

L'imagination

Jean-François Dortier

Hervé Le Tellier

Pierre-Olivier Rollin

Paul Servaes

Laurent Van Eynde

Philippe Woitchik



Depuis 2009, ASSPROPRO, le CDWEJ et la CTEJ, réunis au sein de l'asbl OTTOKAR, sont à l'initiative d'une opération itinérante éponyme. Là où elle se déploie, cette opération de visibilité du Théâtre Jeune Public permet à la population la plus large possible (dès le plus jeune âge et de tout horizon socio-culturel) de découvrir et de s'approprier les ressources artistiques et culturelles de sa région et de la Fédération Wallonie-Bruxelles en général.

OTTOKAR fait le pari de la richesse, de la force des réseaux et des synergies locales. L'événement est organisé par les associations culturelles de la région concernée parmi lesquelles un opérateur coordinateur se propose.

Lors de chaque opération, un colloque est proposé. Le premier, en 2009, osa le thème de l'audace; le deuxième, en 2010, s'est ouvert à celui de l'écoute. Le troisième, en 2011, a décliné un chassé-croisé des passeurs et contrebandiers; en 2012, l'impertinence a été questionnée. Quatre publications, éditées chez Lansman Éditeur (collection Rebonds), rendent compte des propos échangés.



L'organisation du colloque ainsi que la publication ont bénéficié du soutien du Service Général des Arts de la Scène de la Fédération Wallonie-Bruxelles.



Préambule

Les présents actes émanent d'une journée de réflexion qui s'est tenue le vendredi 22 mars 2013 à Liège, au cœur d'OTTOKAR V, Théâtre Jeune Public & Littérature Jeunesse.

Le colloque a permis d'entrer dans les mécanismes, les ressorts, les fonctions, les heurs et bonheurs de l'IMAGINATION par les interventions d'un philosophe, d'un sociologue, d'un ethnopsychiatre, d'un historien de l'art, d'un artiste et d'un publiciste.

Les communications qui composent ce volume sont des écrits produits par les intervenants et des synthèses des interventions.

Imagination et philosophie

Synthèse de l'intervention de Laurent Van Eynde

Parler de la place accordée à l'imagination dans la pratique et dans le discours philosophique implique d'observer au préalable leur relation.

La philosophie (au sein de son histoire) et l'imagination ont un rapport très complexe, très ambigu. En effet, rares sont les philosophes qui affirment avoir dirigé leur pensée sous l'égide de l'imagination. Il y a un certain refoulé de l'imagination. Et ce, pour deux raisons. Premièrement, les philosophes ont, comme objet d'étude, l'essence de l'existence (les premiers principes), c'est à dire tout ce qui est relativement stable dans l'existence. Ensuite, en philosophie est digne la posture métaphysique (le souci du transcendantal), c'est à dire parvenir aux idées les plus universelles. Aristote disait déjà: "Il n'y a de science que du général."

Or, l'imagination est une faculté qui renvoie l'individu à la possibilité sans cesse d'un surcroît d'être, à la possibilité d'une variation constante. Elle peut donc paraître comme déstabilisante et renvoie aussi au radicalement singulier.

Les philosophes qui ont traité de l'imagination et qui ont davantage fondé leur pensée sur cette faculté ont pris une posture à la marge du discours philosophique classique.

Néanmoins, chez les grands auteurs de la tradition, l'imagination fait retour... Ainsi, dans le mythe de la caverne, Platon évoque que l'homme, dominé par le sensible, le prenant pour la vérité, n'est pas capable de se tourner vers les essences et donc d'atteindre la connaissance. Il condamne l'image, l'imagination et les poètes. En effet, l'image est la copie d'une copie (perception du sensible) qui nous éloigne toujours de la vérité (essence). Alors que Platon condamne l'imagination dans cet écrit, il le fait sous la forme d'une allégorie (image). Il y a donc, chez Platon, une tension constante de rejet

de l'imagination et de mobilisation de l'imagination. En outre, Descartes assume dans *Le discours de la méthode*, que toute son entreprise philosophique de rationalité a un caractère fabuleux et ce, même si l'auteur condamne, dans le même ouvrage, la fable des Anciens (les récits mythologiques). Enfin, si, dans la première édition de *La critique de la raison pure*, l'imagination apparaît comme la clef de la pensée de Kant, dans la deuxième édition, ce n'est plus le cas.

