

Nous vivons une époque qui accapare notre attention : les informations emplissent nos quotidiens, laissant éclater sous nos yeux une « guerre des récits », menée à grands renforts de *storytelling*.

Benjamin Roux pose un regard singulier sur les récits d'aujourd'hui, notamment pour propager cet « art de conter » dont le philosophe Walter Benjamin constatait déjà la disparition au début du XX^e siècle. Pour tenter de comprendre pourquoi ces histoires alternatives peinent à nous parvenir, il part à la rencontre de dix collectifs qui expérimentent des rapports sociaux, politiques et des solidarités décalés des normes dominantes.

Nous ne sommes pas tous et toutes égaux dans la maîtrise de cet art et des moyens de diffusion qui y sont associés. L'incapacité de certains à conter leurs histoires est le corollaire de nombreuses discriminations (classe, genre, race...). Tout en gardant à l'esprit cette perspective, cet ouvrage s'affaire à réenchanter des possibles, à opposer une multitude d'histoires – contées par celles et ceux directement concernés – à ce récit unifiant de la grande Histoire.

Benjamin Roux porte et coordonne les Éditions du commun. Il s'investit aussi depuis dix ans dans de nombreux collectifs. En parallèle, il a mené un travail de recherche-action sur tous ces espaces et pratiques. C'est le fruit de ces expériences et de ces questionnements que contient ce livre.

12 €



L'ART DE CONTER NOS EXPÉRIENCES COLLECTIVES

Benjamin Roux

L'ART DE CONTER NOS EXPÉRIENCES COLLECTIVES

Faire récit à l'heure du *storytelling*

Benjamin Roux

éditions du commun

Benjamin Roux

**L'art de conter
nos expériences collectives**
Faire récit à l'heure du *storytelling*



éditions du commun



Les Éditions du commun reçoivent le soutien financier de Rennes Métropole et de la Région Bretagne.

Couverture : Fabrice Luraine et Benjamin Roux

Maquette intérieure : Benjamin Roux

Relecture : Sylvain Bertrand, Émilie Bernard, Corentin Daval, Marianne Duforeau et Fabien Gouriou

Éditions du commun – Rennes
www.editionsducommun.org



Cette oeuvre est sous licence Creative Commons :

Attribution – Pas d'utilisation commerciale –

Partage dans les mêmes conditions 4.0 International.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Éditions du commun © novembre 2018

Benjamin Roux © novembre 2018

ISBN : 979-10-95630-18-0

Dépôt légal : novembre 2018

Pour Léon

Sommaire

INTRODUCTION	9
1. (RE)GARDER LES TRACES	17
Les traces	17
Les récits	32
2. RACONTER DES HISTOIRES	47
Les producteurs de récits	47
(Se) raconter pour donner sens	60
3. TRANSFORMER LE RÉEL	77
Faire, agir	77
Raconter, subvertir	85
CONCLUSION	101
Remerciements	111

INTRODUCTION

« I need to tell my story properly, because you learn from the part of the story you focus on. »
Hannah Gadsby, *Nanette*, 2018.

Cette phrase de la comédienne Hannah Gadsby prononcée dans son dernier spectacle seule en scène résume le propos de ce livre. Cette sentence à la première personne résume ce qui m'a poussé à commencer ce travail, il y a maintenant plus de six ans. Mais c'est aussi une adresse, tout comme l'est cet ouvrage, à un « nous » beaucoup plus large : nous devons raconter notre histoire justement, car c'est en nous focalisant sur une partie de notre histoire que nous apprenons d'elle.

Le ton impératif de cette phrase n'est pas fortuit, c'est à la fois un rappel à la nécessité – le besoin de passer par le récit pour apprendre de nos vies – tout comme une exigence à soutenir : il est sérieusement temps de se réapproprier l'art de conter nos histoires, de faire mentir l'adage qui voudrait que « raconter des histoires » soit synonyme de mentir.

Dans un texte écrit en 1936, et plus que jamais contemporain, le philosophe Walter Benjamin considérait que l'art de conter était en train de se perdre.

« Il est de plus en plus rare de rencontrer des gens qui sachent raconter une histoire. [...] C'est comme si nous

avons été privés d'une faculté qui nous semblait inaliénable, la plus assurée entre toutes : la faculté d'échanger des expériences »¹. Il trouve les origines de cette privation dans « *le triomphe de la bourgeoisie – dont la presse constitue à l'époque du grand capitalisme l'un des instruments essentiels [...]* »².

C'est l'information, cette nouvelle forme de communication, qui nous a peu à peu éloignée de cette faculté d'échanger des histoires. Les nouvelles venues de loin « *jouissaient d'une autorité qui les rendait valables en l'absence même de tout contrôle. L'information, elle, prétend être aussitôt vérifiable. [...] Souvent, elle n'est pas plus exacte que ne l'étaient les nouvelles colportées aux siècles passés. Mais alors que ces nouvelles prenaient bien souvent un aspect merveilleux, il est indispensable que l'information paraisse plausible. Elle s'avère par là inconciliable avec l'esprit du récit. Si l'art de conter est devenu chose rare, cela tient avant tout aux progrès de l'information* »³.

Lorsque Walter Benjamin écrivait ces lignes, l'information parvenait principalement par la presse papier et la radio, la télévision commençait à peine à faire son apparition en France. Que dirait-il aujourd'hui alors que la presse papier, la radio et la télévision se trouvent accessibles en quelques clics et en version miniaturisée dans chacune de nos poches ? Plus largement, au-delà des moyens, c'est surtout nos espaces publics de paroles qui ont fortement déclinés. Le fait de « raconter une histoire » est théorisé dans les années 90 par les secteurs de la publicité et de la

1. Walter Benjamin, Le conteur [1936], in *Œuvres III*, Gallimard, Folio Essais, 2008, p. 115.

2. *Ibid.*, p. 122.

3. *Ibid.*, p. 123.

politique-politicienne sous le nom de *Storytelling*, qui fait à présent partie du langage courant. Que dire de cette « guerre des faits », lorsque certains discourent à coups de *fake-news* et que d'autres s'engagent à protéger la vérité à grand renfort de *facts checking*. Nous sommes à une époque où le président des États-Unis s'autorise même à inventer le principe d'« hyperbole véridique ». Cette même personne qui, en tant qu'entrepreneur, considère que les étages de son gratte-ciel au-dessus du 19^e n'ont aucune raison de s'appeler « 20^e étage ». S'autorisant ainsi à l'augmenter d'une dizaine artificielle. Il fait appeler le dernier niveau de sa tour le « 68^e étage », celle-ci n'en comprenant pourtant que 58. Une manière de concurrencer et de ridiculiser la tour voisine de General Motors⁴. Nous pourrions en rire si tout ceci ne marquait pas un réel déséquilibre entre les personnes en possession de cet « art de conter » (et de diffuser) et les autres. Évidemment, cette incapacité est le corollaire de bien d'autres discriminations (classe, genre, race...).

Tout comme la citation d'Hannah Gadsby peut se vivre comme une exigence à conjuguer au singulier et au pluriel, la dialectique de l'individu et du collectif n'aura de cesse d'innover tout mon propos. C'est par des récits collectifs que débute mon intérêt pour ce travail. Tout part d'un constat et même plus précisément d'une absence. Les récits n'ont pas tous le même accès aux médiums qui nous entourent. Ceux que je cherchais, capables de subvertir le quotidien, ne circulaient pas à travers les médias de masse. J'ai

4. L'exemple le plus pur de « faits alternatifs » : le 58^e étage de la Trump Tower s'appelle « étage 68 », Vincent Glad, *Blog de l'An 2000*, 20 février 2017 ; <http://an-2000.blogs.liberation.fr/2017/02/20/trump-tower-faits-alternatifs/>.

également constaté qu'il y avait un réel déséquilibre à la source des histoires. En effet, celles qui me parvenaient étaient bien rarement racontées par les personnes qui les avaient vécues. Nombre de récits sont racontés par des tiers-récoltants, c'est à dire des personnes se faisant support à la collecte des faits et à la construction du propos, tels que le peuvent le faire encore aujourd'hui notamment des journalistes et des sociologues.

Rendre visible ce déséquilibre ne permet pas de le dépasser, avant même de s'occuper de l'accès aux médiums, c'est par une réappropriation nécessaire du récit qu'il faut débiter. Ce que cette citation introductive d'Hannah Gadsby ne dit pas c'est que, si nous devons nous raconter nos histoires c'est pour éviter que d'autres les racontent à notre place.

J'ai décidé d'explorer les histoires collectives, qui dépassent le champ autobiographique, cheminement de soi à soi, car elles sont le témoin d'autres manières de vivre ensemble, de faire en commun.

Ce travail s'intéresse aux « expériences collectives alternatives » comme autant de propositions d'expérimentations de rapports sociaux et politiques régis par des principes, des questions et des solidarités décalés des normes dominantes. En partant du principe que l'être humain se construit en interaction avec son environnement et à travers des relations sociales, l'association des mots « expérience » et « collective » semble aller de soi. Pourtant, le fait de se regrouper ne suffit pas à « faire collectif ». Le terme collectif suppose une collaboration de plusieurs personnes partageant un désir commun pendant un temps donné et s'organisant en conséquence. L'expérience collective

émerge donc au moment précis où des individus sont en relation les uns avec les autres de manière souhaitée et nommée comme telle. Cela signifie que ce type d'expérience, qu'il soit court, joyeux, linéaire, ou tumultueux, ne procède jamais uniquement d'un simple regroupement de personnes. Il y a des moments qui font « foule », et qui ne font pas collectif. Un exemple assez représentatif est l'espace de la classe : le premier jour de la rentrée, des élèves assis les uns à côté des autres, face à un adulte ne constituent pas un « collectif » au sens de la définition précédemment donnée. Cet exemple permet également d'aborder la question du temps car cette situation, non choisie au départ, induit des interactions sociales quotidiennes qui peuvent donner lieu à l'émergence d'un collectif. Certaines expériences fortes peuvent faire exception, lorsque des projets de classe émergent, lors d'événements ou de voyages scolaires, lorsqu'il y a une volonté pédagogique forte, etc.

Cette définition du collectif se veut large et libre sur d'autres critères tels que le nombre de personnes, la durée ou encore la raison qui les a amenés à se regrouper. Sans chercher à faire de liste exhaustive, il est possible de faire collectif dans diverses situations : trois personnes (amies ou autres) qui s'organisent pour faire un voyage ensemble, un groupe de salarié qui se mobilise pour ses droits, un groupe d'habitant qui anime une place de leur quartier pendant une soirée ou plusieurs milliers de personnes qui se mobilisent contre un projet de loi ou de construction (barrage, centre commercial, etc.).

Cet ouvrage s'intéresse précisément à ces « personnes en train de faire », portant l'attention sur les échanges

et les manières de faire ensemble. David Vercauteren développe la notion de *micropolitiques des groupes*⁵ à travers lequel il tente de comprendre les relations sociales qui se jouent à l'intérieur de ces espaces et entre les personnes qui les composent. Que ce soit de manière consciente ou non, nos pratiques collectives rejouent, au quotidien, les rapports, les rites et relations présents dans nos sociétés depuis des centaines d'années. Toutes ces relations sont des « construits sociaux » qui conditionnent nos manières d'être et de penser depuis notre plus jeune âge. Il est donc assez logique que ces mécanismes et pratiques se rejouent dans des espaces collectifs. Dès lors, comment imaginer des micro-espaces exempts de tout rapport de classe, de règles patriarcales ou encore de tensions entre la coopération et la compétition ? C'est une question qui oriente la suite du travail sur un type particulier d'expériences collectives, qui peuvent être perçues comme des laboratoires (micro) de questions sociétales plus globales (macro).

Malgré sa forte symbolique, l'expression « collectifs alternatifs » semble être la plus équivoque pour nommer ces micro-espaces laboratoires, même si les expériences qu'on leur associe ne sont pas toutes les mêmes. Ces collectifs veulent agir à contre-courant, en alternative à un monde qui subit les effets paroxystiques de la globalisation. Pour eux, le capitalisme – bien qu'agé de plusieurs siècles – a prouvé sa grande forme et sa résilience ; le libéralisme traduit un système où les flux de marchandises circulent plus facilement que les migrations humaines ; les États sont devenus des entreprises privées où l'allégeance aux marchés et l'accentuation des inégalités par l'argent sont pratiques

5. David Vercauteren, *Micropolitiques des groupes ; Pour une écologie des pratiques collectives*, Éditions HB, Collection politique(s), 2007.

courantes ; les enjeux climatiques ne sont plus à l'heure de la sensibilisation, mais à celle de la préparation à ses conséquences et bouleversements. C'est dans ce contexte – ou plutôt en réaction à celui-ci – que des collectifs se font et se défont autour de nous, et à chaque instant, en créant de nouvelles manières de faire et d'être, ou en revenant à des pratiques passées et/ou oubliées.

Dans son livre ayant marqué les expériences collectives et paru il y a plus de dix ans, David Vercauteren évoquait la nécessité de cultiver nos précédents. *L'art de conter nos expériences collectives* est une façon de prendre cet appel au pied de la lettre et de contribuer modestement à la culture des précédents. Cette expression traduit la manière dont les sociétés humaines se sont construites : accumulation d'expériences, échanges, empirisme et démonstrations. L'analyse des sociologues Monique et Michel Pinçon-Charlot⁶ soutient que la classe bourgeoise a su en faire un mécanisme de protection et de survie, tout comme le capitalisme, qui en tire encore aujourd'hui sa réactivité et sa force. Mais, c'est une pratique répandue et efficace dans bien des milieux, et c'est ce qui en fait un enjeu crucial pour les collectifs alternatifs : la culture des précédents comme un enjeu de construction de nouvelles sociétés. Au-delà d'un travail d'archivage où il s'agirait de répertorier ce qui a été fait, l'intérêt de cet ouvrage est plutôt de voir comment cela s'est partagé. Ce travail tend à observer les manières de « faire expérience »

6. Monique Pinçon-Charlot et Michel Pinçon n'ont eu de cesse de travailler sur la question de la bourgeoisie pour nous éclairer notamment sur leur conscience de classe et les stratégies qu'elle met en place pour organiser collectivement sa survie. Lire notamment *Les ghettos du gotha. Comment la bourgeoisie défend ses espaces*, Seuil, 2007.

afin de constituer des ressources critiques. Tenter de comprendre pourquoi des expériences se sont transmises, et contribuer ainsi à les raconter davantage. Vous avez donc entre les mains un travail de recherche qui a été transformé en livre par un travail de réécriture. Ce livre est un récit qui illustre notre cheminement vers une réappropriation collective de nos histoires alternatives et des manières de les partager. Cette histoire nous fait démarrer en tant que pisteurs et pisteuses de traces collectives pour partir à la rencontre de dix collectifs ayant choisi de se raconter. En regardant de plus près ces dix traces, nous allons nous rendre compte qu'elles sont, elles-mêmes, récits. Et c'est en les regardant comme telles et en les comparant que nous allons faire émerger des manières de faire récit. Au cours de cette histoire d'autres personnages nous rejoignent et viennent étayer le propos, pour comprendre certaines intentions sous-jacentes. Sans vouloir vous raconter la fin de cette histoire, sachez que celle-ci nous rappelle à des échelles plus grandes : il est difficile de penser des luttes et engagements (sociaux, politiques ou écologiques) sans envisager les récits comme des outils. Parce qu'il est difficile de mettre un point final à nos expériences et nos vies, je vous propose de terminer cette histoire par des propositions en guise d'ouvertures, pour nous réengager dans une pratique quotidienne de cet *art de conter nos expériences collectives*.

1. (RE)GARDER LES TRACES

Les traces

Au commencement : la trace

Toute activité humaine laisse des traces. Ce serait donc des indices possibles pour trouver des manières de faire expérience. La trace est à entendre ici dans son sens premier, étymologiquement : « *ce qui subsiste* »⁷. Une trace est à voir comme un « *vestige que quelqu'un laisse à un endroit où il est passé* » ou encore comme une « *marque laissée par ce qui agit sur quelque chose* ». La trace c'est ce qui permet de suivre, c'est quelque chose qui peut perdurer, mais tout autant finir par disparaître. Les traces sont donc inscrites dans l'espace et le temps. Si l'on creuse dans ce sens-là, une trace appelle un lecteur, voire même un pisteur ! La trace n'est rien s'il n'existe personne pour la lire ou la déchiffrer. Si une personne est en capacité de la comprendre, elle est en capacité de suivre ce qui a – ceux qui ont – produit(s) ces traces. Pour avancer dans ce travail de culture des précédents, nous devons donc nous penser en pisteurs et pisteuses.

Dans cet ouvrage, la notion de trace prend le sens de « ce qui a été produit », « ce qui est issu » d'une expérience collective. Le terme trace se veut donc, ici,

7. Définition CNRTL ; <http://cnrtl.fr/definition/trace>.

quelque chose d'exhaustif tant sur la forme du médium (orale, écrite, photographique, cinématographique...) que sur le mode de sa production (par celles et ceux qui ont vécu l'expérience, avec un regard extérieur, écrite d'une main, à plusieurs...).

L'idée d'aller à la rencontre de traces laissées par celles et ceux qui ont agi sur quelque chose implique que ces marques aient une forme matérielle. Le travail de Bernard Stiegler⁸ sur la mémoire permet d'une part de comprendre où ces *traces* se situent et d'autre part de donner une définition de leur consistance.

La trace comme rétention tertiaire

Pour cerner ce qui fait ou non trace de nos expériences, il est possible d'observer les différentes formes qui gardent en mémoire nos actes, qui retiennent plus ou moins longuement ce qui se passe.

La mémoire, pour Bernard Stiegler, est composée de trois niveaux de rétention. Le niveau des rétentions primaires est formé de tout ce que nous percevons à chaque instant. C'est un filtre qui opère un premier tri parmi ce qui retient notre attention ou non. Les rétentions secondaires sont ce que la mémoire permet de retrouver, ce à quoi nous pouvons faire appel après coup. Les rétentions tertiaires sont, quant à elles, des enregistrements de perceptions sur des supports matériels indépendants de notre personne et pouvant ainsi

8. Bernard Stiegler est un philosophe français qui a travaillé sur la technique et le temps à travers plusieurs ouvrages. Il évoque « les rétentions » dans son troisième ouvrage : *Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Galilée, 2001.

se maintenir à l'identique et circuler sans pâtir des aléas de notre conscience. Cette rétention tertiaire décuple notre mémoire et l'accès à des mémoires extérieures à nous.

Au-delà de son étymologie, la trace est ici cette rétention tertiaire que définit Bernard Stiegler : elle est matérialisée en dehors de nous. C'est une donnée que chaque personne rend visible hors de soi, une production qui peut être lue par quelqu'un d'extérieur. Le potentiel de la trace est fonction du type de support, de sa capacité de multiplicité, de son accessibilité, d'un morceau de papier au fond d'un coffre-fort dont seul le propriétaire connaît le lieu et le code à une page publiée sur l'internet et recensée par les moteurs de recherche.

Cette définition d'une trace comme rétention tertiaire pose également la question de la matérialité. Le passage des rétentions primaires et secondaires à des rétentions tertiaires entraîne donc celui de l'immatériel au matériel. La trace prend forme d'un point de vue physique dans l'espace⁹.

Du point de vue des documentalistes, un support est « *la fixation d'une trace* »¹⁰. Celle-ci se matérialise à l'aide de moyens techniques au travers trois types de

9. Il ne s'agit pas de nier la matérialité des deux premières rétentions (notre corps, notre cerveau...) ni de réfléchir à la matérialité d'une pensée lorsqu'elle devient parole énoncée. Le choix est fait, ici, de se limiter aux références théoriques et aux définitions choisies pour ce travail et de nommer les endroits où celui-ci ne s'est pas aventuré. Voir à ce propos la partie suivante : *choix de recherche et oralité*.

10. Savoirs CDI, Des ressources professionnelles pour les enseignants-documentalistes. Définition de support ; <http://www.cndp.fr/savoirscdi/chercher/dictionnaire-des-concepts-info-documentaires/s/support.html>.

supports : de transmission (câble, antenne et satellite), de communication (imprimé, analogique et numérique) et de conservation (supports vierges : cahier, CD, DVD, disque dur...). La trace prend alors forme à travers des supports dits documentaires : un livre, un périodique, un site internet, une image, un enregistrement audio...

Poser la trace comme une rétention tertiaire permet donc de donner une première définition et classification des traces en général à travers leur matérialité : extérieure à nous et dans ses formes numériques et/ou physiques.

