méthode qui puisse « redynamiser le dialogue », pour reprendre les mots des auteurs de l'ouvrage. L'un des aspects de l'expérience conduite qui saute aux yeux, c'est que non seulement elle implique des acteurs directement concernés, mais que c'est ce concernement qui est le moteur de l'engagement de ce mini public. De ce point de vue, d'autres procédures font le pari rigoureusement inverse, c'est-à-dire qu'elles excluent de fait celles et ceux qui seraient liés à l'enjeu du débat. C'est ce qui est par exemple fait dans les conférences de citoyens ou de consensus, afin de sortir des oppositions guidées par la confrontation des intérêts et de pouvoir afficher un résultat présenté comme neutre. Or, dans une perspective deweyenne, il existe un lien dynamique entre les publics mobilisés et les enjeux soulevés et abordés.

Pour que les groupes concernés puissent débattre et dépasser leurs points de vue, on insiste généralement sur l'importance de l'argumentation, comme si les acteurs pouvaient s'accorder par la seule force du meilleur argument. La référence implicite est ici celle du fonctionnement de l'espace public bourgeois gouverné par la raison tel qu'il a été décrit par Jürgen Habermas (Habermas, 1962). Or, les discussions suscitées par la théorie habermassienne montrent que l'espace public bourgeois est une occurrence et non une norme et que d'autres formes d'expression que l'argumentation sont possibles (voir par exemple Farge, 1992). L'analyse réalisée dans cet ouvrage montre bien que la théâtralisation des controverses rend plus explicites et plus évidents des registres d'engagement d'ordre émotionnel ou esthétique.

L'incarnation d'un rôle, c'est-à-dire le fait de donner corps à un acteur, se fonde sur une richesse qui déborde évidemment le seul répertoire argumentatif.

Au sein du programme FORCCAST, programme de recherche sur les controverses et le débat, toutes les mises en situation pédagogiques testées, qu'il s'agisse de simulations de débat avec des étudiants de l'enseignement secondaire et du supérieur ou de mises en théâtre des controverses comme c'est ici le cas, placent l'apprentissage de l'écoute de l'autre et de l'empathie au même niveau que celui de la maîtrise d'un art oratoire. Il est particulièrement frappant de constater dans l'expérience considérée que le processus qui conduit à la production de la pièce de théâtre est au moins aussi important que la représentation finale pour comprendre les arguments, les contraintes et les positions de l'autre. Cela ne signifie pas nécessairement que les participants changent d'avis, mais qu'ils comprennent la position de l'autre en l'épousant, ce qui produit évidemment des effets sur la discussion. Avant tout, et comme cela a été rappelé précédemment, simulation et fictionnalisation se fondent sur des enquêtes sociologiques qui permettent de cartographier les situations de controverse, de connaître les acteurs en présence, d'avoir une meilleure connaissance de l'ampleur des positions.

La variation des situations, des arènes de discussion, d'une scène à l'autre, constitue un moyen original pour comprendre que le cadrage d'un débat autour des positions « pour » et « contre » ne correspond généralement qu'à une manière particulière de concevoir la controverse, qui est la plupart du temps celle véhiculée par les médias. Ce type d'exercice ne permet donc pas seulement de se libérer des formats médiatiques, mais également d'analyser les conséquences d'une représentation binaire d'une situation problématique souvent foisonnante.

Pour quoi débattre ?

La question des débouchés politiques des discussions auxquelles un débat donne lieu pose régulièrement question, et conditionne également pour une part la participation. Un débat permet avant tout l'exploration de toutes les positions : leurs promoteurs avancent fréquemment qu'il s'agit de faire le tour des arguments et de les répertorier sans impératif de représentativité statistique. À l'issue des débats, il reste toujours les mécanismes politiques traditionnels pour faire des choix et prendre des décisions. Mais le processus de décision n'est plus exactement le même, en ce qu'il se fonde sur le tour des arguments qui a été réalisé au cours du débat. C'est ainsi qu'on peut dire que la démocratie dialogique enrichit et complète la démocratie délégative.