Donc, chez les auteurs canoniques principaux, on constate un malaise avec l'imagination mais aussi une fascination.

APPROCHE DE LA PENSÉE DE CASTORIADIS

Castoriadis, philosophe, psychanalyste et économiste français d'origine grecque (1927-1997), refuse de définir la philosophie comme la recherche des essences; il préfère étudier l'expérience philosophique. Ainsi, dans *Passion et connaissance*, il aborde les questions suivantes: qu'est-ce que la singularité de l'expérience du philosophe? Comment vit-on l'expérience philosophique? Comment émerge l'expérience philosophique? Dans ce texte, Castoriadis cherche à rapprocher la science à une présence passionnée au réel, au monde et aux idées. C'est en définissant les conditions d'émergence d'un questionnement

philosophique que Castoriadis fait émerger l'imagination.

Pour comprendre ce qui est singulier, le philosophe s'appuie sur les apports de la psychanalyse (sciences qui est de l'ordre de la thérapie, de la confrontation à la singularité) et de ceux de Freud, en particulier.

Selon Castoriadis, la singularité de la philosophie réside dans le fait que cette discipline est un effort de connaissance, une "interrogativité perpétuelle". La philosophie n'est pas une somme de connaissances ou de dogmatismes mais bien un effort d'interroger sans cesse les vérités auxquelles on ne croit pas a priori.

Pour comprendre cette singularité, Castoriadis s'approprie le texte de Freud *La pulsion et ses destins* (1915) dans lequel Freud interroge ce qu'est la pulsion scopique, c'est-à-dire la pulsion de la connaissance, la pulsion du savoir.

Freud a comparé la pulsion de l'humain à celle de l'animal et a établi une différence entre pulsion et instinct. Freud affirme que la pulsion est toujours d'origine somatique (corporelle) et qu'elle provoque une délégation dans la psyché. La pulsion corporelle déléguerait donc ses représentations psychiques.

Chez l'animal, les représentations sont canoniques. L'instinct sexuel chez l'animal a toujours les mêmes types de représentations. Une image corporelle répond à une pulsion corporelle. Il y a donc une forme de code et de catégorie fixe d'images dans la psyché qui correspond à la pulsion ou à l'instinct somatique. Chez l'animal, l'imagination est canonique et elle est la faculté de produire des images dans la psyché. Chez l'homme, les représentations psychiques des pulsions somatiques ne sont pas canoniques. C'est-à-dire qu'une pulsion, comme la pulsion sexuelle, peut avoir une multitude de représentants différents dans la psyché. Donc des représentations, des images qui ne sont pas ordonnées de manière univoque à ce qu'est la pulsion somatique.

Pour Castoriadis, il y a une véritable liberté fantasmatique chez l'homme: liberté fantasmatique dans le passage du soma à la psyché. Au fond ce qu'il montre, c'est que la différence anthropologique - la liberté de l'âme - n'est pas une liberté qui se joue au niveau de la rationalité, de l'interrogation critique mais une liberté fantasmatique.

Il y a une "défonctionnalisation" de l'image car les représentations fantasmatiques ne sont pas déterminées univoquement par la pulsion sexuelle, par la pulsion somatique.

Les représentations fantasmatiques sont différentes chez les uns et les autres et pas toujours pareilles chez un même individu. La liberté fantasmatique est essentielle et est à la base même de la fonction d'imagination.

Le plaisir fantasmatique, chez l'homme, existe indépendamment de toute satisfaction organique.

En reprenant ainsi l'idée freudienne de "sublimation" (plaisir de représentation pris dans des contextes qui n'ont plus aucun rapport direct avec le plaisir d'organe), Castoriadis élargit le rôle de l'imagination.

L'imagination est libre mais elle n'est pas pour autant anarchique, elle agit avec une certaine cohérence.

Ex.: le plaisir de Laurent Van Eynde de se représenter comme conférencier - image satisfaisante liée aux représentations du monde et de la position et du rôle du conférencier en son sein et image ample de ce qu'est son existence et l'existence du monde.