L'oralité comme forme de trace

Bien que forme ancestrale de partage d'expérience, j'ai fait le choix de ne pas traiter la parole immédiate (non enregistrée). Je me suis seulement appuyé sur des rétentions tertiaires et j'ai donc fait appel à des paroles différées et « immortalisées ». L'oralité immédiate ouvre des champs complexes du fait de son caractère éphémère : ce qui est dit ne sera plus jamais dit ainsi, que ce soit par une autre personne ou la même.

Même en mettant de côté l'oralité en tant que matériau, elle a tout de même fait partie du processus de recherche qui s'appuie sur des entretiens : l'objet étudié n'est pas la trace choisie, mais le discours des personnes qui l'ont produite. Mais, ici encore, l'analyse et l'interprétation reposent sur la retranscription de l'enregistrement audio au mot près, plutôt que sur le souvenir de l'entretien.

Dix traces comme référentiel

Pour travailler cette question, j'ai choisi un échantillon de dix matériaux composé de dix traces variées tant sur le fond que sur la forme. Pour les caractériser et les présenter, je m'appuie sur une typologie créée par Mari Jo Coulon et Jean-Louis Le Grand¹¹, librement adaptée. Le tableau ci-après décrit chacune des traces à partir de leur forme, de l'expérience collective relatée, des personnes ayant produit ces traces, de la temporalité, mais aussi du type de retours d'expérience et de diffusion choisis.

Mais avant cela, le travail nécessaire pour comprendre la suite de cette analyse est de décrire chacune des traces tant sur le contenu que sur la forme et sur les critères qui m'ont fait les choisir¹². Les collectifs et personnes rencontrés sont anonymisés, d'une part pour respecter le souhait de certains et, d'autre part, parce que cela ne vient aucunement empêcher la compréhension de ce travail.

Trace #1 : Bande dessinée *La communauté*

La communauté est une bande dessinée initialement parue en deux volumes séparés (2008 et 2010) pour ensuite sortir fin 2010 en une version intégrale regroupant les deux tomes. Cette bande dessinée est cosignée par le dessinateur/scénariste et son beau-père.

11. Jean-Louis Le Grand et Marie Jo Coulon (dir.), *Histoires de vie collective et éducation populaire ; Les entretiens de Passay*, L'Harmattan, Collection Histoire de vie et formation, 2003.

12. J'ai considéré qu'il n'était pas nécessaire de prolonger leur présentation par une fiche bibliographique. Les personnes les plus curieuses pourront tout de même trouver plus d'informations en renseignant les différents noms des matériaux dans un moteur de recherche.

La communauté est construite autour « d'entretiens », réalisés entre le dessinateur et son beau-père, et basés sur l'histoire d'une communauté de vie et de travail des années 70 dans laquelle ce dernier a vécu. C'est donc une histoire qui raconte le quotidien d'un groupe de jeunes depuis la découverte du lieu en 1972 jusqu'au « début de la fin » un peu plus de dix ans plus tard ; tout ça sur fond de contexte social et politique « post soixante-huit ».

La communauté est donc un regard à la première personne sur une expérience collective avec une narration sous la forme d'entretiens entre celle qui a vécu l'expérience et une personne extérieure qui la questionne. La version intégrale de la bande dessinée a été enrichie de courriers écrits par la quasi-totalité des adultes et des enfants qui ont vécu cette expérience collective et qui donnent leurs impressions après l'avoir lu.

Trace #2 : Fanzine *La goutte au nez*

La goutte au nez est ce que l'on peut appeler un fanzine¹³ (c'est le dessinateur lui-même qui le nomme ainsi). En dehors de sa définition d'origine, l'appellation fanzine décrit des publications « faites à la main » et qui n'ont le plus souvent pas d'existences officielles (pas de dépôt légal ni d'ISSN). Le dessinateur-auteur de cette trace a publié différentes bandes dessinées et notamment un fanzine périodique intitulé *Le vol c'est la propriété*.

La goutte au nez est issue d'une commande de la part d'une structure qui développe des actions culturelles sur le plateau de Millevaches. Celle-ci organise

13. Wikipedia, Fanzine ; <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fanzine>.

des rencontres entre des artistes et des habitants sous forme de résidences. Pour leur résidence de 2012, l'équipe de cette association a proposé à un collectif de personnes habitant ensemble sur un lieu de vie d'accueillir un artiste contemporain. Si elles ont finalement accepté, c'était sous certaines conditions et notamment le fait de ne prendre aucune photo et aucune vidéo sur le lieu. C'est pourquoi il a été fait appel au dessinateur pour produire une trace de cette résidence-rencontre.

La goutte au nez est donc une trace hybride entre un compte-rendu de résidence à la sauce « fanzine subjectif » et un compte-rendu d'une expérience collective (éphémère) par le regard d'une personne à la fois extérieure tout en étant partie prenante de l'expérience narrée (le dessinateur a vécu sur place pendant toute la résidence).

Trace #3 : Livre *Semaines agitées*

Semaines agitées est une « *publication collective, émo-tive et stratège* » comme l'annoncent dès la première de couverture les auteurs. Ce livre est diffusé pour la première fois en 2011.

Semaines agitées relate le mouvement contre la réforme des retraites en octobre 2010 à Lyon. Il s'agit d'un livre regroupant différentes traces (écrits, comptes-rendus, tracts, émissions de radio sur CD...) venant de différents collectifs, partis, syndicats et coordonné par deux personnes. J'ai rencontré l'une de ces deux personnes.

Semaines agitées m'a intéressé à différents niveaux. Tout d'abord pour cette écriture semi-collective, avec

différents rédacteurs et rédactrices et un regroupement de texte coordonné par deux personnes. Ensuite pour ce qu'ils ont voulu faire : aller chercher des points de vue ; car si ce mouvement des retraites de 2010 a permis quelque chose c'est bien de regrouper au sein d'une même lutte des collectifs, syndicats, partis et mouvements très différents. Mais aussi pour creuser ce qu'ils ont tenté de faire avec ce livre : « *créer des dialogues entre des identités, des positions et des stratégies différentes* », « *donner à lire et à entendre cette diversité, c'est ouvrir un espace pour des dialogues qu'on trouve trop rares* ».

Trace #4 : Revue Z

Z est une revue « *itinérante d'enquête et de critique sociale* ». Celle-ci a débuté en 2009 en parution semestrielle. Aujourd'hui la revue publie un seul numéro par an. En 2014, lorsque je les ai rencontrés, le 8^e numéro était consacré à Vénissieux, en banlieue sud de Lyon, où l'équipe venait de s'installer pour plusieurs mois. L'originalité de ce projet repose sur cette immersion. Pour préparer leur revue, les membres de l'équipe s'installent dans une ville différente à chaque fois et s'imprègnent du contexte et de la vie sur place. Ils sont notamment déjà passés par : Marseille, Amiens, Nantes, Paris ou Thessalonique (Grèce).

Z est composée d'un noyau dur d'environ cinq personnes mais ils sont plutôt une quinzaine à partir en camping-car sur un territoire pour préparer un numéro. J'ai réalisé un entretien avec l'un d'entre eux qui se trouve être la personne rencontrée pour *Semaines agitées*. Elle est arrivée à Z à la suite du mouvement contre la réforme des retraites et de la sortie de leur ouvrage collectif.

Z est composée d'articles qui traitent de différents sujets, la dette, le féminisme, le nucléaire, Fukushima, le fascisme..., mais certains de ces articles relatent également des luttes, des événements, des expériences qui sont collectives. Ce qui m'a intéressé c'est cette posture, extérieure aux expériences relatées tout en étant immersive : une démarche de résidence et de temps long nécessaire à leur processus pour faire avec celles et ceux qu'ils rencontrent.

Trace #5 : Fiction radiophonique *La communauté*

La communauté se trouve être ici une version adaptée en série audio de la bande dessinée du même nom. Composée de dix épisodes de sept minutes, elle a été diffusée en novembre 2013 dans l'émission *La vie moderne* sur France Culture.

La communauté a été adaptée par une comédienne qui écrit des textes pour France Culture ou pour du théâtre. C'est d'elle que vient le choix de proposer une version orale et jouée de cette bande dessinée.

Cette version radiophonique de *La Communauté* est la seule trace en format audio des dix traces choisies. Elle a, de plus, la particularité d'être une seconde forme donnée à une trace déjà existante. Ainsi, dans ce cas, il n'y a pas de production d'une trace en tant que telle, mais plutôt une adaptation.

Trace #6 : Livrets *Capacitation citoyenne*

Capacitation citoyenne est un réseau porté par deux associations, une en France et l'autre en Belgique. Ces deux structures accompagnent des collectifs

(d'habitants, de femmes luttant pour le droit au logement, de personnes montant une maison médicale...) dans la production d'une trace de leur vécu. Ces livrets ont pour but de rendre compte d'une réflexion commune portée sur leur propre action par des personnes impliquées dans un projet collectif. J'ai rencontré deux personnes de l'équipe de l'association belge à Bruxelles.

Capacitation citoyenne a débuté en 2000 et compte la publication d'une centaine de livrets. Dans la manière de produire la trace, ce sont les équipes des deux structures qui animent des temps avec les collectifs pour produire le livret à partir des propos échangés/recueillis. La démarche passe toujours par une relecture et un accord du collectif sur le contenu du livret.

Trace #7 : DVD La casa grande

La casa grande est une « formation action » qui a eu lieu en 2012 pendant six mois entre des associations d'éducation populaire du Pérou, de Bolivie, du Portugal et de France. Ce projet a été principalement porté par une association rennaise. Il s'agissait d'échanger des pratiques entre différentes structures autour de questions sur « *la participation des jeunes à la défense des droits humains et de la terre* ».

La casa grande est un projet auquel j'ai participé. Nous avons été chargés, une amie et moi, de travailler sur la collecte de traces de différentes rencontres qui ont eu lieu en France et au Portugal. Ces temps d'échanges et de travail en commun regroupaient une trentaine de personnes de différentes structures. À partir de toute cette matière (journal de bord des rencontres, comptes-rendus, parcours de vie, documents

de travail, fiches outils...), il a été produit un DVD qui rassemble tous ces matériaux sous une forme travaillée. J'ai donc réalisé un entretien avec l'amie avec qui j'ai travaillé sur le projet et qui, contrairement à moi, l'a suivi du début à la fin.

La casa grande vient interroger sur le choix de la forme, un support numérique plutôt qu'une forme papier. Une des caractéristiques particulières de cette trace est d'avoir été décidée et préparée dès les prémices de l'organisation de ces rencontres.

Trace #8 : dîner-spectacle *Bistrodocus*

Bistrodocus est une « création (trop) collective » d'une compagnie de théâtre où celles et ceux qui en font partie vivent collectivement sur leur lieu de résidence. Ils sont une petite dizaine à faire ensemble depuis maintenant plus de dix ans.

Bistrodocus est un dîner-spectacle. Alors que les spectateurs sont installés pour manger, dans un décor de bistrot, le collectif met en scène les questions, les passions et les tensions qu'il a traversées. Ils ont donc décidé de passer par la forme qu'ils connaissent le mieux pour transmettre leur expérience. Chaque création de la compagnie est portée par une personne en particulier qui est chargée du bon déroulé général. J'ai donc rencontré celle chargée de *Bistrodocus*.

Trace #9 : Texte *Le papier mâché*

Le papier mâché était le nom d'un restaurant-librairie des années soixante-dix à Nice. Le texte du même nom a été écrit par un des membres du collectif qui

a tenu le lieu, le seul à avoir vécu l'expérience du début à la fin. Son récit, initialement écrit comme une invitation à l'écriture collective, fut seulement enrichi de quelques modifications et ajouts d'un autre ancien membre. C'est donc une version plus ou moins en attente, plus ou moins finalisée, accompagnée d'un texte expliquant la démarche qui est consultable sur l'internet. Ce texte a finalement été publié chez une maison d'édition habituée de ce genre de récit collectif.

Trace #10 : Livre *Constellations*

Constellations est la toute dernière trace que j'ai croisée sur mon chemin et elle se trouve être également celle qui clôture cette sélection. Elle est parue alors que mon travail avait déjà commencé. Cet essai est l'œuvre d'un collectif regroupant une douzaine de personnes ayant travaillé ensemble pendant trois années. Il retrace les « *trajectoires révolutionnaires du jeune 21^e siècle* » comme l'annonce le sous-titre. À travers cet ouvrage, ils ont voulu retracer les treize années de luttes qu'ils ont vécu à différentes échelles en passant par des mouvements sociaux (le mouvement anti-CPE, le mouvement contre la réforme des retraites, le contre-sommet à Gênes), des luttes (la ZAD...) et des résistances et expériences en tout genre (de squats, de pratiques numériques, de sabotage, pour habiter autrement...). En tout, c'est presque une cinquantaine de contributions différentes qui viennent raconter par celles et ceux qui l'ont vécu ces traces d'expériences collectives. J'ai pu réaliser un entretien avec deux d'entre eux.

Constellations est donc un regard collectif et une écriture à plusieurs mains de différentes histoires. Mais

ce n'est pas seulement une accumulation de textes écrits de différentes manières par plusieurs personnes. Car pour donner de la cohérence à tout cela, ils ont tissé un fil rouge avec des textes écrits collectivement par le groupe de douze et qu'ils ont appelé le « chœur ».

À travers la présentation de ces dix traces, il s'agit de poser un élément de contexte, de comprendre de quelles traces je vais parler et également les raisons qui ont fait cette sélection (le fait de connaître les personnes, le choix des formes de production, de diffusion, différentes visibilitées...). Même si j'ai eu en tête toutes ces traces lors de mon travail de recherche-action, c'est bien à partir de ce que m'en ont dit les personnes rencontrées que j'ai construit mon analyse.

	Collectif	Artisan(s)	Temporalité	Types de travail	Diffusion/audience
<i>La communauté (BD)</i>	Communauté de vie et de travail	Membres de la communauté et un dessinateur extérieur	Dix ans (années 70)	Écriture autobiographique Scénarisation	Nationale
<i>La goutte au nez</i>	Communauté de vie et de travail	Dessinateur	Un mois	Compte-rendu Scénarisation	Audience locale + Plurôt confidentielle au national
<i>La communauté (fiction audio)</i>	Communauté de vie et de travail	Individuel	Dix ans (années 70)	Scénarisation	Nationale
<i>Capacitation citoyenne</i>	Collectifs/ associations...	Coauteurs extérieurs	Divers (mois, années)	Enquête Témoignage	Audience ouverte + Large dans la collectivité
<i>Semaines agitées</i>	Société contexte lyonnais	Collectifs et deux coordinateurs	Mouvement des re-traits 2010	Témoignages Réflexivité critique	Audience ouverte + Large dans la collectivité
<i>Revue Z</i>	Société	Collectif coordination	Plusieurs mois (par numéro)	Témoignages Enquêtes	Nationale
<i>Bistrotocus</i>	Compagnie de théâtre	Deux coauteurs	Dix ans	Écriture autobiographique Scénarisation	Locale et nationale
<i>La casa grande</i>	Collectif	Collectifs et deux coordinateurs	Six mois	Comptes-rendus Entretiens	Plurôt confidentielle
<i>Le papier mâché</i>	Collectif	Individuel	Sept ans (années 70)	Écriture autobiographique	Tous les membres + Plurôt confidentielle
<i>Constellations</i>	Collectifs	Collectif coordination	Début de XXI ^e siècle	Témoignage Réflexivité critique	Nationale + Large dans la collectivité

Des traces « publiques »

Même si l'attention que nous portons ici à la trace peut lui conférer un caractère nouveau et curieux, il est nécessaire de rappeler que celle-ci fait partie de nos quotidiens. Sa manifestation est discrète et banale. C'est bien de cela qu'il s'agit : inviter les collectifs et celles et ceux qui les composent à porter leur regard sur les traces produites par leurs actes et pratiques.

La trace est partout, la trace est multitude. Comme évoqué dans la métaphore du guetteur et de l'animal, la trace n'est pas, par essence, une manifestation publique adressée à l'autre. Elle acquiert cette caractéristique dans le regard de la personne qui lui prête attention et seulement dans ce cas. Elle n'a donc pas nécessairement vocation à être partagée. Or, les expériences collectives que j'ai pu analyser, parce qu'elles ont déjà été adressées à des personnes extérieures au collectif, sont des traces particulières. Un soin a même été porté à la manière de les produire. Il semblerait donc que nous n'ayons pas affaire à de simples traces, mais plutôt à des traces ayant une formulation et une adresse particulière. C'est d'ailleurs parce qu'elles ont dépassé le champ du confidentiel qu'il m'a été possible d'en prendre connaissance et de les choisir comme matériaux.

Les récits

Déplacement de la trace au récit

Le champ lexical utilisé par les personnes rencontrées permet d'analyser la manière dont celles-ci nomment et témoignent de leur partage d'expérience. En prenant en compte le dispositif de l'entretien¹⁴ dans lequel les propos recueillis se placent, il est possible de regarder un champ lexical se dessiner dans les paroles des personnes rencontrées.

Pour elles, leur matériau est avant tout : « une belle histoire »¹⁵, « une histoire d'histoires », « toutes les histoires », « des paroles incarnées », « un souvenir », « un témoignage », ou encore que cela tienne lieu de « mémoire », « mémoire des luttes », « un peu comme un manifeste ». Le travail effectué pour produire cette histoire est nommé : la « fiction », la « narration », le côté « poétique et à la fois romanesque » ou le « récit imaginaire ». On retrouve le même registre dans les verbes d'action utilisés : « peindre un univers qui est le nôtre », « exprimer et raconter », « se la [cette histoire] raconter à nous », « s'adresser à l'autre », « transmettre », « partager les expériences ». Il y a le désir de « recueillir des histoires », de « retranscrire sa parole » et de « laisser une trace ».

14. Le guide d'entretien contient les termes « histoire » (trois occurrences), « trace » et « production » (une occurrence). Parmi les verbes d'action, « raconter » est utilisé trois fois, et des verbes plus neutres tels que « produire » ou « parler » alimentent le lexique choisi. À l'oral, c'est le terme « trace » qui a volontairement été utilisé, considérant qu'il était le plus « neutre » et qu'il pouvait laisser l'imaginaire et les propos des interlocuteurs s'exprimer.

15. Toutes les citations entre guillemets et sans italiques sont des extraits des entretiens.

Les propos cités ici montrent que le champ lexical utilisé par les personnes rencontrées est très proche de celui du « récit et du conte » comme l'entend Walter Benjamin, c'est-à-dire « *la faculté d'échanger des expériences* »¹⁶.

Des traces qui répondent aux codes du récit

Yves Citton définit le récit comme « *un discours qui raconte une histoire* » et une « *histoire se définit minimalement comme une transformation d'états affectant le rapport d'un certain sujet avec un certain objet (pas forcément matériel)* »¹⁷. Sa définition peut nous permettre d'approfondir le travail de déplacement sémantique de la trace vers le récit des dix matériaux choisis. En s'appuyant sur le travail de la sociologue Francesca Polletta¹⁸ sur la place des récits dans les mobilisations de milieux activistes aux États-Unis, Yves Citton propose une caractérisation d'un récit à travers six critères :

- 1 – Le récit doit incarner un mouvement dans le temps compréhensible.
- 2 – Le récit est raconté d'au moins un point de vue.
- 3 – Le récit se déroule de manière causale pour pouvoir être compréhensible.
- 4 – Le récit comporte des valeurs (désirs et croyances) qui interagissent avec celles des personnes qui en prennent connaissance.

16. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 115.

17. Yves Citton, *Mythocratie ; Storytelling et imaginaire de gauche*, Éditions Amsterdam, 2010, p. 70.

18. Francesca Polletta, *It was like a fever : Storytelling in protest and politics*, University of Chicago Press, 2006.

5 – Le récit doit être inscrit dans le contexte normatif et social des personnes à qui il s’adresse tout en intégrant un élément de surprise qui permet de maintenir leur attention.

6 – Le récit doit arriver à raconter notre réel (complexe et varié) à travers une histoire (simplifiée et unifiée).

Concernant le dernier critère, les groupes de personnes (quels qu’ils soient) peuvent être vus comme autant de micro-expérimentations des interactions et des questions qui se posent à l’échelle d’une société, du point de vue macro. Au vu de la complexité des enjeux sociaux, politiques, économiques, écologiques, etc., des histoires qui relatent des expériences collectives sont forcément des modèles schématiques et unifiants où s’incarnent nos environnements quotidiens.