Dans *Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique*, Friedrich Nietzsche avait noté les affinités de la tragédie et de la démocratie athénienne, puisqu'il fait remonter la naissance de la première à l'âge d'or de la seconde (Nietzsche, 1872). Le passage par le théâtre des controverses pourrait cette fois concourir à un renouvellement des formes de débat nécessaires à l'enracinement d'une culture démocratique. Les procédures mises au point grâce au détour par la fictionnalisation permettent en effet d'explorer par le débat les différentes problématiques et les différentes propositions candidates à l'existence. Ainsi, il offre la possibilité d'entonner, à l'instar du chœur qui animait les pièces de théâtre grec antique, un nouveau chant des possibles.

Annexes & Bibliographie



Annexe 1.

**Générique des
créations du
30 juin/1^{er} juillet 2018**

Les participantes et participants des créations théâtrales collectives (« groupe Phyto » et « groupe ClimatTechno ») ont rejoint l'expérimentation à titre personnel. Ils ne représentent pas leur organisation ou leur profession. Nous indiquons leur appartenance professionnelle à titre de contexte.

Groupe de théâtre « Phyto », créateur de la pièce *Le petit champ des possibles* :

MARIN ARLAUD, animateur technique d'un groupe d'agriculteurs bio
GÉRARD BERNADAC, médecin du travail, Mutualité Sociale Agricole
et viticulteur

LÉA BOISSONADE, Ministère de la Transition écologique et solidaire
BÉRENGER BOURGEOIS, INRA, Institut National de la Recherche
Agronomique

ALAIN DELEBECQ, agriculteur

OLIVIER GENEAU, Mutualité Sociale Agricole

VINCENT GUYOT, agriculteur

KROTOUM KONATÉ, Institut de l'alimentation bio

ALAIN RODRIGUEZ, ACTA, Association de Coordination
Technique Agricole

Groupe de théâtre « ClimatTechno », créateur de la pièce « *Il nous aura fait chier jusqu'au bout* » :

FRANCINE FENET, Nantes Métropole

MARC LIPINSKI, chercheur et militant écologiste

XAVIER LITRICO, Suez, entreprise de gestion de l'eau et des déchets

EMMANUEL PRADOS, INRIA, Institut National de Recherche en
Informatique et en Automatique

JULIEN ROBILLARD, consultant et entrepreneur

GWENAEL ROUDAUT, Ministère de la Transition écologique et
solidaire

VAIA TUUHIA, Association 4D

ÉRIC VIDALENC, ADEME, Agence de l'Environnement et de la
Maîtrise de l'énergie

Équipe de recherche et de co-animation :

OLIVIER FOURNOUT, Institut Interdisciplinaire de l'Innovation/CNRS, Telecom Paris/Institut Polytechnique de Paris
DANIEL KAPLAN, Imaginizing the Future, Réseau Université de la Pluralité
VALÉRIE BEAUDOUIN, Institut Interdisciplinaire de l'Innovation/CNRS, Telecom Paris/Institut Polytechnique de Paris
PIERRE OLLIER, comédien
SYLVIE BOUCHET, étude sur les effets du processus de fictionnalisation
CORINNE CHEVALIER, Télécom Paris, Institut Polytechnique de Paris

Équipe de tournage :

ÉRIC MOUNIER, réalisation
DAMIEN FROIDEVAUX, image
NOËL MORROW, son
OLIVIER CUINAT, son

L'ensemble de la démarche a bénéficié du soutien du programme de recherche FORCCAST (Formation par la Cartographie de Controverses à l'Analyse des Sciences et Techniques), Agence Nationale de la Recherche, ANR-11-IDEX-0005-02, 2013-2020, avec Science-Po Paris, MinesParistech, Télécom Paris, l'Université Paris Diderot, le CNRS, le microlycée du Bourget, l'École des Ponts Paristech, direction Nicolas Benvegny.



Annexe 2.

Memento pour une mise en théâtre des controverses



AVERTISSEMENT : À quelques corrections mineures près, ce document est la reprise du programme de travail proposé aux participantes et participants de la co-création ; il s'adresse à eux et leur a été exposé et remis lors des réunions préparatoires avant le week-end de création. Il est rédigé de manière détendue, comme un document de chantier. Il fut accompagné de commentaires oraux, qu'il faudrait inclure pour bien en saisir l'effet pragmatique. Il a une valeur de témoignage sur le travail en train de se faire, dans un contexte particulier, avec lequel la recherche réflexive sur le processus peut prendre ses distances. Par exemple, le terme de « sketch » est employé à de nombreuses reprises. Celui-ci dédramatise l'acte de création artistique. À l'oral, il est dit qu'il renvoie plus à un de ses usages en langue anglaise, à savoir « croquis » ou « description ». Il n'implique nullement qu'il faille lui associer une valeur de bouffonnerie ou de comique, et encore moins péjorative, que le mot peut, par ailleurs, véhiculer en français. Du reste, au cinéma, et en langue française, la qualification de « film à sketches » concerne des films de tout genre, et pas seulement comiques. Cependant, le terme plus général de « pièce de théâtre » ou de « performance théâtrale » conviendrait mieux dans un contexte de recherche sur le théâtre.

Programme du week-end du 30 Juin-1^{er} Juillet 2018
FORCCAST / Institut Interdisciplinaire de l'Innovation /
Télécom Paris

Vous êtes répartis en 2 groupes de 8 et 9 personnes, chaque groupe couvrant une des controverses « réchauffement climatique » ou « intrants agricoles » (« herbicides-glyphosate » ou « insecticides-néonicotinoïdes »).

OBJECTIF FINAL : vous transposez sous forme de sketch théâtral (≈ 20-25mn) une controverse scientifique et sociétale. La production finale, donnée en fin de WE, est la représentation théâtrale des sketches, suivie d'une discussion/débat avec le public invité.

Le programme vise à vous accompagner dans la production de vos sketches, qui seront filmés, ainsi que le processus de création.

RÈGLES DE BASE :

1- C'est vous qui créez, mettez en scène et jouez, en création collective. Vous êtes décisionnaires. De notre côté, dans l'équipe d'accompagnement (VB, OF, DK, PO), nous vous ferons des retours et des suggestions, mais vous êtes libres de les suivre ou pas. Comme vous en suivrez certaines, nous serons tous, à des degrés divers, les co-auteurs des sketches finaux, mais sans que nous nous substituions à vous pour les choix.

2- Nous assumons une grande liberté de retours de notre côté (questions de fond/de forme, de détails/d'ensemble, de clarté, de jeu, de narration, de marges de créativité... nous nous autorisons à ne pas toujours être d'accord entre nous), et ensuite, c'est vous qui décidez. En bref, vous faites votre marché auprès de nous, et ensuite vous travaillez en création collective sans nous : cela vaut pour toutes les étapes du travail de création.

3- Tous, vous avez un rôle dans le sketch. Dans la transposition fictionnelle, vous pouvez jouer votre position sur le fond de la controverse, ou choisir un rôle correspondant à une autre position. Vous avez, en outre, tout loisir pour inventer collectivement des positions tierces, innovantes, surprenantes, nouvelles...

4- Sur la forme du sketch, vous avez toute liberté de laisser aller votre imagination, vos envies (transpositions dans le passé, dans le futur, formes métaphoriques, de fable, de grosse comédie, symbolisations, etc.) Vous pouvez aussi choisir de transposer de manière réaliste une expérience, un élément biographique, en sachant que la force du théâtre, c'est de pouvoir investir fortement plusieurs terrains en parallèle, celui de l'émotionnel, celui du conflit, des disputes, mais aussi les valeurs, l'authenticité (car c'est bien vous qui êtes sur scène), etc. La forme peut être un hybride de différents styles.

Faites-vous plaisir !

ÉTAPE DE LA SECONDE RÉUNION PRÉPARATOIRE :

Pour la seconde réunion préparatoire (18 juin, 18h-20h pour climat, et 20 juin 18h-20h pour intrants agricoles), nous vous proposons :

- un échauffement par un jeu de rôle : on simule un débat entre vous sur la base de rôles qui ne correspondent pas forcément à vos positions spontanées dans la controverse ; vous choisissez ces rôles à la fin de la réunion 1 ;
- on débriefe ;
- on repasse en revue le programme du WE (travail, méthode, timing...)
- questions diverses

LE WEEK-END A LIEU LE 30 JUIN/1^{ER} JUILLET :

Samedi matin, 9h30-11h00 :

- En groupe large, exercices théâtraux : règles de l'improvisation, de la créativité, adresse à un public, implication dans le rôle, rythme...