Trois des matériaux répondent de manière évidente aux cinq autres critères. Il s’agit de la bande dessinée *La communauté* et sa déclinaison en *fiction radiophonique* ainsi que le *Bistrodocus*. Cela s’explique notamment par le fait que le travail de scénarisation de ces histoires est constitutif des pratiques professionnelles des personnes¹⁹ qui en sont à l’origine. Ce qui peut sembler évident pour ces trois matériaux (cf. tableau à la fin de cette partie) ne l’est pas forcément pour les autres. Nous allons donc passer en revue ces derniers, chacun leur tour, au regard des critères narratifs proposés précédemment.

La goutte au nez retrace une résidence d’un mois qui s’est déroulée en 2012. Il y a trois personnages

19. Voir à ce propos la partie : « Des métiers et pratiques de producteurs de récits ».

principaux : l'artiste contemporain, le collectif accueillant qui est anonymisé et personnifié en une seule entité et l'association organisatrice. L'histoire est racontée depuis le point de vue du dessinateur-auteur (qui se dessine, mais ne s'inclut pas parmi les personnages principaux). Les événements se déroulent, le récit avance d'état en état le tout dans une construction causale compréhensible portée par un scénario rythmé. À la lecture, nous constatons une certaine aisance de l'auteur à écrire des histoires et réaliser des fanzines.

Nous retrouvons les valeurs à travers la caricature qui imprègne l'univers de l'ouvrage. Les membres du collectif sont cagoulés, anonymes et il est difficile de les différencier. D'après une description faite des personnages principaux dès la première page du fanzine, ce sont forcément « *des néo-ruraux paysans anarchisants tendance black block* ». L'artiste, quant à lui, avec un béret et une moustache, est « *un artiste parisien (de Lyon) pratiquant l'art contemporain* ». Et les membres de l'association accueillante sont donc « *des post-maos socioculturels* ».

La caricature du collectif porte notamment des valeurs liées à un contexte social. Le style de dessin et les propos mis en scène renvoient à la médiatisation du « groupe de Tarnac » et de l'affaire dite « des caténaires ». Celle-ci a débuté en novembre 2007 et le procès s'est terminé en avril 2018. Ces allusions inscrivent le récit dans un contexte sociétal (et médiatique) qui est également celui des personnes à qui il s'adresse en premier lieu : les personnes du plateau de Millevaches dans un premier temps et les lecteurs et lectrices de fanzines ensuite.

L'effet de surprise, quant à lui, est porté par les ressorts scénaristiques de l'auteur qui vient jouer sur les clichés pour mieux les faire mentir ensuite. Il introduit de la complexité là où la caricature joue à simplifier (des personnes, une situation, des enjeux...).

Le papier mâché relate une expérience qui se déroule sur sept années de 1978 à 1985. Il y a plusieurs personnages (personnes participant à l'aventure) et l'histoire est racontée depuis le point de vue de l'un d'entre eux. Le récit avance avec une construction causale compréhensible en raison de la construction des chapitres et d'une progression des propos allant des réflexions préalables à la création du lieu jusqu'à la fermeture de celui-ci.

L'ensemble des valeurs partagées par cette histoire vient enchâsser nos désirs et croyances à différents niveaux. Un premier croisement s'opère à l'échelle de notre histoire collective (mondiale et française) sur cette période des années 70. Au-delà de l'histoire factuelle, ce sont avant tout nos imaginaires qui sont interpellés face au souvenir de cette période, que nous l'ayons vécue ou non. Même si nous n'y étions pas, cette histoire nous est parvenue par différents médiums, famille, documentaire, littérature, cinéma, discours politique... En plantant le contexte de ces années-là pour décors, l'histoire s'inscrit dans des cadres ou guides fictionnels qui viennent nous faire écho. La narration que fait l'auteur de leur histoire collective renforce cet aspect. Il partage ici tous leurs questionnements, anecdotes, espérances, tentatives, choix politiques et éthiques... Cette expérience interroge notre point de vue personnel à ce sujet : ce que nous imaginons de ces collectifs à cette époque, ce que nous aurions pensé faire à leur place, ce qui nous semble juste, ce qui nous touche...

Ces deux niveaux de lecture répondent aux conditions du cinquième critère. Le contexte normatif est ancré dans une période très riche en faits et en médiatisation de l'histoire collective et en même temps, ce qui est relaté de l'expérience collective fait office d'élément de surprise (toute proportion gardée). Le récit de cette histoire nous confronte et nous projette dans cette aventure pour envisager ce que nous aurions pu faire à leur place : le lecteur peut se sentir surpris ou conforté par leurs choix.

Semaines agitées raconte le mouvement social contre la réforme des retraites en octobre 2010 à Lyon. Il y a une multitude de personnages (les personnes, groupes, syndicats investis dans le mouvement) et l'histoire est racontée depuis plusieurs points de vue car il s'agit d'un ensemble de textes écrits par des personnes différentes. La construction causale est portée par la coordination de la publication qui en fait un retour bien plus riche qu'une simple juxtaposition de textes. Les changements d'état sont portés par une organisation des textes autour de quatre grandes parties : « *tournée des piquets* », « *tenir la rue* », « *démocratie@matraque.fr* » et « *entrer dans la danse* ».

Pour la question des valeurs et de l'articulation avec nos désirs et croyances, nous retrouvons le même procédé que pour l'expérience du *Papier mâché* dans un contexte social cette fois très différent des années 70. Nous avons, ici, un contexte normatif qui est celui de la société française et plus précisément de son aspect législatif (droit du travail) et de ses enjeux politiques (de réformes). Nos valeurs sont captées par un contexte sociétal (début des années 2000, acquis sociaux de l'après-guerre...) qui nous confronte à nos propres

opinions et affects sur les retraites, sur le gouvernement en place, sur notre rapport à la manifestation, la grève, la lutte, la violence... L'élément de surprise se place dans la multitude des points de vue et des manières de faire qui nous est présentée et qui vise à nous faire découvrir et apprendre des choses. Un des points forts de cet ouvrage est d'ailleurs de permettre à chacun de décaler son regard sur cette période : si l'on est étudiant, regarder le mouvement du point de vue d'un syndicaliste et vice-versa. Si l'on a été extérieur à cet événement ou actif, mais dans une autre ville, cela nous permet une immersion multiple.

Constellations évoque les quinze premières années du 21^e siècle. Le livre comporte une multitude de personnages incarnés par les collectifs qui y sont présentés et les personnes qui les composent. Les points de vue sont à la fois variés (une cinquantaine de contributions) tout en ayant un point de vue principal représenté par le collectif signataire de cet ouvrage et sa parole collective, appelée « le chœur », en guise de fil rouge. La construction causale est portée par un double procédé : le chœur donne consistance au tout et nous fait cheminer parmi les textes et ce fil rouge est renforcé par une organisation de l'ouvrage en une constellation de thèmes : habiter, intervenir, désertier, savoir-faire...

Pour la captation de nos désirs et croyances, ainsi que pour l'alliance d'un contexte normatif et d'un effet de surprise, il semble se dégager des caractéristiques communes aux autres matériaux : un contexte macro (la France, l'actualité politique, un contexte social...) avec des expériences micro et leurs singularités, qui viennent nous interpeller et nous obligent à nous situer et à nous positionner d'un point de vue idéologique, politique, éthique.

Dans chacun des livrets de *Capacitation citoyenne*, l'expérience collective est relatée par différentes personnes du collectif. L'équipe de l'association qui coordonne cette collection de textes maîtrise les clés de la narration, étant donné sa démarche professionnelle d'édition. Ces compétences se mettent donc particulièrement au service d'une construction causale.

Cette fois aussi, les vécus à petites échelles nous renvoient à des sujets de société comme le droit au logement, la vie et l'histoire d'un quartier, le milieu médical et le rapport entre professionnel et patient...

D'après Yves Citton, « un récit doit à la fois, comme on l'a vu, s'inscrire dans des schémas d'explications causales qui permettent de lui reconnaître une certaine consistance logique, et accorder à son récepteur une certaine marge de liberté interprétative »²⁰. Ces éléments fondateurs du récit semblent caractériser les matériaux analysés jusqu'ici.

Il paraît moins évident de considérer la *Revue Z* comme un récit, si nous nous référons toujours à ces critères. Il en est de même pour le DVD qui restitue l'expérience de *La casa grande*. Ces matériaux ressemblent davantage à une collecte exhaustive de traces. La *Revue Z* est un ensemble d'articles, d'enquêtes et de documentaires, et *La casa grande* se compose de journaux, fiches d'animation d'atelier, photos, récits de vie... Le point de vue de la personne interviewée au sujet du DVD va justement dans ce sens : « tout ce qu'on a fait c'est le début de la trace, c'était juste de récolter tout [...] la limite c'est que c'est juste une récolte, c'est du matériel brut ». Cette position est partagée par les organisatrices des rencontres et les personnes chargées de la collecte.

20. Yves Citton, *op. cit.*, p. 72.

J'ai souhaité analyser ces matériaux aux regards des codes du récit. Mais qu'en est-il de ces derniers confrontés aux matériaux issus du terrain ? C'est du côté de Francesca Polletta – et de ses travaux sur les mouvements activistes nord-américains – qu'une piste peut être cherchée :

« Dans son étude sur l'efficacité du Storytelling dans la mobilisation politique, Francesca Polletta insiste sur l'importance qu'il y a, pour les mouvements d'activistes, à saisir les subtilités des différents usages qu'une société (ou un groupe social) reconnaît (ou interdit) aux récits : ce qui fait la puissance d'un récit tient souvent moins à sa nature propre qu'à la situation dans laquelle il est utilisé »²¹. La *Revue Z* et *La casa grande* viennent donc questionner les frontières de cette analyse, mais de sorte qu'elle s'en trouve renforcée. Cette réflexion nous invite en effet à regarder avec un léger décalage les critères qui servent de point d'appui à la légitimation d'un récit. Jusqu'ici, l'exercice a consisté à analyser les matériaux sur le fond, c'est-à-dire sur leur construction narrative, et il peut être intéressant de regarder la forme et la situation dans laquelle ils sont utilisés.

À la regarder ainsi, la *Revue Z* se trouve être une forme hybride qui utilise le format de la revue comme cadre à son récit et appuie son élément de surprise et son enchâssement de valeurs sur sa manière de le produire : la résidence collective. La majorité du contenu d'un numéro concerne un territoire particulier, et les personnes en charge de la rédaction et de la coordination viennent vivre plusieurs mois sur place pour prendre le temps de réfléchir et construire le contenu éditorial avec les habitants.

21. *Idem.*

Il en est de même avec *La casa grande*, où il est possible de se dégager de notre premier avis sur la « simple » collecte de trace pour regarder le matériau « site internet - DVD » comme un récit à part entière. Tous les critères sont présents : le déroulé dans le temps est tenu par le journal des participants qui résume les rencontres au jour le jour ; les personnages et les points de vue fournissent une multitude de contributions à ce matériau ; la construction causale propose un ensemble de formes : la frise temporelle, le journal quotidien et les photos contribuent à donner de la cohérence au propos ; les valeurs sont représentées par les thématiques travaillées durant toutes les rencontres : les droits humains, la jeunesse, l'interculturel, etc. ; enfin, le cadre normatif et l'élément de surprise tiennent aux différentes formes (qui sont toutes connues individuellement : photo, journal, fiche, récit biographique...) et leur agencement entre elles.

C'est de la tension – entre cadre normatif et effet de surprise, contexte macro et expériences micro, critères narratifs du fond et de forme – « *que l'activité narrative tient à la fois sa capacité de rassemblement (potentiellement conformiste) et son pouvoir de transformation sociale (potentiellement émancipateur)* »²².

Le tableau ci-dessous synthétise les premiers éléments d'analyses de ces matériaux en tant que récits.

22. *Idem.*

	Temporalité	Personnage / point de vue	Unité / consistance causale	Valeurs	Contexte normatif / élément de surpris
	<i>Début, milieu, fin</i>	<i>Au moins un de chaque</i>	<i>Cohérence causale du récit</i>	<i>Capter les désirs et croyances</i>	<i>Cadre et marge de liberté interprétative</i>
<i>La communauté (BD)</i>	1972 à 1985	Plusieurs points de vue, dont un principal Deux personnages principaux	Scénario réalisé par des personnes dont c'est le métier	Années 70 Expériences communautaires	Cadre normatif social (années 70 en France) et tension entre notre point de vue et celui de l'histoire
<i>La goutte au nez</i>	Résidence un mois en 2012	Un point de vue Trois personnages principaux (2 personnes/un collectif)	Scénario réalisé par une personne qui pratique ce format d'histoire	Par la caricature des personnes	Cadre normatif social (questions traitées) et jeu de complexité entre idée reçue de la caricature et retournement de situation
<i>La communauté (fiction audio)</i>	1972 à 1985	Plusieurs points de vue, dont un principal Deux personnages principaux	Scénario réalisé par des personnes dont c'est le métier	Années 70 Expériences communautaires	Cadre normatif social (années 70 en France) et tension entre notre point de vue et celui de l'histoire
<i>Capacitation citoyenne</i>	Actions en cours ou terminées	Plusieurs points de vue Plusieurs personnages	Scénario réalisé par des personnes dont c'est le métier	Par les sujets de société (macro) évoqués et questionnés en pratique (micro)	Cadre normatif social (questions traitées) et tension entre notre point de vue et celui de l'histoire
<i>Semaines agitées</i>	Mouvement des retraités 2010 Deux mois	Multitude de points de vue Plusieurs personnages	Coordination des textes et organisation autour de 4 thématiques	Par les sujets de société (macro) évoqués et questionnés en pratique (micro)	Cadre normatif social (réforme des retraites) et tension entre notre point de vue et celui de l'histoire

	Temporalité	Personnage / point de vue	Unité / consistance causale	Valeurs	Contexte normatif / élément de surpris
	<i>Début, milieu, fin</i>	<i>Au moins un de chaque</i>	<i>Cohérence causale du récit</i>	<i>Capter les désirs et croyances</i>	<i>Cadre et marge de liberté interprétative</i>
<i>Revue Z</i>	De résidence à chaque numéro	Multitude de points de vue Plusieurs personnages	Consolidé par le fait qu'un numéro est réalisé sur un territoire particulier	Par les sujets de société (macro) évoqués et questionnés en pratique (micro)	Cadre normatif social (questions traitées) et tension entre notre point de vue et celui de l'histoire
<i>Bistrodocus</i>	Dix ans du collectif	Env. 10 personnages principaux/ Autant de points de vue	Scénario réalisé par des personnes dont c'est le métier	Par les sujets, mais surtout par les jeux du théâtre sur les émotions, les sensations, le rire...	Cadre de la forme théâtrale et du spectacle sous chapiteau avec éléments de surprise des singularités de leur spectacle
<i>La casa grande</i>	Six mois de projet	Multitude de points de vue Plusieurs personnages	Par le journal de bord de la rencontre tenu quotidiennement	Par les sujets de société (macro) évoqués et questionnés en pratique (micro)	Cadre normatif social (questions traitées) et tension entre notre point de vue et celui de l'histoire
<i>Le papier mâché</i>	Sept années dans les années 70-80	Plusieurs personnages Un point de vue	Scénario réalisé par une personne qui pratique ce format d'histoire	Années 70 Expériences communautaires	Cadre normatif social (années 70 en France) et tension entre notre point de vue et celui de l'histoire
<i>Constellations</i>	Actions en cours ou terminées sur le XXI ^e siècle	Plusieurs personnages principaux / Autant de points de vue	Organisation des textes autour de thématique et fil rouge avec le « choc »	Par les sujets de société (macro) évoqués et questionnés en pratique (micro)	Cadre normatif social (questions traitées) et tension entre notre point de vue et celui de l'histoire

Les traces ne sont-elles pas déjà des récits ?

Comme nous le montrent F. Polletta et Y. Citton, il existe plusieurs règles pour qualifier un propos en tant que « récit ». Celui-ci est formulé et structuré dans le but d'être adressé à quelqu'un. C'est ce que nous constatons dans le cas des expériences collectives où les personnes tâchent de construire un propos compréhensible à celles et ceux qui n'ont pas partagé leur expérience. L'acte de narrer une histoire consiste à faire l'effort d'en donner toutes les clés de lecture afin que celui-ci se suffise à lui-même (en compréhension d'ensemble tout du moins). La trace se distinguerait du récit par le fait qu'elle ne soit lisible que par les personnes ayant vécu le bout d'histoire qu'elle raconte. Comme évoqué précédemment, les traces sont tout autour de nous et il suffit de les regarder avec cet intérêt particulier pour qu'elles se matérialisent : des prises de notes dans un cahier, un compte-rendu de réunion, une photo ou encore trois mots griffonnés sur un coin de nappe au fond d'un restaurant. Prises séparément, elles ne sont pas des récits au sens où elles ne respectent pas les codes, mais également parce qu'une personne extérieure à l'expérience relatée n'en aurait pas une perception d'ensemble. La compréhension des enjeux et du vécu en sera difficilement lisible ou, en tout cas, restera partielle.

Les traces sont de la matière brute en attente d'un acte de récit qui les modèle. Cet acte narratif fait nécessairement appel à une personne qui explore et cherche de la matière afin de raconter une histoire. C'est pourquoi cette capacité à raconter l'histoire n'est pas réservée aux personnes qui l'ont vécue. De nombreux récits

ont été faits, de tout temps par des tiers-récoltants, se faisant rapporteurs d'histoires qu'ils considéraient importantes. Le vieux du village se faisait mémoire vivante et sédentaire d'un lieu ; le troubadour se faisait conteur nomade des partages transversaux entre territoires. Les expériences collectives issues de Mai 68 et de la décennie qui suivit illustrent également la manière dont une période de l'histoire nationale peut être racontée par un grand nombre de tiers-récoltants.

Un constat simple est que les récits d'expériences collectives qui nous parviennent semblent être en grande majorité produits par des personnes extérieures. Les personnes du collectif ayant produit *Constellations* disent justement : « finalement c'est assez rare que ce ne soit pas des spécialistes ou des gens extérieurs qui viennent raconter ». Cette situation est renforcée par le fait qu'une parole est plus ou moins légitimée en fonction du dispositif dans lequel elle s'inscrit : des travaux de recherche produits dans le cadre de l'université, ou encore des essais tels que les grands récits autogestionnaires issus des mouvements marxistes et de divers partis politiques, par exemple. Le tout est généralement renforcé par les mass médias et le biais – voire le prisme déformant – qu'ils créent sur ce qui est rendu visible et ce qu'il ne l'est pas (ou moins). Les années 70-80 sont une période assez marquante²³ à ce

23. Également relevé par l'auteur du *Papier mâché* : « [...] il y a eu un bouquin dans les années 2000 fait par un historien, enfin "par des", dirigé par un historien sur l'autogestion dans les années 70, et il n'y avait rien, dans ce livre, il n'y avait rien sur ceux qui ont mis en pratique, il n'y avait que le PS et l'autogestion, la CFDT et l'autogestion, etc., donc voilà comme j'avais participé à un truc dans les années 70 de hum voilà de réel, voilà c'était pour montrer aussi qu'il y avait une continuité de cette idée, de on supporte pas le monde tel qu'il est enfin et on fait tout de suite, on fait tout de suite pour soi, on met en œuvre. »

sujet du fait des nombreux travaux de recherches sortis en livres et de la médiatisation des grandes luttes. Cet ensemble diminue, presque paradoxalement, leur visibilité²⁴.

Comme les traces sont et restent des matières disponibles à chaque personne décidant d'y porter attention, nous nous intéresserons ici seulement aux récits d'expériences produits par celles et ceux qui les ont vécues. L'enjeu est ici de cultiver nos précédents. Ceux-ci ont besoin d'être nourris de récits qui témoignent des désirs et croyances ressentis au cœur des événements. L'intérêt est également de comprendre ce qui pousse certaines personnes et collectifs à compléter le faire par le dire.

C'est aussi ce que relève un des coordinateurs du *recueil* en ce qui concerne les grèves de 1995 : « [ma collègue] regarde ce qu'il existe sur 95 et elle constate qu'il y a très peu de choses finalement et notamment ce genre de production militante, mais sérieuse, il n'y en a pas, [...] quelques recherches universitaires, les interventions de Bourdieu et puis tchao ».

24. Propos partagé plusieurs fois par les personnes rencontrées. Notamment autour de *Capacitation citoyenne* : « [...] un type de parole qui n'est pas souvent reprise dans les livres et du coup ça reprend tout un sens pour les personnes, parce que c'est un récit qui, même s'il passe à travers notre filtre, reste quand même très sincère et très ancré dans la base. »

2. RACONTER DES HISTOIRES

Les producteurs de récits

Le fait de devenir « producteur de récit » amène des questions de formes, de pratiques, de faisabilités, et invite à réfléchir aux décalages entre ce qui est raconté et ce qui a été vécu collectivement et individuellement. La manière de « faire récit » est en ce sens directement liée à la question de la légitimité. Que se doit de raconter l'histoire produite ? Et, donc, que doit-elle transmettre ? S'il n'y a qu'une seule personne pour pister des traces, peut-elle rendre compte avec justesse d'une expérience collective ? Est-elle légitime à le faire ?

Dans un premier temps nous aborderons la question de la légitimité en partant de celle que je me suis posée à l'issue d'une expérience collective où le désir de produire une trace était partagé.

Ensuite, nous verrons que même si l'observation des coulisses de ces histoires nous aide à distinguer deux types de processus, « raconter seul ou à plusieurs », la production d'un récit émerge toujours d'une manière spécifique, à l'image de ces expériences collectives, toujours singulières.

Légitimité(s) : récit personnel d'une expérience collective

Mon expérience dans le bar-resto en coopérative a été un des éléments fondateurs de ce travail de recherche. Alors que l'aventure touche à sa fin, un week-end de bilan est organisé, principalement par deux personnes (dont je fais partie), autour de notre désir collectif de trace. Sans le savoir encore, ma motivation à participer à la production d'un récit était éminemment liée à la culture des précédents. Il y est décidé d'une production collective, chapeauté par deux référents, rédigée par cinq ou six personnes, relue et validée par tous. Des discussions individuelles montrent que certains n'envisagent de production que collective, et dans le même registre, une personne a manifesté son doute quant au fait qu'un seul style d'écriture puisse refléter « l'ambiance » de l'aventure.

Le travail collectif peine finalement à se mettre en place, et un doute me tiraille : « ne rien produire collectivement ou produire quelque chose tout seul ». D'un côté, penser « tout collectif » quitte à ne rien produire si celui-ci s'épuise avant l'aboutissement du projet, et de l'autre, privilégier l'importance du récit quitte à l'écrire d'un seul point de vue. Bien qu'il n'ait jamais été explicitement interdit à l'un ou l'une d'entre nous d'écrire en son nom, je ne me sens pas autorisé à le faire, au regard de ce qui a été construit et vécu en commun : en quoi serai-je légitime à produire individuellement le récit d'une expérience collective ?

Ces réflexions sur la légitimité, non du récit en tant que tel, mais d'un récit produit par une personne ou un groupe de personnes en particulier, ont pris une

place importante dans les questions posées lors des entretiens de recherche. Le but y était de comprendre ce qui a amené ces personnes à produire le récit et de connaître les retours qui ont pu leur être faits : vous êtes-vous demandé si vous étiez légitime à produire ce récit ? Si oui, quelle part du ressenti de ce que pourraient penser les autres rentre en ligne de compte ?

À cette question, toutes les personnes ont répondu qu'elles se sont senties légitimes à produire leur récit. Pour *La communauté* en bande dessinée, le fait que ce soit un point de vue unique est annoncé dès le début du livre : cette histoire « est bien une vision d'une personne et il peut y avoir trente histoires [...] ». Pour *La goutte au nez*, la question se pose vis-à-vis du collectif qui accueillait le dessinateur et au travers de ce qu'il « pouvait dessiner, raconter ou pas » et que tout cela « s'est vite désamorcé par la pratique », en faisant avec eux. Pour *Bistrodocus*, le sujet a été évoqué par la personne rencontrée et son collègue qui ont coordonné la création vis-à-vis du reste de la compagnie. La question de la légitimité est assez évidente pour eux car ils sont mandatés par le collectif pour ce travail de coordination. De plus, en tant que fondateurs de la compagnie la question ne se pose presque plus en ces termes. Pour *La casa grande*, « c'était une proposition de l'association qui a porté le processus [...] de laisser une trace [...] », et les deux personnes sollicitées pour la collecte étaient déjà « toutes les deux dans une dynamique où on garde des traces [...] ». En ce qui concerne *Semaines agitées*, la question ne se pose pas, en considérant qu'ils ne prennent la place de personne en faisant ça. « Donc si quelqu'un d'autre avait voulu le faire, qu'il le fasse. »

C'est avec l'expérience de la personne ayant écrit *Le papier mâché* que ces questions ont pris une résonance particulière. Malgré une volonté initiale d'écriture collective, elle a finalement écrit seule et son propos sur la légitimité est double. D'abord elle considère n'avoir « jamais douté de [sa] légitimité pour ce livre », puisqu'elle est la seule à avoir été là du début à la fin : de l'envie de départ d'ouvrir une librairie jusqu'aux démarches de fermeture avec « les dernières déclarations au greffe du tribunal de commerce ». Ensuite, sa tentative d'emmener ses anciens collègues dans l'écriture collective, tentative qu'elle considère comme un échec, a finalement facilité sa décision : « ça n'intéresse pas les autres, ça m'intéresse moi, donc je fais ».

Raconter seul

Classer les récits en fonction du nombre de personnes qui en est à l'origine, permet d'observer ce qui peut se jouer dans les choix de produire seul ou à plusieurs. À première vue, trois expériences collectives sont racontées par une seule personne. Si l'on recontextualise le choix de chacune des personnes à être seule aux commandes de la mise en récit, on s'aperçoit que leur rapport au collectif génère des processus de narration différents.

La goutte au nez est une commande de la structure qui a initié cette expérience collective. Cette structure organise des projets culturels et artistiques en milieu rural. Ceux-ci bénéficiant de subventions publiques, ils sont sujets à des comptes-rendus. Le projet dont il est ici question est singulier notamment par le fait qu'il met en lien un artiste contemporain avec un collectif de

vie. Ces derniers ne souhaitant aucune prise de photo ou vidéo durant cette expérience, il a donc été fait appel au dessinateur, mode de restitution qui a fait consensus entre le respect du choix du collectif et une forme recevable de compte-rendu. Le dessinateur-auteur de ce récit est autant une tierce-personne présente pour rendre compte (« avoir un rendu à présenter aux gens du coin de cette expérience », « c'était juste qu'eux ils aient une trace, un souvenir ») qu'une partie prenante du dispositif : collectif accueillant, artiste en résidence et dessinateur relatant l'expérience. C'est toute la singularité de cette expérimentation qui ne réduit pas ce récit à une restitution d'un vécu collectif par un tiers-récoltant, mais en fait bien un récit, à la première personne, de l'expérience vécue à plusieurs. Le dispositif a été pensé comme la rencontre et l'intrusion dans le quotidien du collectif de vie des deux personnes extérieures, tant l'artiste contemporain au cœur du projet que le dessinateur-auteur qui a vécu la totalité de ces semaines avec eux.

Le papier mâché est quant à lui produit par une personne qui a participé à une expérience collective dans sa jeunesse, et qui a voulu raconter ce qui s'y était vécu. Sa volonté de départ était de faire émerger un récit à plusieurs voix²⁵, en incluant les autres membres dans la reconstitution de l'histoire collective. Il évoque sa démarche de relance des uns et des autres qui l'amène à un constat d'échec (mot revenu plusieurs fois durant l'entretien) : « c'est un échec complet sur un travail de mémoire [...] ». Cela construit un récit où le « je »

25. « Après je me suis un peu posé la question, effectivement, spontanément, comme ça, par aussi un peu de conformisme idéologique, spontanément il fallait le faire ensemble, puisqu'on avait fait cette histoire ensemble, il fallait faire le compte-rendu en quelque sorte ensemble. Mais d'abord, ça n'a pas pu se faire ».

du narrateur tente à la fois de reconstituer le « nous », mais aussi les positions individuelles que chacun occupait dans cet ensemble tout en assumant son écriture singulière.

Enfin, *La communauté* en fiction radiophonique est mise en récit – mis en scène et scénarisé – à partir de la bande dessinée par une personne. Celle-ci est actrice et travaille également pour France Culture sur la réalisation de documentaire fictionnel. C'est dans ce cadre-là qu'elle était intéressée par la bande dessinée *La communauté* et par le partage de ce récit sous une autre forme. Le fait de changer de format implique un travail de narration pour pouvoir adapter le récit aux conditions de diffusion (passage du format bande dessinée à des épisodes audio avec une contrainte de format court). C'est donc une seconde narration travaillée par une seule personne à partir d'une première histoire qui, elle, cumule plusieurs points de vue secondaires autour d'un principal que nous détaillerons ci-dessous. Ce dernier à cela de particulier qu'il est bien, techniquement, raconté par une personne extérieure, une personne n'ayant pas vécu l'histoire qu'elle raconte. Mais ce n'est pas non plus un récit extérieur au sens où il y a bien un nouveau récit de sa part – nouvelle scénarisation et changement de format – tout en s'appuyant sur une histoire racontée par des personnes directement impliquées.

Ces trois récits à la première personne ont en commun d'avoir accepté le « je(u) » du point de vue unique pour éclairer la multitude du « nous ». Pour *La goutte au nez*, une confiance collective est, de fait, accordée au dessinateur pour relater ce qui va se vivre. Cette légitimité se matérialise par l'acte même d'accepter de

l'accueillir au sein du collectif. Le récit du *Papier mâché* existe bien parce que l'auteur s'est affranchi du collectif en tenant comme intention majeure de faire exister coûte que coûte cette expérience dans les mémoires. Mais là aussi nous pouvons aisément déceler une forme d'accord tacite. Lors de son appel initial à une écriture collective, une grande partie des membres a répondu en partageant leurs enthousiasmes quant à le voir exister même s'ils n'y prenaient part. Certes c'est un accord par défaut, mais il a suffi à ouvrir un espace pour que l'auteur s'en saisisse. Enfin, concernant le format audio de *La communauté*, au-delà du fait qu'il apporte une nouvelle audience à cette expérience collective, c'est avant tout un récit qui rappelle l'importance du décloisonnement et de la multitude. Il s'agit bien là de s'emparer des récits dans leurs formats variés, dans leurs manières de se partager, dans leur capacité à être (ré)appropriés et, dans ce cas précis, en quelque sorte « remixés ». Car il ne faut pas oublier, comme nous le verrons plus en détail dans la partie 3, que l'enjeu dont il est question dans ces pages et bien de regarder le récit comme un médium (formats, audiences et intentions) qui permet la montée en capacité sur les manières de faire alternative au monde qui nous entoure.

Raconter à plusieurs

La communauté en bande dessinée a une particularité que l'on retrouve également dans la fiction radiophonique. Dans les deux cas, le point de vue particulier des auteurs est clairement annoncé : leurs noms sont affichés, et un « avertissement » introductif à l'histoire²⁶

26. En introduction à la bande dessinée *La communauté* : « [...] Ce livre raconte l'histoire de l'une d'entre elles [communautés], à

est même ajouté. Cette bande dessinée est sortie en deux tomes séparés dans une première édition. Le récit analysé ici est une réédition intégrale enrichie de lettres écrites par des personnes ayant vécu cette expérience, et qui réagissent à la lecture de la bande dessinée. Ces lettres viennent donner des versions complémentaires, que ce soit en corrélation ou en opposition. Cette bande dessinée résiste à la classification proposée, car elle est à la fois écrite seule, et à plusieurs. La première édition sert de support à l'émergence d'un récit collectif et c'est leur travail de coauteurs, coordinateurs, de la réédition augmentée qui donne tout son sens à ce récit qui combine désormais plusieurs points de vue autour d'un principal. Bien que ce dispositif n'ait pas été pensé dès la toute première rédaction, il a été intégré à la réflexion autour de la construction de la réédition augmentée²⁷.

Cette coordination pour produire le récit est un point commun à l'ensemble des matériaux réalisés à plusieurs. Là où, pour la bande dessinée, cela vient comme un dispositif non prévu au départ (réédition), pour tous les autres récits cela a été pensé en amont du processus.

travers le regard et le vécu d'un de ses membres. C'est le récit d'une aventure personnelle au sein d'une aventure collective. Il pourrait donc y avoir autant de regards différents que de participants. Mais si l'on se replaçait à cette époque, chacun, à sa manière, pensait sans doute vivre une seule et même histoire. Les auteurs. »

27. « Et donc ce qui est super, c'est vrai qu'on n'y avait pas réfléchi du tout à ça, et que quand on a eu la proposition par l'éditeur de faire l'intégrale, ce qui était quand même un truc auquel on pensait une intégrale, mais on s'est dit il faut qu'on fasse un cahier supplémentaire où on va aller vers les gens qui ont vécu cette aventure, qui avaient donc eu les deux bandes dessinées, et qui étaient vraiment pour la plupart très contents du résultat... »

Dans le cas de *Semaines agitées*, la coordination a été portée par deux personnes à l'origine de la démarche de collecte²⁸. Ils ont recueilli la multitude d'expériences collectives qui existait au sein d'un même mouvement. À la *Revue Z*, il y a une coordination pour chaque numéro. Ils sont environ « une dizaine à suivre le numéro, à partir en tournée, en itinérance, en gros quatre à cinq personnes qui participent de près sans pour autant tout prendre en charge », pour environ une quarantaine de contributeurs²⁹. Pour *Bistrodocus*, le fonctionnement choisi au sein de la compagnie est d'avoir un ou une référente sur chaque création de spectacles. Pour ce dernier, notamment en raison de la taille de ce projet, le choix s'est porté sur une coordination en binôme³⁰. Pour le projet de *La casa grande*, il avait été prévu dès le départ une coordination de deux personnes³¹ chargées par l'association organisatrice de récolter les matériaux et d'organiser les temps de production du récit. Pour l'expérience de *Capacitation citoyenne*, ce sont deux personnes de l'équipe salariée de l'association qui

28. « Et donc là, on va solliciter des textes, discuter avec les gens des textes qu'il serait bien d'écrire, recevoir les textes, les corriger, etc. Donc c'est ça qu'on fait pendant des mois. »

29. « [...] et puis ensuite, j'ai jamais vraiment fait le calcul, mais j'ai coutume de dire que pour un numéro, ça concerne une quarantaine de personnes. »

30. « Et nous, [nom retiré], on s'est positionnés en meneurs de projets, c'est un truc qu'on avait défini dans notre fonctionnement, qu'il y avait à chaque fois des projets collectifs, avec des écritures collectives, mais qu'il y en a un qui emmène les autres. Du coup qui est aussi responsable de l'organisation du projet, de comment on répète, quelle fréquence, à quelle heure on se retrouve, tout ça, un point de vue très organisationnel, et aussi qui est garante du propos général, qui va trancher sur les dernières décisions, quand on n'arrive pas à se mettre d'accord, cette personne qui est référente, et du coup nous on avait décidé de le faire à deux. »

31. « [...] on va dire on était au tout début à deux, qui avons pris la responsabilité de récolter ce qui se passait, [...] ».

coordonnent et animent les temps avec les acteurs rencontrés. Au fil des rencontres, les coordinateurs produisent un écrit qui est retravaillé, critiqué, modifié par les membres des collectifs. Enfin, dans le cas de *Constellations*, la coordination d'écriture du livre, la collecte des différents textes et la rédaction du fil rouge à travers les textes du chœur ont été menées par une douzaine de personnes qui se sont retrouvées autour de ce projet de publication.

Le point commun de ces coordinations à plusieurs est le fait qu'elles sont réfléchies en amont, peu importe le nombre de personnes qui les composent – que ce soit des fonctionnements collectifs comme la *Revue Z* et *Constellations*, ou alors des binômes de coordination pensés en complémentarité comme pour *Capacitation citoyenne*, *Bistrodcus*, *La casa grande* et *Semaines agitées*. Raconter à plusieurs devient même une garantie pour le bon déroulé de la production du récit, comme dans le cas de *La communauté* en bande dessinée où la rencontre entre l'envie de raconter de l'auteur et les qualités et la curiosité du dessinateur créent une complémentarité et une complicité, renforcées par « un rapport très affectif »³² entre eux.

32. Le dessinateur le re-évoque lorsqu'il parle d'autres propositions de ce genre qui lui ont été faites par la suite : « je ne voyais pas de lien direct avec moi et alors que là, avec [nom retiré], il y a bien un lien affectif, il y avait quelque chose qui m'excitait dans l'idée de parler de cette histoire ».

Des métiers et pratiques de producteurs de récits

L'analyse des entretiens fait apparaître des pratiques communes entre toutes ces personnes productrices de récits rencontrées. Certaines en font leur métier « officiel » (comme pour celles de *La communauté* en fiction radiophonique ou encore de *La goutte au nez*) quand d'autres en font leurs pratiques « amateurs » au sens où ces personnes aiment ce qu'elles font, mais qu'elles n'en vivent pas économiquement (comme pour le coscénariste de la bande dessinée ou les deux personnes de *Constellations*).

Un spectre assez large d'activités ressort autour de ce que l'on pourrait nommer la production de récits. Nous sommes bien en présence de métiers ou de pratiques autour de la création de récits que ce soit dans le cadre d'ateliers de récits de vie, dans la réalisation de livres (à différents niveaux de sa chaîne), de bandes dessinées, de spectacles, de la radio et du cinéma. Dans ce champ lexical, deux termes autour de l'écriture méritent d'être précisés. Le terme écrivain est utilisé au sens de « celui, celle dont le métier est d'écrire pour autrui »³³. Il concerne des personnes comme celles derrière *Capacitation citoyenne* ou encore *Le papier mâché*, qui s'est d'ailleurs elle-même nommée ainsi. Ensuite, pour les personnes qui ont une pratique « amateur » de l'écriture, il a été choisi le terme scribe comme « celui ou celle qui pratique l'écriture, qui est habile dans l'art d'écrire »³⁴, afin de différencier une pratique d'un métier.

33. Définition CNRTL ; <http://www.cnrtl.fr/definition/ecrivain>.

34. Définition CNRTL ; <http://www.cnrtl.fr/definition/scribe>.

Il existe un seul cas où je n'ai pu savoir explicitement les pratiques et métiers des personnes, il s'agit des deux membres du collectif à l'origine de *Constellations*. Durant l'entretien, celles-ci n'ont pas livré d'informations sur leurs pratiques et/ou métiers au quotidien. J'ai analysé plus particulièrement et en ce sens leurs propos pour y déceler la confiance partagée de leur plaisir à lire et à raconter des histoires³⁵. Dans le cas précis de *Constellations*, elles ont bien endossé le rôle de scribe. C'est à la fois une période spécifique de leur vie (trois ans) et elles ont également manifesté l'envie de poursuivre cette pratique de l'écriture, notamment à travers le site internet qui est en lien avec le livre.

Nous remarquons que deux tiers des personnes rencontrées ont pour métier la production de récits. Pour les quatre autres, il s'agit de pratiques inscrites dans leur quotidien, notamment des pratiques de lectures et surtout d'écritures. Le corpus d'entretiens restant limité, il serait hasardeux d'en tirer trop rapidement des généralités sur les compétences nécessaires à la production de récits.

Malgré tout, il est possible d'en tirer de nombreux enseignements, et notamment celui-ci : le vocabulaire relevé permet de confirmer le déplacement de la trace au récit. S'il est un point commun à toutes ces personnes, ce serait celui d'une envie, d'un désir de raconter des histoires. Le sens même de ce travail de recherche s'incarne bien dans le comment faisons-nous récit ? Les questions pratiques sur les manières de faire comme fil conducteur du guide d'entretien ne font que révéler ce qui se trouve entre ses lignes : avec quelles intentions ?

35. « On est friands d'histoires qui racontent des histoires révolutionnaires, des histoires collectives [...] ».