11h00-12h30 : à partir de là vous travaillez en sous-groupes (les 2 groupes dans des salles séparées)

Vous vous décidez sur :

- un pitch (l'histoire résumée en deux-trois phrases), un choix de scénario et une distribution des rôles
- vous les présentez à l'équipe d'accompagnement et nous vous faisons des retours.

12h30-14h00 : déjeuners en sous-groupes, plateaux-repas dans les salles (vous pouvez continuer à discuter, affiner le pitch, le scénario, en fonction de nos retours, de vos idées...)

Samedi après-midi, 14h00-19h00 : l'équipe d'accompagnement passe de groupe en groupe, selon un timing que nous essaierons de respecter au mieux, ou que nous ajusterons avec vous en cours de route, en fonction de l'avancement.

- Mise en scène, répétitions des sketches (toujours en sous-groupe).
- But : aller vite vers un premier filage complet (tout le sketch joué sans s'arrêter, avec un début, un milieu, une fin, en improvisant sur un canevas).
- Nous fixerons avec vous des rendez-vous pour des temps de filage : vous jouez votre sketch en l'état où il est, dans l'état de brouillon imparfait où il sera forcément, et nous réagissons (en gros, une heure par groupe pour le filage, les retours et les éventuels moments de répétition).
- Prévus dans l'après-midi : deux filages minimum par groupe.
- En fin de journée, vous faites un point avec nous sur les éléments de costumes, décors, son-off, images à projeter, etc. dont vous auriez besoin, et que vous pourriez réunir dans la soirée, pour le lendemain.

Dimanche :

9h00-10h00 : exercices de théâtre en groupe large (échauffements et apports de base pour les sketches).

10h00-15h30:

- Finalisation des sketches et au moins deux filages par groupe, dont un dans la salle de représentation finale (amphi Thévenin) : ce qui suppose une rotation entre vous dans cet amphi.
- Vous penserez à titrer votre sketch.

16h00-17h00 : représentations des sketches devant public invité

(5 mn de mise en place et 20-25 mn de jeu par sketch).

17h00-18h45 : débat avec le public, debriefing des représentations...

L'ensemble du processus est filmé.



Bibliographie



AÏT-TOUATI, Frédérique (2011), *Contes de la Lune, Essai sur la fiction et la science modernes*, Gallimard.

ANZIEU, Didier, (1981), *Le corps de l'œuvre*, Gallimard.

BACHELARD, Gaston (1957, 1974), *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France.

BARAD, Karen (2007), *Meeting the universe halfway*, Duke University Press.

BARTHES, Roland (1957), *Mythologies*, Seuil.

BARTHES, Roland (1963, 2002), « L'activité structuraliste », in *Œuvres complètes*, tome 2, 1962-1967, Seuil.

BEAUDOUIN, Valérie (2017), « Les appropriations sociales de la mémoire. L'exemple de la Grande Guerre », in PASQUIER, Dominique, coord. (2017), *Explorations numériques. Hommages aux travaux de Nicolas Auray*, Presses des Mines.

BEAUDOUIN, Valérie (2018), « Les amateurs et la mémoire », in BEAUDOUIN, Valérie, CHEVALLIER, Philippe, MAUREL, Lionel, dir. (2018), *Le web français de la Grande Guerre. Réseaux amateurs et institutionnels*, Presses Universitaires de Paris Nanterre.

BEAUDOUIN, Valérie, FOURNOUT, Olivier (2016), « Fictionnaliser une controverse, enseigner autrement », site du programme FORCCAST, repéré à : <https://forccast.hypotheses.org/3281>.

BECKER, Howard S. (2007/2009), *Comment parler de la société. Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, traduit de l'anglais par C. Merllié-Young, Paris, La Découverte.