Matériaux	Pratiques/ métiers	Commentaires
<i>La casa grande</i>	Scribe/ écrivaine	Elle a accompagné des personnes lors d'ateliers d'écriture (notamment autobiographique).
<i>Revue Z Semaines agitées (Même personne)</i>	Scribe/ journaliste	Il a lancé un atelier d'écriture et a parlé de son souhait de faire du journalisme et notamment dans son activité actuelle au sein de la revue.
<i>Bistrodocus</i>	Comédienne/ scénariste	Il s'agit de son métier et ses activités dans la compagnie de théâtre où il s'agit principalement de créer et de jouer des spectacles.
<i>La communauté (BD) (2 personnes)</i>	Dessinateur/ scénariste Scribe/conteur	Le premier est à la fois dessinateur et scénariste et le second a un plaisir évident à raconter son histoire et a dit durant l'entretien qu'il avait une pratique d'écriture pour lui-même autour de différents textes et différentes formes.
<i>La communauté (fiction documentaire)</i>	Actrice/scénariste	Elle a deux métiers, d'un côté actrice de théâtre et de cinéma et, de l'autre, créatrice/scénariste de fictions radiophoniques.
<i>Le papier mâché</i>	Scribe/libraire	Il a été libraire et a également travaillé dans le monde de l'édition. Son dernier métier pratiqué était écrivain.
<i>Capacitation citoyenne (2 personnes)</i>	Écrivain Écrivaine	C'est leur métier d'écrivain qui est mis au service des collectifs.
<i>La goutte au nez</i>	Dessinateur/ scénariste	Il est à la fois le dessinateur et le scénariste de ses bandes dessinées.
<i>Constellations (2 personnes)</i>	Lecteur/ conteur/scribe Lectrice/ conteuse/scribe	De leurs propos lors de l'entretien est ressorti un plaisir partagé à lire et à raconter des histoires.

Mon envie de départ m'a amené à construire des questions plutôt techniques pour mener à bien les entretiens (ce qui par ailleurs m'a permis de tenir un cadre commun et donc une analyse comparée plus facile).

Rapidement il m'est apparu que l'objectif de ce travail de recherche n'était pas tant de rédiger un mode d'emploi sur la production de récit que plutôt d'analyser les manières de faire pour ce qu'elles nous apprennent des intentions sous-jacentes et nécessaires : comprendre ce qui a motivé ces personnes et pourquoi.

(Se) raconter pour donner sens

Yves Citton, dans son ouvrage *Mythocratie*, évoque le travail narratif comme l'acte de donner sens aux événements que nous vivons, pour soi-même comme pour les autres. Pour un collectif, ce travail narratif se fait à travers les traces qu'il donne à voir et à lire, processus de production qui conduit à une mise en récit. Les dix récits présentés ici seraient donc, pour chaque collectif, une manière de donner un sens à l'expérience vécue et partagée.

Comme évoqué plus haut, suite à notre expérience collective de bar-resto en coopérative, nous n'avons pas su, pour le moment, opérer le déplacement de la trace au récit. La matière collectée sous la forme de traces est riche de sens pour le collectif et chaque personne y ayant participé. Mais il manque l'étape qui aurait transformé ces matériaux en histoire.

Nous remarquons qu'un « entre-deux » existe et que ce déplacement par l'acte narratif n'est pas forcément nécessaire pour traduire ce qui s'est vécu. Ces traces produites au sein du collectif sont tout à fait lisibles par des personnes extérieures, mais la compréhension dans sa totalité ne pourra se faire que par une mise en

narration : la description du décor, la mise en contexte, la temporalité, les personnes/personnages, au moins un point de vue, etc.³⁶

L'acte narratif est à entendre comme un acte de traduction. C'est sous cette entrée-là qu'Yves Citton nous adresse son propos : « *c'est en narrativisant les événements de ma vie que je leur donne du sens* »³⁷. C'est ce que nous faisons au quotidien pour comprendre nos actes, mais également pour agir : nous nous projetons dans différentes situations et enchaînements possibles afin d'anticiper les éventuelles conséquences de nos actions et nous aider ainsi à mieux les orienter. Avant d'être une traduction pour les autres, c'est donc avant tout une traduction pour soi. Derrière ces histoires, on découvre l'intention de faire sens pour soi. Cette intention joue sur deux niveaux : le *je* de l'individu et le *nous* du collectif, que l'analyse des entretiens traduit par un besoin de donner du sens à ce que nous vivons. Ce besoin est présent tout au long de nos expériences collectives sur le plan individuel et collectif, et lorsque celles-ci s'achèvent, ce faire sens prend la forme d'un bilan collectif pour créer et (re)questionner le commun.

(Re)questionner le commun

Les récits analysés dans cette recherche, bien qu'ils soient adressés à d'autres, permettent aussi à celles et ceux qui les ont produits de faire ce pas de côté qui aide à prendre du recul sur ses pratiques.

36. Pour reprendre la définition du récit faite par Yves Citton, avec notamment le fait que « *toute histoire comporte au moins un personnage principal et présente le monde narratif à partir d'un certain (nombre de) point(s) de vue.* » ; Yves Citton, *op. cit.*, p. 71.

37. *Ibid.*, p. 73.

C'est en ce sens que, pour la compagnie de théâtre, le dîner-spectacle marque un cap. La compagnie existe depuis dix ans et a toujours eu un fonctionnement « horizontal » sur tous les aspects de l'activité. Cette volonté de s'organiser ensemble sans « chef », c'est-à-dire en partageant les responsabilités et les prises de décisions a stimulé les discussions, mais aussi les « frottements ». Leur quotidien, pendant ces dix années, a été marqué par l'action. C'est un besoin de théoriser leur pratique qui les a amenés à « s'arrêter un peu sur le collectif », à le réfléchir. À la fin de leur spectacle, une phrase est écrite sur la porte : « d'où l'impossibilité de vivre ensemble, mais d'essayer quand même ». Pour eux, « leur » histoire est partie de cette phrase, issue d'une « engueulade collective » autour de la place des enfants dans le groupe, de la question du pouvoir et de la légitimité des adultes.

C'est le même type de besoin qui a précédé la rédaction de *Constellations*. Le collectif s'est retrouvé autour de l'« envie de se réapproprier tous les pans de [leurs] existences ». Ils ont eu le sentiment « d'être dans un moment de creux, de ne plus savoir exactement bien comment s'y prendre, avec l'envie de continuer », mais que le contexte pour relancer la dynamique était plus compliqué qu'après les moments forts qu'ils avaient vécus en commun durant le mouvement social contre le CPE³⁸. Tout en ayant conscience qu'ils sortaient grands de leurs expériences collectives, ils avaient envie de revenir sur leurs énoncés politiques et de prendre un temps pour analyser les choix qu'ils avaient faits.

38. Mouvement social de février, mars et avril 2006 contre le Contrat Première Embauche (CPE), voté par le Parlement puis annulé deux mois plus tard ; https://fr.wikipedia.org/wiki/Mouvement_contre_le_contrat_première_embauche.

Se raconter sa propre histoire c'est prendre le temps de regarder le chemin parcouru. Ces deux exemples illustrent bien ce besoin. Après avoir agi pendant plusieurs années, les personnes ressentent le besoin de faire un point, un bilan intermédiaire. Regarder ce qui a été fait, parcouru, questionné pour mieux continuer ensemble. Comme le dit Pascal Nicolas-Le strat, « *l'intérêt (commun) n'existe pas au démarrage de l'action, mais il émergera progressivement, par effet d'intéressement mutuel, au fur et à mesure de l'avancée des activités. Ce n'est donc ni un acquis, ni un préalable, mais un construit* »³⁹. Ce commun n'est pas non plus immuable et nécessite d'être toujours questionné, construit en cheminant, car celui-ci varie selon les périodes (temporalité), les lieux et les personnes (environnement). Pour la compagnie de théâtre du *Bistrodocus*, ce besoin de sens commun émerge d'une « engueulade » et pour le collectif auteur de *Constellations* d'un « moment creux » suite à une longue période dans l'action.

Ce besoin de venir (re)questionner la manière de faire ensemble est nécessaire à ces collectifs. Ce n'est pas dans l'objectif d'un travail évaluatif des bonnes ou mauvaises pratiques, mais bien dans un désir d'entretenir la flamme collective. Les collectifs ont besoin de se questionner sans cesse sur leurs pratiques. Sur les raisons qui les poussent à faire ensemble. Sans quoi, l'activité du groupe piétine et ses membres peuvent se désengager du projet commun. C'est une manière de redonner de l'élan et de la motivation au collectif. Ce besoin de se redire : « pourquoi nous sommes-nous mis ensemble et où voulions-nous aller ? »

39. Pascal Nicolas Le-Strat, *Le travail du commun*, Éditions du commun, 2016, p. 62.

C'est notamment ce qu'avance Pascal Nicolas Le-Strat : « *Le travail du commun implique un processus de capacitation, à savoir une montée collective en capacité. C'est donc sur ce plan spécifique qu'il me semble nécessaire de poser la question de l'empowerment. Travail du commun et empowerment sont deux processus qui se développent en dépendance réciproque, l'une se posant nécessairement comme le présupposé de l'autre, et toujours réciproquement* »⁴⁰. Il va même plus loin en posant la « montée en capacité » comme une nécessité, comme un élément constitutif d'un collectif : « *Le collectif rehausse son agir à la mesure des ressources (matérielles et immatérielles) qu'il parvient à construire en commun et, en retour, ce commun émergeant (un savoir, un langage, une innovation technique, une espérance, un geste de métier...) lui ouvre de nouvelles perspectives d'action et élargit son horizon de pensée* »⁴¹.

Le commun et l'*empowerment* sont les présupposés l'un de l'autre. En ce qui concerne les récits collectifs, cela se joue dans un double mouvement : faire et raconter ensuite / raconter pour faire. Cette dynamique engagée au sein des collectifs, dans leur propres constitution et motivation, se rejoue également dans les rapports entre collectifs, comme nous le verrons plus loin.

40. *Ibid.*, p. 121.

41. *Idem.*

Construire du commun au-delà des frontières

Comme le dit Pascal Nicolas-Le Strat, le commun n'est pas un acquis, il en va donc de l'enjeu collectif de le construire en cheminant, en faisant, et de se constituer collectif tout en instituant le commun qui lui est nécessaire. Celui-ci s'institue autant qu'il se destitue. Il n'est pas possible de penser un commun figé lorsque le collectif qui s'appuie dessus est, lui, constamment en mouvement et changeant. Pour pouvoir persister, pour continuer de faire liant, il faut penser les événements pouvant advenir et inhérents à la vie d'un collectif.

Les dix matériaux étudiés s'appuient sur des collectifs déjà constitués ou qui n'existent plus. Nous aurions donc pu penser que la question du commun était pour eux déjà résolue. Pourtant, pour trois d'entre eux, la production d'un récit s'est posée comme préalable à un commun à constituer. Lorsque nous pensons « commun », il s'agit tout d'abord de questionner les nouvelles formes possibles de collectifs : collectifs éphémères, collectifs de collectifs... Qu'en est-il également de la place du commun dans les mouvements sociaux ? Nous devons regarder les collectifs comme faisant partie d'un ensemble plus grand. Nous devons changer d'échelle.

Le matériau *La casa grande* relate un projet de rencontres internationales. La personne interviewée rappelle que c'est avant tout pour eux-mêmes qu'ils l'ont écrit : « raconter ce qu'on a vécu, c'est un moyen, une méthode, un outil pour apprendre de nous-mêmes, c'est un outil d'autoformation pour nous ». Dans le cadre de cette rencontre, des éducatrices et éducateurs

populaires de différents pays (Pérou, Bolivie, Portugal et France) se retrouvent pendant six mois ensemble. Même si les valeurs d'éducation populaire peuvent sembler être un commun préalable, le but de ces rencontres s'articule plutôt autour des questions suivantes : quelle éducation populaire pratiquons-nous ? Avons-nous du commun ? Qu'avons-nous en commun ? Leur désir est de « construire un langage commun ». Nous sommes en présence d'un exemple qui illustre les propos de Pascal Nicolas-Le Strat : les valeurs qui semblaient être partagées n'ont pas été posées comme un acquis, mais comme un commun à créer.

Un changement d'échelle s'opère ici de deux manières différentes. Les personnes ayant participé aux rencontres sont constituées en collectifs au niveau local, autour de pratiques liées à l'éducation populaire. Dans un premier temps, les rencontres permettent de passer au niveau international, de découvrir comment constituer du commun à cette échelle, pour agir et échanger ensemble. Ensuite, la création du commun au niveau macro va obliger chacune des personnes à requestionner son commun au niveau micro. Ce processus incite à opérer un va-et-vient entre micro et macro d'un côté et création et questionnement du commun de l'autre. Concernant les valeurs d'éducation populaire, cela permet de (re)mettre en mouvement ce terme (et son histoire) qui a tendance à perdre son sens historique pour devenir un « mot valise » faisant appel à des visions et engagements contrastés et souvent contestables.

Pour les coordinateurs de *Semaines agitées*, une des idées sous-jacentes est également de créer du commun à un niveau plus macro par le biais d'intercollectifs, inscrit sur le territoire de Lyon et ses alentours. Cette

dynamique est particulièrement possible après un mouvement⁴² « puisque plein de gens se sont exprimés, plein de gens ont fait des choses, donc il y a matière à mieux se connaître ». C'est le parti pris qu'ils choisissent à travers ce recueil de récits : « ça me tenait à cœur qu'il soit restitué dans sa complexité et qu'il amène éventuellement des gens à avoir des prises de position moins caricaturales ou moins déconnectées de ce qui se passe vraiment dans ces moments-là, ou de ce qui s'est vraiment passé ». À un basique conflit d'idéaux (objectifs et moyens), parfois proches des guerres de chapelles et empêchant de nombreuses tentatives de convergence des luttes, ils ont souhaité que ce recueil se place à cette intersection des multiples versions de cet événement pour y opposer une vision plus complexe et permettant ainsi à chaque personne de regarder l'histoire du point de vue de l'autre⁴³.

Le livre *Constellations*, par son approche, est également un appel à constituer du commun. Il propose un espace de convergence révolutionnaire, fait d'histoires de révoltes et d'insoumissions qui ont jalonné ce début de 21^e siècle. Pour l'opposer au monde dans lequel nous vivons. C'est ce besoin de clarifier les luttes et le commun de ce jeune 21^e siècle qui les a amenés à cet ouvrage : d'avoir le sentiment d'être au croisement de différents vécus, différentes générations de personnes qui ont un bout d'expériences en commun, mais également

42. Comme le mouvement de 2010 contre la réforme des retraites qui concerne *Semaines agitées* et qui, avec le mouvement contre le CPE, a aussi marqué le collectif auteur de *Constellations*.

43. « On se situe plutôt dans un truc qui va venir prendre la place, face au fait que chacun défend son bout de gras, que chacun veut raconter son histoire, l'histoire de son groupe, sa vision des choses (...) Là, on a cette volonté-là d'être un peu plus (...) multisitués ».

d'autres vécus particuliers à partager. Ce n'est, pour eux, rien d'autre qu'une nécessité : celle de partager leurs expériences pour en appeler d'autres en retour. Il s'agit ainsi de tenter ce défi, ambitieux, mais non moins prometteur, de faire commun à l'échelle d'un nouveau siècle naissant et brassant ses propres changements contextuels et sociaux.

Clôturer le commun

Dans le cadre de ces dix matériaux et des dix expériences collectives auxquels ils sont rattachés, nous avons vu que le besoin de donner du sens permettait dans un même mouvement de constituer du commun et de le (re)questionner. Il est encore un moment particulier qui est le bilan final, celui où le collectif regarde dans le rétroviseur, et qui vient éclairer autrement ce besoin de sens. La perspective de la fin de ce commun un temps constitué est saillante en ce qu'elle incite chaque personne, individuellement, à en tirer des enseignements pour la suite. Alors que, précédemment, les récits permettaient une montée en capacité tout autant individuelle que collective, cette clôture rappelle toute l'importance des parcours individuels. À l'échelle du commun, ce bilan relève plutôt d'un (en)jeu de mémoire. Il conserve toute sa portée pour faire sens. Ce bilan tend à équiper chaque personne d'une expérience de vie analysée comme telle. Il appelle donc, chacune des personnes, à se demander enfin : Quelle a été ma contribution dans cette expérience collective et qu'en ai-je retiré en retour ?

Cette question a été évoquée en 2007 dans l'ouvrage *Micropolitiques des groupes* de David Vercauteren, qui

est un récit issu d'une expérience collective. Ce livre a pour point de départ la fin d'un groupe, celui du Collectif Sans Ticket⁴⁴. Après avoir choisi d'autodissoudre le collectif, les membres se donnent une dernière exigence avant de se séparer : « *ne nous quittons pas sans laisser une pierre sur le bord de la route* »⁴⁵. Tout aussi poétique qu'elle soit, cette décision se matérialisera en un bilan, d'abord sous la forme d'un texte à destination du collectif et des proches⁴⁶, ensuite, sous la forme d'un livre avec une destination plus large. Ces deux formats témoignent d'une volonté de raconter cette expérience collective avec deux destinataires bien distincts : un premier en interne et à l'adresse des personnes y ayant participé et un deuxième, réécrit dans le but de le partager au-delà des frontières du collectif.

Le dessinateur de *La communauté* témoigne de ce même besoin. À la question « à qui est adressé ce récit ? », sa première réponse est : « C'était pour nous au début [...]. Mais on savait très bien qu'à partir du moment où on faisait ça pour une bande dessinée, c'était aussi parce qu'on avait envie que ça soit lu et vu ». Pour son collègue, même s'il ne le dit pas de la même manière, le besoin de faire un bilan pour lui-même et d'arriver à passer à autre chose est exprimé : « [...] [s'il] n'avait pas fait de bandes dessinées, je ne l'aurais pas fait, je ne sais pas ce que j'aurais fait, ça me grattait, évidemment que ça me grattait [...] surtout

44. Plus d'informations sur ce collectif sur leur site internet : <http://cst.collectifs.net/>.

45. David Vercauteren, *op. cit.*, p. 26.

46. « *Cette trace a pris la forme d'un écrit d'une cinquantaine de pages, relatant cet essai de compréhension d'une expérience collective. On l'a intitulé Bruxelles, novembre 2003. Il a été transmis à ceux et celles qui ont participé au projet CST et envoyé à des ami-es.* » ; *Idem.*

qu'à ce moment, moi, j'étais persuadé que ça allait continuer. Donc j'avais forcément envie de raconter ça, d'une manière ou d'une autre ». Ce besoin du scénariste revient plusieurs fois durant l'entretien, à propos de la suite de l'histoire collective qui ne prend pas le chemin imaginé. C'est quelque chose qui ne s'est pas terminé comme il le souhaitait et il ressent donc le besoin de le raconter pour passer à autre chose. L'accent est d'autant plus fort que le moment qui « coince » pour le scénariste est celui de la fin de la bande dessinée, qui correspond à la fin de l'histoire qu'il aurait voulu continuer et où les choix collectifs sont en contradiction avec les siens. Cette bande dessinée semble d'ailleurs ne pas suffire pour répondre à ce besoin de sens, puisqu'il écrit encore à ce sujet, et qu'il cherche d'autres manières de se raconter cette histoire :

DESSINATEUR : « [...] Il voulait qu'on fasse l'histoire de la boîte après...

SCÉNARISTE : Évidemment... Quand [le local de l'activité] a brûlé à la fin de la bande dessinée, on se dit "merde on a arrêté et on a tout foutu sur la boîte", tout l'espoir, tout le machin. Mais c'est catastrophique... Donc tu ne peux pas faire ça, il faut le faire sous une autre forme.

DESSINATEUR : Toi tu as écrit une pièce de théâtre là-dessus...

INTERVIEWER : Ah oui ?

SCÉNARISTE : Oui non, mais pour rigoler...

INTERVIEWER : Mais elle a été jouée ?

DESSINATEUR : Non non non, il l'a juste écrite pour lui...

INTERVIEWER : D'accord.

DESSINATEUR : mais elle existe. Comme quoi tu avais

envie de raconter ça encore sous une autre forme ?

SCÉNARISTE : Oui oui de toute façon... Après ça m'énerve... [...] J'aimerais bien dire plein de trucs, mais... Parce qu'en plus c'est une boîte hyper connue, qui marche à fond la caisse...

DESSINATEUR : Ah oui, mais ça, c'est autre chose, c'est une autre aventure...

SCÉNARISTE : ... qui pour moi n'est plus dans le machin... Et donc j'ai du mal à m'en détacher... »

C'est également ce que relève la personne qui met en scène la fiction radiophonique de *La communauté*, lorsqu'elle évoque les différentes paroles des membres de cette communauté à la fin de l'ouvrage : « À la fin du roman graphique, il y a l'opinion par rapport à la bande dessinée des adultes et des enfants de l'époque et donc il y a de tout, il y a des gens très émus, des gens... voilà c'est aussi le souvenir, comment les gens ont transformé dans leur mémoire ce moment-là soit pour faire le deuil, soit pour au contraire... enfin... la mémoire elle est différente pour chacun ». Les autres personnes du collectif ont leur version de cette aventure, et la mise en récit sous forme de bande dessinée faite par un de leur collègue, les a amenées à confronter leurs histoires avec celle dessinée et éditée. À la fin de la bande dessinée et de la fiction radiophonique, nous y retrouvons des extraits des différents bilans que chacun d'entre eux a pu se faire. Densifier un récit par l'apport de plusieurs points de vue vient complexifier un vécu collectif. Cette complexité n'est pas faite pour rendre plus difficile la compréhension de l'histoire, mais plutôt pour rappeler qu'il existe autant de manières de vivre un événement que de personnes en présence.

De même, pour *Le papier mâché*, à la question « pourquoi faites-vous cela ? », la personne répond « Je me suis laissé probablement croire que c'était parce que l'on me le demandait, en fait personne ne me le demandait ». Il avoue rapidement qu'au-delà du fait que c'était « une manière d'occuper [sa] retraite », il se dit que c'est lui qui en avait envie, et « qu'en fait c'était [lui] qui en avait envie voilà, c'est tout... [qu'il avait] envie de faire le point là-dessus, d'avoir une trace écrite là-dessus [...] ».

L'ensemble de ces témoignages montre que la tentative d'écriture collective, en tant que « dernier récit », est particulièrement neuve. Le fait que le besoin de mise en récit soit surtout porté par une personne, explique peut-être que certaines tentatives d'écriture collective n'aboutissent pas, tout comme celle du bar-resto en coopérative La Vie Enchantée. Les membres du bar-resto furent motivés par la proposition d'écrire cette histoire, sûrement portés par un week-end qui marquait la fin d'une « belle aventure ». Le moment était festif et cathartique, les bilans individuels et collectifs étaient riches, et chaque personne savait qu'un chapitre important de leur vie était en train de se clôturer. Mais, lorsque tout fut terminé, que le quotidien de chacun à repris son cours, la personne qui portait la motivation la plus forte pour écrire reste seule avec son besoin de raconter.

Un autre point commun entre mon histoire et celle de l'auteur du *Papier mâché*, se manifeste dans notre rapport à nos expériences collectives respectives dont il est question ici. Ce restaurant-librairie a été un moment fondateur dans son parcours. Tant à travers l'expérience collective et les relations qu'il a vécues et expérimentées

que par la découverte d'une pensée critique et des enjeux sociaux et économiques qui l'entouraient : « *c'est une histoire assez déterminante pour moi ce Papier mâché, du moins sur la manière dont je vois l'organisation de la société ou des choses comme ça* ». Je fais sensiblement le même constat concernant la place de La Vie Enchantée dans mon parcours personnel. Cela m'a fait découvrir d'autres manières de fonctionner à plusieurs – loin des représentations des fonctionnements d'entreprise, mais aussi des relations entre personne –, mais surtout ça a été pour moi la découverte, tel un déclic, des enjeux sociaux, politiques et environnementaux qui nous entourent. Dans les parcours de vie, je considère qu'il y a des moments marquants, des moments de crise dans le sens où il y a un avant et un après.

Dans ce commun que nous partageons, il doit y avoir des pistes qui nous permettent de comprendre les raisons qui nous poussent à vouloir raconter cette histoire. À vouloir partager ce bilan personnel pour lui donner de l'ampleur et l'inscrire dans une démarche didactique pour exprimer l'impact que cette expérience a eu dans notre vie. La portée transformatrice de l'expérience que nous avons vécue est peut-être ce qui nous différencie, l'auteur du *Papier mâché* et moi, des autres membres de nos collectifs respectifs. J'ose même une hypothèse forte : la motivation à partager une expérience vécue est proportionnelle au côté fondateur de celle-ci.

Je précise pour lever toute ambiguïté, que mon propos n'est pas de dire que les autres personnes n'aient pas eu de plaisir à vivre cette aventure ou même qu'elles n'auraient pas été touchées. Je pense plutôt qu'à expérience équivalente, en regard de leur parcours et leurs singularités propres, celle-ci n'aura pas été aussi

marquante. C'est en tout cas une des pistes que j'ai pu analyser comme un des éléments moteurs à cette envie de récit à une échelle individuelle.

À partir du travail d'Yves Citton sur les récits et des entretiens qui ont été menés dans le cadre de cette recherche, nous relevons donc que ces récits sont avant tout à destination de celles et ceux qui les racontent. Ces histoires issues d'expériences collectives ont pour effet de donner du sens à ce que les personnes ont vécu ensemble, que ce soit dans le but de se créer du commun ou de le (re)questionner tout au long de l'expérience.

Caractériser ces expériences par leur aspect collectif pourrait nous faire oublier les personnes qui les composent. S'il fait partie du processus même de construction du commun, le besoin de faire sens émerge de la singularité des personnes.

L'un ne doit pas s'opposer à l'autre, le besoin du collectif n'écrasant pas celui des personnes et le besoin de chacun ne pouvant remplacer celui porté collectivement. Il s'agit d'impulser une dialectique dans la manière que nous avons de nous raconter toutes ces histoires. Au même titre que le passage du local à l'échelle supérieure participe à la création de commun sur les deux plans, il s'agit de penser des déplacements du micro (individuel) au macro (collectif) lorsque nous nous racontons et que nous cherchons à donner du sens à nos expériences.

Même si le besoin premier – l'intention première – semble être de se raconter une histoire à soi, il ne faut pas négliger le fait que ces histoires sont également

publiques. C'est bien parce qu'elles sont adressées à d'autres que celles-ci ont pu faire l'objet de ce travail. Après avoir cerné ce qui motive un collectif dans une mise en récit de son vécu, qu'en est-il de ses intentions dès lors que le récit est adressé à l'autre ?

3. TRANSFORMER LE RÉEL

Faire, agir

Pour Yves Citton, « *nul ne raconte jamais une histoire sans inscrire son acte de narration dans une certaine finalité : divertir, informer, faire rire, inquiéter, rassurer – et, au-delà de ces buts immédiats, briller en société, charmer, se faire aimer, gagner de l'argent* »⁴⁷. Et d'ajouter que « *l'acte de raconter est toujours un acte réel, orienté vers certains objectifs qui le motivent et le conditionnent* ».

Transposé aux récits d'expériences collectives, le résultat est le même, derrière le désir de raconter son histoire, le fait de s'adresser à l'autre – celui/celle qui n'appartient pas au collectif – est également présent dans les intentions qui portent le récit et la manière dont il est narré.

Pour Yves Citton, « *toute histoire “qui passe” est orientée par un faire-faire (faire-rire, faire-pleurer, faire peur, faire-dire, faire-acheter, faire-s'indigner, faire-s'engager, faire-voter)* ». On l'a vu précédemment, les histoires que l'on se raconte à soi-même, sont déjà un faire-faire, dans l'idée de faire sens pour le quotidien que nous vivons, en le narrant.

47. Yves Citton, *op. cit.*, p. 87.

L'analyse des entretiens qui nous intéressent ici doit pouvoir nous éclairer sur les intentions des protagonistes de ces récits.

Nous l'avons vu précédemment lorsqu'un collectif se raconte son histoire, il met au travail son commun, ce qui « *implique un processus de capacitation, à savoir une montée collective en capacité* »⁴⁸. C'est également ce qui est ressorti de l'analyse des intentions des personnes qui s'adressent à d'autres : à travers le récit, elles mettent en mouvement celles et ceux qui le lisent. Ce faire agir est commun aux dix récits analysés et se matérialise par une diversité de faire-faire qui s'organise autour de deux pôles : rendre visible et rendre possible.

Rendre visible

Il s'agit ici, pour toutes les personnes rencontrées, de faire exister leur expérience au-delà de celles et ceux qui l'ont vécue. Tous ces récits sont des messages adressés à d'autres pour faire entendre et faire comprendre : « nous aussi on a des choses à dire, raconter, même transmettre ». C'est d'ailleurs pour faire comprendre ce qui a été vécu que le binôme de *La communauté* a fait le choix de la bande dessinée, car c'est un « moyen d'amener de la narration, de la vie, [...] de l'empathie pour nous ». La démarche du *Bistrodocus* est de faire entendre qu'il y a d'autres façons de faire des spectacles pour « que ça bouleverse un peu les manières de faire de la programmation ». L'auteur du *Papier mâché* porte l'idée de faire voir, de montrer, ce qu'ils ont fait pour signifier que si nous ne supportons pas le monde tel qu'il est, il faut agir pour soi, mettre en œuvre. Il oppose même leur

48. Pascal Nicolas-Le Strat, *op. cit.*, p. 121.

expérience, ici et maintenant, aux théories très distantes des lieux où les expériences se vivent : « chaque fois que l'on parle d'autogestion soit on nous parle de l'Amérique latine, soit de la Catalogne des années 30, soit... Bref, c'est toujours très éloigné dans l'espace et dans le temps, [...] Pour moi c'est toujours le "ici et maintenant" qui compte, et le reste ça peut toujours servir, mais pour moi c'est exotique... Mon souci est de dire que ça a toujours existé et que c'est à ça qu'il faut s'intéresser, au fait que c'est toujours présent l'autogestion... on lui donne le nom qu'on veut [...] ».

Mais l'intention dépasse le souhait de donner à entendre une simple parole. Il y a une volonté de faire trace, par le fait de raconter ce qui a été vécu, que cela puisse faire preuve notamment pour le livre *Semaines agitées* : « avoir des objets matériels qui viennent donner des preuves du fait que ça se soit passé », mais aussi pour *Capacitation citoyenne* car il s'agit pour eux « de garder une trace qui soit aussi une arme par rapport à ce que [les collectifs] ont pensé et construit. Quelque chose auquel ils peuvent faire référence, le ramener dans un espace politique ou public ». Le propre du récit produit collectivement est de l'ordre d'une mémoire collective des luttes, de faire mémoire, « d'être une mémoire et une possibilité de prise de distance pour les gens en lutte ».

Derrière ce désir de rendre visible les récits et les expériences auxquels ils sont rattachés, il y a un double jeu de faire connaître et reconnaître. Comme le nomme bien l'équipe de *Capacitation citoyenne* : « il faut que cette parole soit reprise quelque part, qu'elle existe physiquement » pour qu'elle puisse être reconnue par

l'extérieur⁴⁹. Cette notion de reconnaissance se joue dans les deux sens du terme. Avant tout, il faut que les propos soient reconnus par d'autres, c'est-à-dire qu'ils soient lisibles, compréhensibles et interprétables : « pour reconnaître l'exercice de la parole et aussi l'exercice collectif ». Mais dans le fait de reconnaître, nous trouvons aussi l'idée de légitimer le propos, de lui donner de la valeur aux yeux des membres du collectif et à ceux des personnes extérieures.

Toute expérience collective (artistique, sociale, politique ou éducative) est composée de savoirs qu'elle produit tout au long de son expérimentation. Il s'agit autant des savoirs singuliers avec lesquels les personnes s'impliquent, que des savoirs acquis et produits tout au long de la dynamique collective. Ils sont produits dans l'objectif même de pouvoir mener à plusieurs cette expérimentation. Aucun collectif, en raison de ses caractéristiques multiples (personnes présentes, désirs individuels et collectifs, statut juridique, contexte local...), ne ressemble à celui d'à côté.

Ces savoirs issus d'expériences collectives, Pascal Nicolas-Le Strat constate qu'ils « *restent enfouis au cœur des situations et n'accèdent à aucune visibilité publique. Ce sont des savoirs laissés en friche* ». Pour autant, cela ne veut pas dire « *qu'ils demeurent passifs et improductifs* » et ce n'est pas parce qu'ils n'arrivent pas à notre connaissance

49. Leur propos dans son intégralité : « *d'abord l'objectif de dire "les citoyens ont donné leur parole dans un processus collectif, donc il faut que cette parole soit reprise quelque part, qu'elle existe physiquement pour montrer qu'ils ont été entendus", pour reconnaître l'exercice de la parole et aussi l'exercice collectif, parce que souvent c'est des croisements de paroles et de regards, et qu'ils puissent aussi être reconnus par l'extérieur. C'est faire vraiment exister les produits du processus à long terme.* »

qu'ils n'existent pas. Ces savoirs sont néanmoins « *disqualifiés par la hiérarchie des connaissances et jugés insuffisamment conceptualisés ou formalisés* »⁵⁰.

Ce constat est également partagé par le philosophe Alain Brossat : « *tout se passe comme si nous, gens ordinaires, avons perdu cette capacité, qui est aussi un pouvoir, de raconter des histoires qui comptent, lesquelles, non seulement, trouvent une "écoute", se communiquent, mais, surtout, soient susceptibles d'être prises en compte et, à ce titre, de produire des effets de déplacement dans l'ordre des choses et des conduites* »⁵¹.

Alain Brossat considère même que nous sommes en condition de « *subalternité dans le langage* »⁵². Cette subalternité ne se place pas dans une incapacité à parler ou à s'exprimer, mais bien dans cette double peine évoquée par Pascal Nicolas-Le Strat : une invisibilité, dans l'espace public et une disqualification, dans la hiérarchie des connaissances.

Rendre possible

Rendre possible va de pair avec la volonté de rendre visible les récits. Pour toutes ces personnes, il s'agit de

50. Pascal Nicolas-Le Strat, *Politique des savoirs*, 2006 ; <http://www.le-commun.fr/index.php?page=politique-des-savoirs>.

51. Alain Brossat, *Abécédaire Foucault*, Éditions Demopolis, 2014, p. 251.

52. Alain Brossat, *op. cit.*, p. 252. Alain Brossat s'appuie ici sur la notion de subalternité développée par Gayatri Spivak. Il précise qu'en utilisant ce terme ce n'est pas pour le mettre au même niveau que les propos de Gayatri Spivak qui, elle, parle d'une subalternité indissociable du contexte postcolonial et des conditions de répartition des genres ; *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Traduit de l'anglais par Jérôme Vidal, Éditions Amsterdam, 2010.

raconter des histoires à d'autres tout en leur donnant les moyens de se mettre en mouvement. Partager, dans un même geste narratif, à la fois notre expérience et ce qui nous a permis de la réaliser.

Quand la personne rencontrée décide d'adapter la bande dessinée *La communauté* pour en faire une fiction radiophonique, il s'agit, pour elle, de partager la motivation que ce récit lui a donnée. Donner la capacité d'agir, faire agir, ou au moins la capacité d'essayer, faire essayer : « j'avais envie que ça donne envie d'essayer des choses ». Il en va de même du faire agir pour le coordinateur qui, à travers *Semaines agitées*, souhaite partager une histoire dont on n'a pas connaissance : « savoir que c'est possible, que ce qui apparaît figé et très dur à bouger à un moment donné en fait peut bouger, peut se fissurer... [le mouvement contre la réforme des retraites] ne pas se renverser, mais en tout cas se fissurer, être ébranlé [...] ».

Pour ces personnes, il s'agit d'accorder aux récits une puissance « encapacitante ». La coordinatrice du *Bistrodocus* illustre ce propos quand elle dit qu'elle souhaite que les spectateurs « passent un bon moment et [...] se sentent chez eux ». Le récit ainsi raconté devient un appui à la mise en capacité des personnes et c'est de ce faire moteur dont il est question également avec les livrets *Capacitation citoyenne* (le nom est sans équivoque). Ceux-ci ne sont plus simplement des récits, ils deviennent une étape presque constitutive de la vie du groupe. Les pratiques autour de ces livrets poussent même l'effet encapacitant au niveau de ce qui se crée durant leur processus de production. Ce qui est raconté à l'intérieur devient secondaire : « nous, on était plutôt à se dire “on en fait trop” [de livrets], et les

groupes disaient “ce n’est pas grave si les gens ne lisent pas le livret, on ne le fait pas nécessairement pour qu’il soit lu” ». Le processus de production des livrets de *Capacitation citoyenne*, est initié par la démarche d’une association qui vient à la rencontre de collectifs pour leur proposer le *récit* comme outil d’organisation. Ce faire moteur est donc effectif lorsque le collectif s’en saisit et reconnaît le sens qu’il peut avoir dans la vie et la dynamique du groupe. Cela passe ici, par un récit qui se matérialise sous la forme d’un livret papier qui relate la parole du collectif, que chacune et chacun peut relire ou partager.

La réciprocité du travail du commun et de la montée collective en capacité évoquée par Pascal Nicolas-Le Strat rejoint l’idée du faire pour raconter et du raconter pour faire. Les mouvements sociaux sont par exemple des moments où nous faisons collectivement et où nous travaillons un commun. Quand le binôme de *Semaines agitées* produit un récit du mouvement de 2010, il vient travailler le commun pour augmenter les capacités d’actions présentes et futures. Ils viennent agir sur le faire se connaître des collectifs et notamment sur le faire échanger entre eux : « il faut que vous ayez une meilleure connaissance les uns des autres, une connaissance plus fine de vos désaccords, s’il y en a, et surtout que vous les considériez à leur juste mesure et que vous ne diabolisez pas les gens qui sont à côté de vous ». Ils pensent que « chacun doit un peu se respecter, se connaître ». Lorsqu’ils produisent ce récit de récits, c’est au service du commun, pour que « chaque camp, chaque bout de camp au sein d’un grand camp, connaisse mieux ceux d’à côté » et pour « valoriser une culture de la discussion, “argument, contre-argument” qui va faire reculer les préjugés ».

Au moment où le coordinateur de *Semaines agitées* évoque l'importance de partager les moments où il est possible de faire bouger, fissurer, ce qui paraît inébranlable, il en vient à parler de croyance : « c'est important cette croyance-là, c'est presque du domaine de la croyance, le fait de croire que c'est possible est étayé par le fait de constater que ça l'a été ». Cette certitude qu'il est possible « que ça change » n'est pas tant à regarder du côté de la foi que du côté du sens que nous lui donnons dans l'expression *faire-croire*. Comme l'évoque Yves Citton à travers les travaux du philosophe Kendall L. Walton, les récits sont conçus dans un jeu du *make-believe*⁵³, à entendre comme le faire semblant ou plus littéralement, le faire croire, qu'il ne faut jamais détacher d'un vouloir croire. C'est bien parce que les coordinateurs de *Semaines agitées* veulent croire à des échanges et croisements – et à ce désir d'une convergence des luttes – sur le territoire qu'ils utilisent le récit pour faire croire à cette possibilité. Le récit est une projection des désirs dans le but de les voir advenir.

Comme l'énonce le collectif d'auteurs italiens Wu Ming, « *les récits sont déjà de la lutte et la lutte a besoin de récit* »⁵⁴. Nous touchons ici à ce que les récits ont d'important pour les expériences collectives : cette capacité de transformation du réel.

53. Yves Citton, *op. cit.*, p. 81.

54. Citation extraite d'un entretien donné au Collectif Mauvaise troupe ; Entretien de Wu Ming 5 et Wu Ming 2 in *Constellations ; Trajectoires révolutionnaires du jeune 21^e siècle*, Éditions l'éclat, 2014, p. 254. En ligne : <https://mauvaisetroupe.org/spip.php?article96>

Raconter, subvertir

La puissance du mythe

Je vous propose de faire un détour, tout d'abord, par la notion d'imaginaire avec l'auteur Alain Damasio et, ensuite, par celles de mythocratie d'Yves Citton et de mythopoïèse du collectif Wu Ming. Puis, nous toucherons à la puissance du mythe et du récit en regardant les mécanismes de reconfiguration et de scénarisation qui leur sont propres. Dans le prolongement des parties précédentes venant en analyse de dix récits collectifs, je tente ici un apport de vocabulaire et de regards croisés pouvant nous aider à la réappropriation d'un certain art de (ra)conter. C'est pour moi une manière de réengager le récit tant dans nos pratiques individuelles quotidiennes que comme un élément venant (ré)équiper nos espaces collectifs.

Imagination et subversion

L'imaginaire, c'est ce que les histoires permettent et ce que L'Histoire limite voire annihile. Quand la grande Histoire vient figer une vérité à partir de certains faits, elle enferme nos capacités à passer outre ses frontières. Quand au contraire les histoires cheminent, se partagent, s'échangent, ce sont des interstices qui laissent libre cours aux imaginaires : une multitude d'histoires appelle une multitude d'imaginaires. Pour l'écrivain Alain Damasio, c'est cette « *dictature du déjà-là, qui sature nos réflexions et nos choix et empêche ce léger décalage, ce pas de côté qui rend toute révolte possible* ». Cet empêchement passe par la récupération de cet imaginaire pour en faire « *un nouveau marché, très*

lucratif puisqu'il n'a d'autres limites que le temps libre disponible des citoyens-clients, lequel s'accroît sans cesse »⁵⁵.