BELL, Emma (2008), *Reading management and Organization in film*, Palgrave Macmillan.

- BERNE, Éric (1983), *Que dites-vous après avoir dit bonjour?*, Tchou.
- BILLION, Julien (2018), « *Je ne dors pas à la maison* », *Histoires de jeunes dans domicile à Paris et à New York*, Champ Social.
- BOHM, David (1996), *On dialogue*, Routledge.
- BOUCHET, Sylvie, FOURNOUT, Olivier (2016), « La mise en théâtre de problématiques managériales », *Économie & Management*, Canopé.
- BOUILLOUD, Jean-Philippe, FOURNOUT, Olivier (2018), « Accélération ou bourrage du temps : les enjeux de la perception du temps dans la modernité », in N. Aubert, ed., *@ la recherche du temps, Individus hyperconnectés, société accélérée : tensions et transformations*, Erès.
- BOURRIAUD, Nicolas (2001), *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel.
- BOUTAUD, Jean-Jacques (2015), « Introduction. Sensible et communication. De l'incantation à l'incarnation », in J.-J. BOUTAUD (dir.), *Sensible et communication. Du cognitif au symbolique*, ISTE éditions.
- CALLON, Michel (1980), « Struggles and Negotiations to Define What is Problematic and What is Not. The Socio-logic of Translation », in KNORR, Karin, KROHN, Roger & WHITLEY, Richard, *The Social Process of Scientific Investigation*, Reidel Publishing Company.
- CALLON, Michel, LATOUR, Bruno (1981), « Unscrewing the big Leviathan : how actors macro-structure reality and how sociologists help them to do so », in KNORR, Karin D., CICOUREL, Aron (dir.) (1981), *Advances in Social Theory and Methodology. Toward an Integration of Micro and Macro Sociologies*, Routledge & Kegan Paul. Trad. fr. (2006), trad.fr. : « Le grand Léviathan s'apprivoise-t-il », in Akrich, Madeleine, CALLON, Michel, LATOUR, Bruno (2006), *Sociologie de la traduction, textes fondateurs*, Presses des Mines.

CALLON, Michel, LASCOUMES, Pierre, BARTHE, Yannick (2001), *Agir dans un monde incertain. Essai sur la démocratie technique*, Le Seuil.

CAMPBELL, Joseph (1949, 1968). *The hero With a Thousand Faces*, 2^d ed. Princeton, NJ, Princeton University Press.

CASTORIADIS, Cornelius (1975), *L'institution imaginaire de la société*, Seuil.

CAVELL, Stanley (1971, 1999), *La projection du monde*, Belin, Paris.

CAVELL, Stanley (2004/2011), *Philosophie des salles obscures. Lettres pédagogiques sur un registre de la vie morale*, traduit de l'anglais par Nathalie Ferrib, Mathias Girel et Élise Domenach, Paris, Flammarion, Coll. « Bibliothèque des savoirs ».

CHALVON-DEMERSAY, Sabine (1994), *Mille scénarios. Une enquête sur l'imagination en temps de crise*, Métailié.

CHALVON-DEMERSAY, Sabine (1996), « Une société élective. Scénarios pour un monde de relations choisies », *Terrain*, n°27.

CHARTRON, Marie-Pauline, RENAUT, Alain (2015), « Du cinéma comme philosophie pratique », *Raison Publique*, janvier 2015.

CHRIST, Carol P. (1978, 2016), in HACHE, Émilie (dir.), *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, Éditions Cambourakis.

CORTEN-GUALTIERI, Pascale, FOURNOUT, Olivier *et al.* (2011), « Des étudiants réalisent un sketch théâtral ou un clip vidéo pour faire évoluer leurs préconceptions », actes du colloque Questions de Pédagogie dans l'Enseignement Supérieur, Angers 7-10 juin 2011.

DEREMETZ, Alain (1995), *Le miroir des muses, Poétiques de la réflexivité à Rome*, Presses Universitaires du Septentrion.

DEWEY John (1927, 2003), *Le public et ses problèmes*, PUP/Farrago-Leo Sheer.