Il y aurait donc deux types d'imaginaires. Le premier se rattache à la grande Histoire, un imaginaire « *qui divertit – littéralement, te détourne de la voie –* » et qui se matérialise notamment à travers les médias, le divertissement et la Culture (unique et avec une majuscule) de masse, tel qu'Hollywood peut le proposer. Le second imaginaire à l'inverse serait « *celui qui subvertit, c'est-à-dire passe sous la voie, incline le sol, le fracture* ». Et s'il est assez aisé de se laisser divertir, d'être dans l'inaction, le geste de subversion quant à lui « *est devenu difficile, car subvertir c'est créer* »⁵⁶ et donc relève de l'action.

Au final, dans l'acte d'imaginer, nous reprenons la main sur ce que nous pensons et sur ce que nous choisissons de ne pas penser. Comme le dit Yves Citton, « *peu importe ici ce qui occupe l'esprit : seul compte vraiment ce que cette occupation exclut.* »⁵⁷ Cela vaut autant pour le fait de divertir que pour celui de subvertir.

Mythocratie et mythopoièse

Le mythe fait partie de ces termes qui, passés à la moulinette du 20^e siècle, se retrouvent coupés de leurs sens premiers et ainsi galvaudés. Ce n'est donc pas sous l'utilisation coutumière et péjorative de « croyance » (sous-entendu « non fondé ») qu'il est intéressant de le questionner, mais plutôt au sens « *d'une simple "parole" (selon l'étymologie grecque) ou d'une "histoire à vocation fondatrice" (selon l'usage moderne)* »⁵⁸.

55. *Idem.*

56. *Idem.*

57. Yves Citton, *op. cit.*, p. 29.

58. *Ibid.*, p. 17.

Wu Ming, collectif d'auteurs italiens, travaille et questionne la notion de mythopoïèse, c'est-à-dire la création de mythes dans leurs implications politiques. En effet, si « *l'activité politique est constamment liée au besoin de se raconter pour construire un nous, une communauté* »⁵⁹, alors la mythopoïèse en sera un agencement.

Yves Citton s'appuie également sur la notion de mythe en parlant cette fois de mythocratie. Dans son ouvrage, il préconise d'aller chercher ce qui fait défaut à notre fonctionnement « démocratique » actuel du côté des mythes et leur pouvoir de scénarisation. Il nous propose ainsi « *de [nous] doter d'un imaginaire politique reformulé, qui définisse de nouvelles tâches, de nouveaux modes d'interventions et de nouveaux styles de paroles* ».

Pour ce dernier, comme pour Wu Ming dont il s'inspire, il y a ici un enjeu de réappropriation d'un savoir et d'une pratique, perdus d'un côté et possédés de l'autre. Il y a donc deux origines aux mythes, ceux construits venant d'en haut, de la sphère étatique, médiatique... et ceux produits par le bas, par le peuple. Pour Yves Citton, bien que nous ayons perdu cette capacité à produire du mythe, c'est pourtant bien une « *puissance (potentia)* » inhérente à l'état de peuple « *dans la mesure où à la fois la capacité à raconter et la capacité à appliquer sont endémiques dans les populations humaines* »⁶⁰. Les histoires sont à voir comme des flux qui se propagent dans une population. Le pouvoir, État, gouvernement..., peut agir par le haut – et s'efforce de le faire plus ou moins brutalement – sur « *les histoires qui se répandent dans une population, ainsi que [sur] les façons normées de les interpréter et de*

59. Collectif Mauvaise troupe, *op. cit.*, p. 254.

60. Yves Citton, *op. cit.*, p. 126.

les appliquer de façon acceptable ». La puissance mythocratique que nous possédons collectivement s'appuie avant tout sur le fait qu'individuellement « *chaque sujet parlant porte en lui-même la puissance de produire des contre-conduites, des contre-histoires et des contre-interprétations* ». « *Cette encapacitation de chacun à s'ériger en législateur, qui anime la vie et la circulation des récits au sein d'une société, participe de cette même diffusion par capillarité infinitésimale et horizontale [...]. Ce sont bien des formes de vies, émergées et vécues "par le bas", au sein des multitudes, qu'expriment, agencent et réagencent les narrations qui circulent dans une population* »⁶¹.

Pour ce qui est du mythe en lui-même, Wu Ming l'envisage comme quelque chose qui « *ne peut pas être évoqué artificiellement – comme ça, parce que quelqu'un l'appelle. Il doit naître de la réalité, par en bas.* » Il prend notamment l'exemple de mouvements sociaux où les narrations partagées qui y naissent « *n'ont jamais été projetées d'en haut – sinon ce sont seulement des instruments de propagande. Elles se forment parce qu'elles émergent d'une réalité sociale et que quelqu'un a été capable de travailler dessus* »⁶².

Ce qui est à chercher du côté du mythe c'est sa puissance collective, sa puissance de réappropriation collective du champ politique et démocratique. Les mythes sont – et restent – des grandes histoires ; non pas LA grande Histoire, mais des histoires mobilisatrices à une grande échelle (pays, monde, classes sociales...). Yves Citton propose une ouverture dans son ouvrage sur

61. *Ibid.*, p. 125.

62. Gregory Pascon, *Wu Ming : La narration comme technique de lutte*, Revue des débats, octobre 2008 ; <http://politique.eu.org/spip.php?article735>.

« *ce qui reste du mythe lorsqu'il est interrompu* », ce sont peut-être les voix de fragiles épopées minoritaires qui nous apprennent à vivre dans un éternel chantier – étranger à la paix des achèvements ultimes (qui ressemble sans doute trop à celle des cimetières), mais toujours ouvert aux réagencements que saura imaginer notre pouvoir de scénarisation »⁶³.

Reconfiguration et scénarisation

Depuis le début de cette analyse, l'idée même de raconter des récits est intrinsèquement liée au fait de vivre des expériences. Nous racontons ce que nous vivons. Lorsque nous procédons à une scénarisation, au-delà du récit c'est bien une scénarisation de nos vies qui est en jeu. Pour défricher cette question, je m'appuie sur l'action de reconfiguration d'Yves Citton.

En tant qu'êtres humains, nous sommes en capacité de réengager nos souvenirs (liés à nos cinq sens : images, sons, odeurs, etc.) tout comme nos affects dans un but d'analyse et de réinterprétation de ce que nous vivons à chaque instant. De cette manière, nous travaillons à notre propre destinée, nous prenons acte de ce que nous vivons et nous faisons des choix en connaissance de cause. Tout ce processus, cette *puissance*, s'appuie aussi sur les rétentions tertiaires qui jalonnent notre vie, en particulier les récits des autres, les livres et les films.

Mais cette capacité présente en chacun et chacune de nous, pour être effective, nécessite de notre part une volonté et une mise en action. Lorsque nous donnons sens aux éléments et récits qui nous entourent, nous

63. Yves Citton, *op. cit.*, p. 169.

sommes dans l'agir, dans l'imaginaire et la création et donc dans le subvertir. Ce potentiel de subversion est à cultiver car il ne pourra se faire que par des efforts personnels et collectifs.

L'analyse des dix matériaux a mis en lumière la capacité de reconfiguration de nos quotidiens à travers l'intérêt premier d'une histoire racontée pour donner du sens à sa propre existence, des personnes comme du collectif. Cette reconfiguration, n'est pas tant à voir comme une vision fantasmée d'une capacité surhumaine à écrire notre futur, mais, plutôt, comme la capacité des récits à marquer et modeler nos existences. Les récits nous permettent de prolonger nos expériences dans des « possibles ». Le fait même d'énoncer des récits crée de nouvelles situations potentielles qui nous permettent de mieux situer et de mieux projeter nos expériences vécues. Les récits nous permettent donc de reconfigurer nos vies en ceci qu'ils nous permettent d'entrevoir les possibles, et par la même de choisir en conscience.

Yves Citton différencie à ce niveau le fait de raconter des histoires, *storytelling* et le pouvoir de scénarisation du mythe, mythocratie : « *Telle est la différence majeure entre la capacité à raconter des histoires et le pouvoir de scénarisation : la première capte les flux de désirs et de croyances en fonction des vertus propres du conteur et de son récit (de ses accroches, de son script, de sa syntaxe, de ses résonances au sein de différents milieux) ; le second capte les flux de désirs et de croyances en fonction de l'accès dont il dispose auprès de l'attention d'un public. Les problématiques de la narration se demandent comment raconter une histoire de façon efficace ; celles de la scénarisation se demandent qui est affecté par ce qu'on raconte.* »⁶⁴

64. *Ibid.*, p. 143.

La mythocratie et le *storytelling* sont donc à voir comme les composantes d'un tout, d'un monde composé d'une multitude d'histoires qui se construisent, se propagent et nous entourent. De par leur capacité de reconfiguration et de scénarisation, il faut donc envisager les récits comme l'un des enjeux essentiels de notre société actuelle.

Mythocratie et storytelling

Pour traiter de ces questions, procédons à un changement d'échelle, en passant des expériences collectives (micro) à des enjeux plus globaux (macro). Nous regarderons d'abord comment les récits de la grande Histoire nous façonnent et comment nous faisons avec. Nous nous intéresserons ensuite à un événement récent, le mouvement contre la loi travail, qui peut éclairer notre propos.

Défier les récits des puissants

« Défier les récits des puissants » est la façon dont Ken Loach résume son métier et les films qu'il a réalisés⁶⁵. Sa réflexion se porte en particulier sur la manière dont nous racontons des histoires : « *Nous trouvons des personnages, une histoire, et c'est l'implication de ces personnages dans cette histoire qui témoigne de notre vision du monde* »⁶⁶. Le geste du cinéaste a donc un sens politique, jusque dans la manière dont il filme et met en récit ses histoires et ses personnages. Cela passe notamment par les mécanismes utilisés lors de la scénarisation d'un récit :

65. Ken Loach, *Défier le récit des puissants*, Éditions Indigène, 2014.

66. *Ibid.*, p. 15.

« Dans la vie on n'entre pas en contact avec les gens en gros plan, mais, au grand maximum, dans un cadre qui va de la tête aux épaules. L'angle de l'objectif utilisé doit donc être sensiblement similaire afin de filmer les personnages de manière respectueuse et mettre le spectateur dans la position d'une autre personne. Si la caméra se substitue à l'œil, nous obtenons une réponse humaine. Tandis que si l'on utilise un objectif grand-angle et que l'on installe la caméra tout près de la personne filmée, comme certains photographes et réalisateurs le font, on obtient une image légèrement déformée, plutôt désagréable, qu'on ne voit jamais dans la vraie vie, et on transforme les personnes en objets. En tant que spectateur, c'est rebutant, on a envie de s'éloigner. On a l'impression d'envahir leur espace. De plus, on doit essayer de se mettre à la place de tous les personnages, même ceux dont on ne partage pas forcément les points de vue. On doit voir le monde à travers leurs yeux. »⁶⁷

Ken Loach voit ses films comme autant de tentatives de lutter contre une « version officielle de l'histoire », unique et hégémonique. Et il se rend compte de la difficulté de son combat à travers les retours et critiques auxquelles il doit faire face : « la brutalité de ces attaques est extraordinaire. Ce que ces gens ne supportent pas, c'est que quelqu'un remette en question la version officielle de l'Histoire britannico-irlandaise. »⁶⁸

Dans une conférence, Chimamanda Ngozi Adichie, écrivaine nigériane, dénonce pour sa part le danger d'une histoire unique⁶⁹. À travers ses expériences au Nigeria et aux États-Unis, elle met en garde sur les

67. *Idem.*

68. *Ibid.*, p. 34.

69. Chimamanda Ngozi Adichie, Danger of a single story, conférence TED, 2009 ; https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=fr.

limites qu'impose une histoire unique, notamment sur le regard qu'elle nous amène à porter sur les autres. Elle raconte qu'elle a grandi en lisant de la littérature américaine et britannique. De ce fait, toutes les histoires qu'elle se racontait et qu'elle dessinait étant petite étaient faites de paysages enneigés, de personnages à la peau blanche qui parlaient du retour du beau temps en buvant des « ginger-beers », alors qu'elle est noire, qu'elle n'a jamais bu de « ginger-beer » et qu'au Nigeria, personne ne se pose la question du temps qu'il fait. Des années plus tard, lorsqu'elle arrive aux États-Unis pour poursuivre ses études, elle est confrontée à d'autres étudiants américains qui sont étonnés de sa maîtrise de l'anglais alors que celle-ci est la langue officielle du Nigeria. D'autres encore s'étonnaient de la voir sortir une cassette de Mariah Carey lorsqu'ils lui demandaient quelle « musique tribale » elle écoutait. Pour Chimamanda Ngozi Adichie, le danger d'une histoire unique est son pouvoir homogénéisateur et caricatural qui nous fait ressentir pour les autres « une sorte de pitié bien intentionnée et condescendante » (« *a kind of patronizing well-meaning pity* »).

Les auteurs italiens du collectif Wu Ming, dans un texte intitulé *La narration comme technique de lutte*, écrivent quant à eux que le *storytelling* est le propre de la politique-politicienne. Partant du principe que les gens ont besoin de cadres de valeur pour lire leur quotidien, ce sont donc les partis politiques qui s'empareront de l'histoire à raconter qui récupéreront le plus de votes. La plupart des élections se jouent ainsi : lorsque les partis d'extrême droite assènt de grandes histoires – à coup de « récit national », « de grand remplacement », etc. – les autres partis ne savent plus répondre qu'à grand renfort de chiffres et de pourcentages.

« L'idée que les idéologies étaient mortes a amené l'idée selon laquelle il suffisait de raconter les faits – que les faits suffisaient pour mobiliser les gens. Mais les idéologies ont beau être mortes, les gens ont besoin de frames, de cadres de valeur avec lesquels lire la réalité. Si on ne travaille pas cela et qu'on laisse la droite le faire, les gens vont se mobiliser et voter carrément contre leurs intérêts – du moment qu'ils peuvent élire quelqu'un qui porte ces frames. [...] C'est qu'il y a besoin de symboles, de mythes. Si tu laisses la droite les créer (par le haut) et que tu désertes ce terrain pour te limiter à dire "les chômeurs étaient à 10 %, maintenant ils sont à 12 % et les taxes sur le travail étaient à 15 %, maintenant elles sont à 11 %...", tu ne vas pas réchauffer le cœur des gens ! On pense qu'il s'agit de donner une série de chiffres : on donne des abstractions quand au contraire, il faudrait être capable de construire des histoires. »⁷⁰

Ce constat et cette critique sont également partagés par le rappeur français Rocé. Dans un texte paru dans la revue en ligne *Quartiers XXI*, il déroule la métaphore et le vocabulaire du monde du cinéma pour parler du « grand film républicain » qui est en train de se jouer. Rocé suggère que si notre vie est un film nous en sommes donc les héros, ce qui l'amène à se demander : « mais qui est à la production ? »

« Alors que les maîtres à penser invoquent un "roman national" garant de la cohésion sociale, il est tentant de revenir sur ce cinéma républicain forgé sur des images quasi immuables depuis l'époque coloniale. Mais les femmes et les minorités, jusqu'ici enfermées dans le rôle

70. Wu Ming : La narration comme technique de lutte, *POLITIQUE - Revue de débats*, numéro 56, octobre 2008 ; https://www.wumingfoundation.com/italiano/rassegna/WM_interview_Politique_BE.htm.

de la diversité, osent froisser le vieux scénario et prétendre à la coréalisation. Ce n'était pas prévu.[...] J'imagine la République comme un film dans lequel nous avons tous notre propre rôle à jouer. Le scénario s'écrit un peu plus chaque jour. Seulement dans la répartition des rôles, certain·e·s acteurs·rices aimeraient devenir les scénaristes de leur propre rôle, et même devenir coproducteurs·trices de ce film en cours qu'est la République. »⁷¹

À travers l'analyse de vieilles affiches de films, de spectacles et de livres, Rocé nous rappelle la manière dont s'est construit le « grand film républicain » et à quelle place ont été assignés certains et certaines d'entre nous. Il montre notamment des couvertures de livres jouant sur la « grande peur de l'étranger » et pointe ce paradoxe : les peuples représentés comme envahisseurs sur ces images sont ceux qui ont été envahis ou colonisés. Il en va de même pour le rôle de la femme dans la société (notamment du spectacle), comme pour celui de cet « Autre » qui fait rire ou divertit – du clown Chocolat et des expositions coloniales pour arriver à la responsabilité des comiques ou acteurs « autres » contemporains⁷².

À travers ces retours d'expériences formulés par des personnes dont le métier est de produire des récits (cinéma, littérature, musique), nous voyons se matérialiser une tension irréductible entre une histoire unique et une multitude de contre-histoires critiques⁷³.

71. Rocé, T'es le héros du film, qui est à la production ?, *Quartiers XXI*, mai 2015 ; <http://quartiersxxi.org/t-es-le-heros-du-film-qui-est-a-la-production>.

72. À propos de l'importance de la culture dans la construction des discriminations, lire également un autre texte de Rocé sur son site personnel : *Du cliché au cachot* ; <http://roce.ka.free.fr/cliche.htm>.

73. J'aurais pu continuer la liste des exemples en allant sur d'autres champs producteurs de récits comme celui de la communication

La lutte des récits : l'exemple récent du mouvement contre la Loi Travail

À une échelle un peu plus réduite, la France a été le terrain d'un mouvement social en 2016. Celui-ci s'inscrit dans la généalogie des mouvements qui ont marqué le champ politique et social de notre pays. Son point commun avec celui de 2005 (contre le CPE) et celui de 2010 (contre la réforme des retraites) est de revêtir une multiplicité de secteurs et de terrains des luttes : une organisation interprofessionnelle, un mouvement des chômeurs et précaires, une mobilisation des étudiants... Si différences il y a, elles se trouvent plutôt dans la forme et ce, à deux niveaux : – au niveau étatique par une escalade sans précédent de la répression et des violences policières⁷⁴ associée à une responsabilité du gouvernement⁷⁵, – au niveau des mobilisations, la montée en puissance des outils numériques ces dernières années a créé un mouvement social (sur)médiatisé. Les réflexions contre la Loi Travail ont débutées en février 2016 à travers un site internet qui décortiquait ce projet de loi et avait pour vocation de sensibiliser sur ses enjeux⁷⁶, une

médiatique et politique avec le travail de l'enseignante-chercheuse suisse Christina Del Biaggio et la question des réfugiés en Europe, avec son travail de *Fact Checking* au sein de l'association Vivre Ensemble pour décortiquer les chiffres et faits donnés par les médias et politiciens européens sur ces questions ; <http://asile.ch/comptoir-des-medias/>.

74. Voir à ce propos le rapport du site d'information Reporterre sur les dérives de l'action policière depuis le début de l'année 2016 : <https://reporterre.net/Violences-policieres-le-rapport-qui-dit-les-faits>.

75. Lire à ce propos l'article croisé du journal *L'Humanité* entre une avocate et membre du comité central de la Ligue des droits de l'homme, le Secrétaire général de la CGT police et un sociologue chercheur au CNRS : Qui est responsable des violences policières, *L'Humanité*, 11 mai 2016 ; <http://www.humanite.fr/qui-est-responsable-des-violences-policieres-606777>.

76. <http://loitravail.lol/>.

pétition en ligne, ainsi que le hashtag *#onvautmieux-queça* qui proposait un espace où les personnes pouvaient parler de leurs expériences salariales⁷⁷.

Mais c'est aussi et surtout une couverture médiatique et numérique qui ravira les archivistes et historiens. Par exemple, en l'espace de cinq mois de mobilisations, il y a eu plus de deux mille articles⁷⁸ rien que sur la mobilisation à Rennes dans les médias traditionnels. En un mois, le quotidien Ouest France a consacré 82 articles⁷⁹ sur le mouvement rennais. Du côté du terrain des mobilisations, c'est une montée en puissance des relais audiovisuels (surtout vidéo⁸⁰) avec des outils à la portée de tous et toutes. Nous voyons notamment apparaître et se développer des outils comme *périscope*⁸¹, qui permet de filmer et de retransmettre en direct dans le monde entier.

À travers le prisme d'un mouvement social, la question des récits permet de mettre en avant une lutte sur un autre terrain que le champ politique-politicien et l'occupation de la rue. Pour reprendre le vocabulaire utilisé jusqu'ici, il est possible de regarder le premier semestre 2016 sous l'angle du *storytelling* et de la mythocratie.

77. <http://www.onvautmieux.fr/>.

78. Étude menée par un habitant rennais : <http://www.lasardinerennaise.com/loitravail.html>.

79. Étude réalisée entre le 8 mars et le 7 avril 2016 : <http://www.lasardinerennaise.com/loi-travail-dans-of.html>.

80. Lire à ce propos le compte-rendu d'une rencontre organisée durant les mobilisations afin de tenter de penser des usages de la vidéo : <https://lundi.am/De-l-usage-des-cameras-en-manifestation>.

81. <http://rue89.nouvelobs.com/2016/04/01/manif-filme-tout-periscope-ca-protège-peu-263646>.

Pour rappel, lorsque le *storytelling* sert à optimiser un discours pour raconter une histoire de façon efficace, la mythocratie, élabore quant à elle un propos scénarisé qui se demande qui est affecté par ce qu'on raconte. La nuance, de taille, se situe dans l'attention portée à l'autre et dans les intentions sous-jacentes au récit émis. Le premier optimise le « comment raconter » pour servir ses objectifs quand le second fait l'effort permanent de se poser la question « à quoi contribue mon propos ? »

Cette distinction établie, il n'y a qu'un pas pour comprendre l'un des enjeux du mouvement contre la Loi Travail : qui possédera la capacité de raconter cette histoire collective ? En lice pour y répondre, d'un côté les usages habituels du *storytelling* par deux sphères : l'État, personnifié dans le gouvernement au pouvoir et plus précisément Manuel Valls et les médias *mainstream*. De l'autre, une pratique mythocratique où, tous les récits de ces événements sont produits en dehors de ces deux sphères, dans une multitude de formes d'expressions : récit écrit sur un blog, vidéos relatant telle ou telle manifestation, telle ou telle violence policière, expériences singulières que nous nous sommes efforcés de raconter à notre entourage, etc.

Pour étayer ce propos, portons attention à un événement en particulier, l'événement dit de l'hôpital Necker. Une description assez succincte des faits pourrait s'écrire de la manière suivante : à la marge d'une manifestation durant le mouvement social, des vitres de façade de l'hôpital Necker à Paris sont brisées.

D'un côté nous avons un récit construit par le gouvernement qui mobilise les médias autour de cet événement pour décrédibiliser le mouvement social dans son

ensemble dans le but de faire appliquer son projet de loi. Avec un usage du *storytelling* dont l'intention (faire-faire) est de jouer sur les affects et le faire émouvoir sur la victimisation des uns et la stigmatisation des autres, le gouvernement met à mal la crédibilité du mouvement social. Sa stratégie consiste à agiter deux épouvantails émotionnels : la figure du casseur au service de la violence. Cet exemple est d'autant plus frappant qu'il vient doublement capter les désirs et croyances de l'auditoire : l'hôpital Necker a pour particularité d'accueillir des enfants. De surcroît, au moment des faits, le service accueillait l'enfant venant de perdre ses parents policiers dans une attaque terroriste. De l'autre côté, en vis-à-vis, se sont exprimées des centaines de contre-histoires⁸² cherchant à déconstruire les figures simplistes et caricaturales présentées précédemment.

Sans chercher à débattre de la consistance des propos et positions, nous voyons que la forme du récit offre déjà des différences significatives. L'un porte une version qui n'a pas ou peu changée, que ce soit dans la bouche des porte-paroles et représentants de l'État, que dans celle des médias traditionnels. L'autre sert une multitude de points de vue singuliers et complexes, en opposition à la seule version du discours dominant. Le même processus s'opère sur les médiums utilisés, avec pour les premiers, le canal principal des médias *mainstream* et, de l'autre, encore une fois, la multitude des médiums liés à internet (blogs, médias alternatifs, réseaux sociaux...), sans oublier les paroles échangées avec l'entourage.

82. Pour n'en citer que deux, voir à ce sujet le récit fait de cet événement par Yves Pagès – entre autres responsable des Éditions Verticales – sur son blog (<http://www.archyves.net/html/Blog/?p=7017>) et le témoignage d'un parent d'un des enfants pris en charge dans cet hôpital (<https://lundi.am/Sur-l-instrumentalisation-des-vitres-de-l-hopital-Necker-Un-parent>).

Si nous voyons, à travers l'exemple du mouvement de 2016 et du cas particulier de l'hôpital Necker, que les accès aux médiums permettant le partage de récits ne sont pas équitables, nous remarquons surtout l'opposition forte du récit unique, simplificateur et descendant, à la profusion complexe de récits ascendants. Même si cela peut sembler caricatural, nous pouvons peut-être simplement nous rappeler que la démocratie n'est pas la recherche d'un consensus autour d'un message écrasant et totalisant, mais l'expérience de la complexité et de la conflictualité des points de vue en discussion.

CONCLUSION

En septembre 2015, j'ai eu l'occasion d'accompagner à Rennes, pendant deux journées, l'association d'organisation communautaire Si on s'alliait ?⁸³ Il s'agit d'un collectif qui, dans la lignée du travail de Saul Alinsky⁸⁴, travaille localement sur des quartiers pour mener à bien des actions d'habitants sur des questions qui touchent à leur quotidien : lutter contre l'insalubrité, faire évoluer l'accueil des migrants en préfecture... Arrivé à une période charnière pour la structure, chacun avait besoin de travailler sur l'histoire du collectif, les questions de transmission et la manière de s'y prendre. Je les ai accompagnés sur ces questions-là en articulant ces rencontres autour de la culture des précédents, des enjeux du récit et de la place du mythe dans leur fonctionnement collectif.

Durant notre temps de travail, au croisement de leur expérience et de mes réflexions, nous avons identifié différentes zones de vigilances qui invitent à questionner les limites de l'effet encapacitant et positif de la production de récits.

Walter Benjamin dit que la grande Histoire unique est racontée par les vainqueurs et n'est composée que de victoires. Dans une démarche mythocratique, il est important de ne pas reproduire une telle dérive.

83. <http://www.sionsalliait.org/>.

84. Voir à ce propos l'*Entretien avec Saul Alinsky*, Éditions du commun, 2018.

Les histoires que nous racontons, si multiples soient-elles, comportent des défaites, des doutes et des erreurs. Comme l'exprime le collectif *Si on s'alliait ?* : il est important de raconter ce qui est génial et ce qui ne l'est pas. Se donner l'exigence de se raconter dans la complexité pour ne pas devenir prisonnier de son propre mythe.

L'ensemble des membres du collectif *Si on s'alliait ?* a été marqué par la découverte de la dissonance qui se crée entre le mythe extérieur et ce qu'ils pouvaient vivre à l'interne. Il faut pour cela, comprendre que l'organisation communautaire – pensée par Saul Alinsky et vécue par les groupes qui s'en revendiquent – tire ses fondements de l'usage des mythes et des histoires que l'on se raconte. Les actions menées par ces groupes s'appuient autant sur les victoires obtenues lors de négociations (avec un bailleur social, une structure d'état, une entreprise privée, etc.) que sur la capacité à partager ces victoires avec d'autres personnes en racontant les histoires de son propre vécu. Pour le dire autrement, l'organisation communautaire consiste à porter une colère pour obtenir justice et de s'appuyer sur ces acquis en les racontant pour donner envie à d'autres de porter à leur tour leurs colères, et ainsi de suite.

À travers ce processus, *Si on s'alliait ?* se trouve entouré et porté par un mythe extérieur encapacitant fait de leur histoire particulière et de celle, plus globale, de l'organisation communautaire. Ce récit extérieur s'est construit à partir des moments les plus significatifs et nous avons tendance à nous focaliser sur l'heureux, le festif, le jouissif, les affects joyeux. De fait, ce mythe fait l'impasse sur les étapes plus laborieuses par lesquelles le collectif est passé. Les organisateurs et organisatrices

se retrouvent ainsi pris au piège entre, d'une part, leurs difficultés et tensions vécues au quotidien dans leur travail, et d'autre part, ce que leur renvoient les personnes extérieures qui ne connaissent d'eux que le côté positif et passionnant de ce qu'ils font. Cette dissonance entre les objectifs atteints et visibles et les manières laborieuses d'y parvenir est donc invisibilisée. C'est aussi ce que nous avons pu vivre collectivement dans le bar-restaurant en coopérative La Vie Enchantée. Notre épuisement général et nos difficultés financières (connues principalement des membres en interne) étaient en décalage avec la vision passionnante et passionnée de celles et ceux qui fréquentaient le lieu. Il m'arrive encore de croiser des personnes qui me parlent de La Vie Enchantée comme d'un lieu magique et important dans leur parcours, et me demandent, étonnées : « pourquoi avez-vous arrêté ? » J'ai eu le même ressenti à plusieurs reprises dans différents collectifs.

Il n'est pas question, ici, de regretter l'existence de ces expériences au prétexte que des souffrances y sont éprouvées. Nous touchons là, malgré tout, un des enjeux des expériences collectives : la question du « je » dans le « nous » lorsque l'engagement est total (travail, engagement militant, passe-temps...). De plus, il s'agit bien, dans le cadre de ce travail, de nommer une dialectique (du visible et de l'invisible) et de voir comment ne pas reproduire les dérives de l'histoire majuscule en ne racontant que les victoires. Dans le cas de Si on s'alliait ? il est intéressant de remarquer que le mythe, duquel le collectif était prisonnier, se trouve être un récit de leur expérience qui s'est raconté hors des frontières de celle-ci. C'est un récit construit par des personnes extérieures au collectif à partir des traces que celui-ci donnait à voir. De ce qui est raconté et de ce qui ne l'est

pas, du mythe extérieur et du vécu intérieur, il est un élément connexe à ce travail qu'il importe de nommer : l'environnement extérieur. En tant que tiers-récoltant des traces qu'une expérience collective produit il est à même lui aussi, de raconter sa propre version de l'histoire. Une des manières de saisir cet environnement extérieur est d'aller interroger l'« activité » destinataire de notre récit.

Cette recherche-action a été menée sous l'angle des producteurs de récits, que ce soit à travers mon propre parcours ou celui des personnes rencontrées dans le cadre de la production de leurs histoires. Je propose à présent une mise en tension de ce travail en réintégrant le rôle et la place des destinataires de ces histoires.

Pour qu'une histoire soit racontée, il faut certes qu'une personne souhaite le faire, mais aussi qu'une autre soit en position de la recevoir. Or, les personnes destinataires sont, elles aussi, actives : elles décident, ou non, d'aller vers tel ou tel récit, elles décident, ou non, d'adopter un regard critique à son encontre, de chercher à savoir ce qui se trouve au-delà.

Stanley Fish, professeur de littérature aux États-Unis, a publié un livre intitulé de manière provocatrice *Quand lire c'est faire*⁸⁵, partant d'une expérience qu'il a menée auprès de ses étudiants. À la fin d'un cours, il décide de laisser volontairement au tableau les noms propres évoqués lors du cours qui vient de se terminer. Aux étudiants suivants, arrivés pour un cours sur les poèmes religieux du 17^e siècle, il décide de faire passer cette liste pour un poème religieux et cela fonctionne.

85. Stanley Fish, *Quand lire c'est faire*, Les prairies ordinaires, 2007.

Il s'appuie sur cette anecdote pour tirer un énoncé qui vient bousculer le milieu de la littérature et le rapport à la lecture, en annonçant que le lecteur qui fait le livre. Pour la littérature écrite, cela peut se vivre comme une sentence : l'auteur une fois son livre publié, s'en voit dépossédé par celles et ceux qui le liront et qui se l'approprieront à leur manière⁸⁶.

Les récits collectifs et les mythes, qui nous intéressent ici, n'échappent pas à cette règle. Comment ces histoires se construisent-elles par celles et ceux qui les reçoivent ? L'effet pragmatique du bouche-à-oreille déformant illustre par exemple le fait qu'une histoire ne sera jamais tout à fait la même en fonction de ceux et celles qui la racontent. C'est également ce qui crée cette dialectique du mythe et du vécu. Schématiquement, le mythe n'est pas à voir comme un trait allant d'un point A vers un point B, mais comme une multitude de mythes tissés, entremêlés et formant ainsi un enchevêtrement complexe et diffus.

Ce schéma vient donc recomplexifier le propos de cette recherche où, pour mener à bien ce travail sur les récits, ceux-ci ont été décortiqués de manière linéaire : une histoire est vécue, regardée, racontée, mise en forme et partagée. Or, dans nos quotidiens toutes ces étapes se trouvent enchevêtrées dans l'espace et le temps : nous racontons ce que nous vivons dans le même mouvement où nous vivons ce que nous racontons. Pour reprendre Walter Benjamin, par le biais des conteurs et conteuses, c'est une boucle qui se crée

86. Pour aller plus loin à ce sujet : Yves Citton, *Puissance des communautés interprétatives*, préface du livre de Stanley Fish, *Quand lire c'est faire*, *op. cit.*, et Pascal Nicolas-Le Strat, *Notes de lecture sur Quand lire c'est faire* ; <http://www.le-commun.fr/index.php?page=quand-lire-c-est-faire>.

et s'enrichit entre récit et expériences – « *Le conteur emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui. Et ce qu'il raconte, à son tour, devient expérience en ceux qui écoutent son histoire* »⁸⁷.

Cette vision des récits tissés doit encore prendre en compte deux éléments pour compléter cette toile. En envisageant le fait que chaque personne se soit réapproprié la capacité à raconter des histoires, il reste *a minima* deux autres écueils sur lesquels nous ne sommes pas égaux. Cela concerne la manière dont les récits sont accueillis : les médiums de diffusion et de partage, d'un côté, et l'autorité et le pouvoir qui leur sont conférés, de l'autre.

La question d'accès aux médiums et aux audiences s'est fortement complexifiée. La connivence des intérêts entre les discours du gouvernement et les messages partagés par les médias *mainstream* s'est renforcée. La diversité de ces grands médias s'est fortement réduite de par le petit nombre de personnes qui en détiennent le capital⁸⁸ et cela vient créer, de fait, une uniformisation des discours médiatiques. Le tout est accentué par un affolement de ces mêmes médiums traditionnels à la vue de la montée en puissance des plateformes et usages numériques. Ce foisonnement numérique vient, quant à lui, non pas équilibrer (cela serait nier d'autres éléments à prendre en compte), mais complexifier le tableau par une accessibilité plus aisée aux outils de production et de diffusion : moyens

87. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 121.

88. À ce propos voir la cartographie de l'association Acrimed : « Médias français : qui possède quoi ? », dernière version le 30 août 2018 ; <https://www.acrimed.org/Medias-francais-qui-possede-quoi>.

d'échanger, de prendre des photos et vidéos, de relayer, etc. J'évoque ici un potentiel d'accessibilité et non un acquis généralisé.

Concernant le second point, il est intéressant, là aussi, de s'y attarder un peu pour se rendre compte du fait que le récit, en tant que tel, est neutre et que ce sont les intentions qui le porte et donc les personnes qui l'émettent qui politise son propos et ses conséquences. Je veux parler ici des questions de pouvoir et d'autorité qui sont attribuées à certaines personnes et qui donnent ainsi une importance particulière à leur propos. L'« affaire Tarnac » illustre parfaitement cette dissonance des récits en fonction des personnes qui en écrivent l'histoire, et de l'autorité qui leur est conférée. Le 11 novembre 2008, Michèle Alliot-Marie, alors ministre de l'Intérieur, publie un communiqué annonçant l'arrestation de plusieurs personnes dans le village de Tarnac, en Corrèze. Elles seraient responsables (et coupables) du sabotage d'une caténaire de ligne TGV. Le 12 avril 2018, dix ans après les faits, le verdict du procès est rendu. Dans cette histoire médiatico-politique, dont il est possible de trouver toute la chronologie sur internet, nous avons un récit majoritaire. L'idée n'est pas de s'attarder sur l'imbroglio judiciaire, mais de regarder deux éléments assez singuliers. Le premier est que nous retrouvons bien tous les codes du récit : un contexte, une chronologie, des points de vue et personnages... Nous en connaissons les producteurs initiaux : l'État se retrouvant incarné par deux narrateurs principaux qui sont, d'une part, la ministre de l'Intérieur et représentante du gouvernement, Michèle Alliot-Marie et d'autre part, un représentant de la justice, le procureur Jean-Claude Marin. Ceux-ci savent user des codes narratifs quitte à partir du côté de la fiction avec, par

exemple, l'invention de personnages tels que l'« anarcho-autonome » pour l'une et la « cellule invisible » pour le second. Le côté fictionnel qui est la seconde particularité de ce feuilleton est officialisé par Corinne Goetzmann, présidente de la 14^e chambre du tribunal correctionnel de Paris lors du verdict du procès le 12 avril dernier : « *L'audience a permis de démontrer que le groupe de Tarnac était une fiction.* » La médiatisation de cette affaire utilise les mécanismes et le vocabulaire du récit de manière caricaturale, appliquer à des institutions et des personnes bien réelles des procédés fictionnels, ce qui nous permet d'illustrer l'impact d'un récit majoritaire et écrasant, dont les ficelles ne sont pas lisibles par toutes les personnes ayant suivi cette histoire. Et le phénomène s'amplifie face à la multitude de récits dissonants de ces dix dernières années (venant des inculpés eux-mêmes, de soutiens plus ou moins connus publiquement...) et largement invisibilisés par le rythme et la temporalité de ce récit dominant.

Pour répondre à cette subalternité du récit, je ne peux que rappeler le fait qu'en nous réappropriant l'art de conter nos histoires nous nous donnons également les clés pour décortiquer et analyser ce qui fait récit dans nos quotidiens. L'enjeu est de taille, car être en capacité de lire et comprendre les récits pour ce qu'ils sont nous permet de cerner les protagonistes et les intentions qu'ils portent plus ou moins ouvertement. Pour reprendre les mots d'Isabelle Stengers : « *Dis-moi comment tu racontes, je te dirai à la construction de quoi tu participes*⁸⁹. »

89. Isabelle Stengers, Fabriquer de l'espoir au bord du gouffre à propos de l'œuvre de Donna Haraway, *La Revue Internationale des Livres et des Idées*, Numéro 10, mars-avril 2009.

Le récit est primordial dans la construction du commun. Mais les rapports de force de nos sociétés s'y retrouvent avec tout autant d'intensité. Il est donc, plus que jamais, essentiel de se réapproprier *l'art de conter nos expériences collectives*. Comme le rappelle Walter Benjamin, le récit, malgré la douce insouciance que ce terme pourrait prendre à nos oreilles, « *présente toujours, ouvertement ou tacitement, un aspect utilitaire* »⁹⁰. En effet, le propre du récit ne serait pas tant de répondre à une question que de « *proposer une certaine manière de poursuivre une histoire (en train de se dérouler)* ».

90. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 119.

Remerciements

Je souhaite remercier toutes les personnes qui ont croisé mes questionnements, qu'elles soient membres des collectifs analysés, responsables et collègues de formation, et ami·e·s.

Je souhaite également manifester mon immense reconnaissance à Émilie, Fabien, Marianne et Sylvain sans qui cette forme (ré)écrite n'aurait jamais pu voir le jour.

Enfin, une pensée toute particulière pour Marion qui m'accompagne et me soutient depuis le début dans cette passion envahissante, et qui a su composer avec.

Table des matières

INTRODUCTION	9
1. (RE)GARDER LES TRACES	17
Les traces	17
Au commencement : la trace	17
La trace comme rétention tertiaire	18
L'oralité comme forme de trace	20
Dix traces comme référentiel	21
Des traces « publiques »	31
Les récits	32
Déplacement de la trace au récit	32
Des traces qui répondent aux codes du récit	33
Les traces ne sont-elles pas déjà des récits ?	44
2. RACONTER DES HISTOIRES	47
Les producteurs de récits	47
Légitimité(s) : récit personnel d'une expérience collective	48
Raconter seul	50
Raconter à plusieurs	53
Des métiers et pratiques de producteurs de récits	57
(Se) raconter pour donner sens	60
(Re)questionner le commun	61
Construire du commun au-delà des frontières	65
Clôturer le commun	68
3. TRANSFORMER LE RÉEL	77
Faire, agir	77
Rendre visible	78
Rendre possible	81
Raconter, subvertir	85
La puissance du mythe	85
Mythocratie et <i>storytelling</i>	91
CONCLUSION	101
Remerciements	111

Achévé d'imprimer en octobre 2018
par Corlet Imprimeur à Condé-en-Normandie (14)
pour le compte des éditions du commun.
Imprimé en France