- DINH, Philippe, MULLER, Patrick, BILLION, Julien (2018), *Comme tout le monde*, film documentaire, production CTLM.
- DONNELLAN, Declan (2018), *L'acteur et la cible*, L'entretemps.
- DUFOUR, Philippe (2004), *La pensée romanesque du langage*, Seuil.
- DURAND, Gilbert (1969), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas.
- ENRIQUEZ, Eugène (1992), *L'Organisation en analyse*, PUF.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre (2009), *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fictions nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Lavoisier.
- ESTÈS, Clarissa Pinkola (1992/1996), *Femmes qui courent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*, Grasset/Livre de poche.
- FARGE, Arlette (1992), *Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIII^e siècle*, Seuil.
- FERRARESE, Estelle (2015), *Éthique et politique de l'espace public*, Vrin.
- FOUCAULT, Michel (1984a, 1994), « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté », entretien avec H. Becker, R. Fornet-Betancourt, A. Gomez-Müller, 1984, in *Dits et Écrits*, tome IV, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1984b, 1994), « Polémique, politique et problématisations », entretien avec P. Rabinow, in *Dits et Écrits*, tome IV, Gallimard.
- FOURNOUT, Oliver (2003), « Le négociateur : une « mère confidente » ? », *Communication & Langages*, n°136.
- FOURNOUT, Olivier (2004), « L'imagination en négociation », *Communication & Langages*, n°142
- FOURNOUT, Olivier (2011), « Création et réalité : la représentation théâtrale de l'hypertexte et des relations sur internet », *Les Cahiers du*

Numérique.

FOURNOUT, Olivier (2012), *Théorie de la communication et éthique relationnelle*, Lavoisier/Hermès Science Publications.

FOURNOUT, Olivier (2013), « Pour une sémiotique du dialogue à la télévision », in Boutaud J.-J., Berthelot-Guier K. (dir.), « La vie des signes au sein de la communication : vers une sémiotique communicationnelle », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n°3.

FOURNOUT, Olivier (2014a), « Luc Ferry et la mort du dialogue dans l'espace public », *Mediapart*, 2014.

FOURNOUT, Olivier (2014b), *Héros. Action, innovation, interaction dans les organisations et au cinéma*, Presses des Mines

FOURNOUT, Olivier, BEAUDOUIN, Valérie (2017), « L'art pour la pédagogie : mise en théâtre de la controverse sur le mariage pour tous », Actes du colloque Questions de Pédagogie dans l'Enseignement Supérieur, Grenoble, 13-16 juin 2017.

FOURNOUT, Olivier (2018), *De Candide à Candide, controverse sur le transhumanisme*, SiKiT.

FRANZ, Marie-Louise von (1970/1995), *L'interprétation des contes de fées*, Albin Michel.

FREUD, Sigmund (1919, 1988), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Folio/Essais.

GAUCHET, Marcel (2017), *L'avènement de la démocratie IV, Le nouveau monde*, Gallimard.

GIRARD, René (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset.

GLISSANT, Édouard (1990), *Poétique de la relation*, Gallimard.

GLISSANT, Édouard (2009), *Philosophie de la relation, poésie en*

étendue, Gallimard.

GODELIER, Maurice (2015), *L'imaginé, l'imaginaire & le symbolique*, CNRS éditions.

GOFFMAN, Erving (1959), *The presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday Anchor Books, New York.

GOFFMAN, Erving (1967, 1974), *Les rites d'interaction*, Les éditions de Minuit, Paris.

GOURGUES, Guillaume, RUI, Sandrine, TOPCU, Sezin (2013), « Gouvernementalité et participation. Lectures critiques », *Participations*, 2/6.

HABERMAS Jürgen (1962, 1988), *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Payot.

HABERMAS, Jürgen (1981, 1987), *Théorie de l'agir communicationnel*, 2 vol., Fayard.

HABERMAS, Jürgen (1983, 1986), *Morale et communication*, Les éditions du Cerf.

HABERMAS, Jürgen (1985, 1988), *Le discours philosophique de la modernité*, Gallimard.

HABERMAS, Jürgen (1988, 1993), *La pensée postmétaphysique*, Armand Colin.

HABERMAS, Jürgen (1991, 1992), *De l'éthique de la discussion*, Les éditions du Cerf.

HACHE, Émilie (dir.) (2016), *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, Éditions Cambourakis.

HALL, Edward.T. (1971), *La dimension cachée*, Le Seuil Coll Essais, n°89.

HALL, Edward.T. (1984), *Le langage silencieux*, Le Seuil Coll Essais, n°160.

HARAWAY, Donna (1985, 2007), « Manifeste Cyborg », in *Manifeste cyborg et autres essais*, Exils Editeur.

HUCKFELDT, Robert, JOHNSON, Paul E., SPRAGUE, John (2004), *Political Disagreement: The Survival of Diverse Opinions within Communication Networks*. Cambridge University Press.

HULOT, Nicolas (2018), *Ne plus me mentir, entretiens*, Éditions de l'aube/Le 1.

IHL, Olivier, DELOYE, Yves (2008), *L'acte de vote*, Presses de Sciences Po.

ISAACS, William (1999), *Dialogue and the art of thinking together*, Random House.

JACQUES, Francis (1979), *Dialogiques, recherches logiques sur le dialogue*, Presses Universitaires de France.

JULLIER, Laurent et Jean-Marc LEVERATTO (2008), *La leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, Paris, Vrin.

KAES, René, et al, (1979), *Crise, rupture et dépassement*, Paris, Bordas.

KARPMAN, Sphen B, (2017), *Le triangle dramatique*, Paris, Dunod,

KRACAUER, Siegfried (1947, 2004), *From Caligari to Hitler, A psychological History of the German Film*, Princeton University Press.

LAMENDOUR, Eve (2012), *Les managers à l'écran. Enquête sur une image déconcertante*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.

LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand (1967), *Dictionnaire de Psychanalyse*, PUF.

LE SAULNIER, Guillaume (2011), « Les policiers réels devant leurs homologues fictifs : fiction impossible ? Pour une sociologie de la réception dans la sphère professionnelle », in Donnat, O., Pasquier, D. (coord.), « Les séries télévisées », *Réseaux*, vol.29, n°165, fev-mars 2011.

LEVINAS (1961, 1994), *Totalité et infini*, Le livre de poche.

- LEVINAS, Emmanuel (1968), *Quatre lectures talmudiques*, Les éditions de minuit.
- LEWIN, Kurt (1935), *A dynamic theory of Personality*, McGraw-Hill Book Company.
- LIEBES, Tamar et ELIHU Katz (1990), *The export of Meaning. Cross-cultural Readings of Dallas*, Oxford University Press, New York, Oxford.
- LIPPMANN, Walter (1925, 2008), *Le public fantôme*, Demopolis.
- LOTY, Laurent (2011), « L'optimisme contre l'utopie. Une lutte idéologique et sémantique », *Europe*, 985, mai 2011.
- MCCURDY, Howard E. (1995), « Fiction and Imagination: How They Affect Public Administration », *Public Administration Review* 55:6.
- MARCH, James G., Weil, Thierry (2003), *Le leadership dans les organisations*, Les Presses de l'École des Mines, Paris.
- MARCH, James (2003), *Passion and Discipline*, documentary film, private copy.
- MARIN, Louis (1973), *Utopiques : jeux d'espace*, Les éditions de minuit.
- MARRES, Noortje (2007), « The issues deserve more credit: Pragmatist contributions to the study of public involvement in controversy », *Social Studies of Science*, 27.
- MARROW, Alfred J. (1969), *The practical theorist. The life and work of Kurt Lewin*, Basic Books.
- MAYO, Elton (1933, 1992), *The Human Problems of an Industrial Civilization*, The MacMillan Company, New York.
- MEAD, George H. (1934, 2006), *L'esprit, le soi et la société*, PUF.
- MÉADEL, Cécile (2015), « Les controverses comme apprentissage », *Hermès*, 73.
- MONIOT, Drew (1993), « Bond and beyond: 007 and other special agents », *Image Publishing*.

MORIN, Edgar (1956, 1977), *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Éditions de Minuit, et « préface à la nouvelle édition », 1977.

MORIN, Edgar (1959, 1994), *Autocritique*, réed. Points Essais.

MORIN, Edgar (1986), *La méthode, 3. La Connaissance de la Connaissance*, Seuil/Coll. Points.

MOUFFE, Chantal (1999), « Deliberative Democracy or agonistic pluralism? », *Social Research*, 66.

NIETZSCHE, Friedrich (1872, 1989), *La Naissance de la tragédie*, Gallimard/Folio Essais.

ÓLAFSDÓTTIR, Audur Ava (2007, 2010), *Rosa Candida*, Zulma.

ORESQUES, Naomi, CONWAY, Erik (2010, 2012), *Les marchands de doute*, Le Pommier.

PAIETTA, Ann, and KAUPPILA, Jean (1999). *Health Professionals on Screen*, Lanham, MD, Scarecrow Press.

PASQUIER, Dominique (1999), *La culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescents*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

PROPP, Vladimir (1928, 1968), *Morphology of the Folk Tale*, University of Texas Press.

RIZZOLATTI, Giacomo, SINIGAGLIA, Corrado (2008), *Mirrors in the Brain: How our minds share Actions, Emotions, and Experience*, Oxford University Press, trad. fr. Les neurones miroirs, Odile Jacob.

ROCKWELL, Geoffrey (2003), *Defining dialogue from Socrates to the internet*, Humanity Books.

ROSA, Hartmut (2005, 2010), *Accélération, Une critique sociale du temps*, La Découverte.

SARR, Felwine (2017), *Habiter le monde. Essai de politique relationnelle*, Mémoire d'encrier.

SARR, Felwine, SAVOY, Bénédicte (2018), *Rapport sur la restitution*

du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle :

http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf

SARTRE, Jean-Paul (1936, 1963), *L'imagination*, Presses Universitaires de France.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Seuil.

SCHARMER, Otto (2012), *Théorie U, Diriger à partir du futur émergent*, Pearson.

SERRES, Michel (1995), *Eloge de la philosophie en langue française*, Fayard.

SIMONDON, Gilbert (1965, 2014), *Imagination et invention*, Presses Universitaires de France.

SOULEZ, Guillaume (2011), *Quand le film nous parle. Rhétorique, cinéma, télévision*, Presses Universitaires de France.

TURNER, Mark (2000), « L'imagination et le cerveau », Collège de France : <http://markturner.org/cdf/cdf1.html>

WATZLAWICK, Paul, BEAVIN, Janet Helmick, and JACKSON, Don D. (1967), *Pragmatics of Human Communication*, Norton, New York. Trad. fr. (1972), *Une logique de la communication*, Seuil.

WEIL, Éric (1952, 1982), « Vertu du dialogue », in *Philosophie et réalité*, Beauchesne.

« World Scientists' Warning to Humanity » (1992), Union of Concerned Scientists : <https://www.ucsusa.org/about/1992-world-scientists.html#.W5t7eVJ8vSx>

« World Scientists' Warning to Humanity: A Second Notice » (2017), *BioScience*, Volume 67, Issue 12 : <https://doi.org/10.1093/biosci/bix125>

WINNICOTT, Donald W. (1969), *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot.

WINNICOTT, Donald W. (1971, 1975), *Jeux et réalité*, Gallimard, Collection Folio-Essais.

WINNICOTT, Donald W. (1979), *La consultation thérapeutique de l'enfant*, Gallimard.

WINNICOTT, Donald W. (1986), *Conversations ordinaires*, Gallimard.

WUNENBURGER, Jean-Jacques (1991), *L'imagination*, PUF/ «Que sais-je? »

WUNENBURGER, Jean-Jacques (2003), *L'imaginaire*, PUF/ «Que sais-je? »

WUNENBURGER, Jean-Jacques (2011), *L'imagination mode d'emploi ?*, Manucius.

Cet ouvrage a bénéficié du soutien du programme de recherche
FORCCAST (Formation par la Cartographie de Controverses à l'Analyse
des Sciences et Techniques), Agence Nationale de la Recherche,
ANR-11-IDEX-0005-02, 2013-2020.

Achevé d'imprimer en juillet 2019, sur les presses de Pulsio, Union Européenne.