En se référant toujours à Freud, Castoriadis indique que ce qui caractérise la sexualité infantile ne porte pas seulement sur l'organe mais porte aussi sur la question de l'origine de la vie donc sur l'historicité: outre la curiosité sexuelle, l'enfant commence à

traverser le présent et à s'interroger sur l'histoire.

La pulsion produit donc du plaisir. Le principe de plaisir pousse l'homme à croire en une certaine représentation du monde et de soi-même dans le monde. Castoriadis, en essayant de comprendre la pulsion de la connaissance, s'interroge davantage sur la croyance.

L'homme, compte tenu de l'univers fantasmatique, est dans une forme de croyance. La connaissance est une capacité d'interrogation de la croyance. Il n'y a connaissance qu'à partir du moment où l'on met en cause la croyance. Castoriadis contredit Aristote qui affirmait que la connaissance était le fondement.

Pour comprendre ce qu'est la connaissance, Castoriadis propose de partir de la concrétude de l'expérience humaine, c'est-à-dire de son historicité. La connaissance apparaît suite à un événement historique décisif. La philosophie naît donc de l'histoire. L'histoire précède la philosophie (Castoriadis s'oppose ici à Hegel qui explique que les événements historiques résultent d'une rationalité de l'histoire). Et cette histoire est aussi le moment de passage de l'imagination, au sens de la psyché individuelle à un imaginaire social.

Cet événement historique est, pour le philosophe, l'invention conjointe de la démocratie et de la philosophie (avec les sophistes) dans la cité athénienne au Ve siècle, moment de la remise en cause de la croyance mythologique. Castoriadis montre comment, dans cette société athénienne, à un moment donné, émergent conjointement la philosophie (capacité à interroger sans cesse) et la démocratie (capacité à s'interroger sur ce qu'est la justice et à débattre indéfiniment), c'est-à-dire un mode d'interrogation qui a une dimension sociale liée à un fait historique.

Castoriadis est opposé à la logique de précurSION. Même s'il y a toujours des signes avant-coureurs, un événement historique résulte d'un saut qui permet la nouveauté. Selon le philosophe, il faut accorder une place à l'événementialité et ne pas réduire à une causation.

Une société s'invente, invente sa capacité à représenter le monde dans une instabilité permanente. L'imagination apparaît, dès la liberté fantasmatique, chez l'individu; l'imaginaire social offre cette capacité de faire le saut et est à l'œuvre pour inventer une nouvelle société.

Une société peut s'imaginer tant qu'elle assume sa capacité d'imaginer, bref son autonomie. Le risque pour une société réside

dans l'hétéronomie: croyance que la source de la société est ailleurs (les religions, l'économie...).

Laurent Van Eynde est docteur en philosophie. Il est professeur à l'Université Saint-Louis (Bruxelles). Après avoir longtemps consacré ses recherches à la philosophie allemande moderne et contemporaine, ainsi qu'à la philosophie de la littérature, il se consacre désormais à une philosophie de l'imagination centrée sur le cinéma, dans ses dimensions esthétiques et anthropologiques. Parmi ses derniers ouvrages, on retiendra *Goethe lecteur de Kant* (PUF, 2000), *Shakespeare. Les puissances du théâtre* (Kimé, 2005), *Vertige de l'image. L'esthétique réflexive d'Alfred Hitchcock* (PUF, 2011).

Il est actuellement le Doyen de la Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences humaines de l'Université Saint-Louis (Bruxelles), où il dirige également le Centre Prospéro - Langage, image et connaissance.

Nous sommes tous des créateurs

Ou

Qu'est ce que l'imagination créatrice?

Jean-François Dortier

Il y a un siècle, un auteur, aujourd'hui totalement oublié, a publié un livre remarquable. Il s'appelait Théodule Ribot, l'une des stars de la psychologie française à la fin du XIX^e siècle. Son livre, *Essai sur l'imagination créatrice* (1900), sorti la même année que *L'interprétation des rêves* de Sigmund Freud, est tombé complètement dans l'oubli¹. On y trouvait déjà des idées très originales, redécouvertes par les chercheurs un siècle plus tard.

Dans cet ouvrage, T. Ribot aborde le thème de l'imagination "créatrice", grande oubliée selon lui de la recherche en psychologie. Jusque-là, dit-il, les psychologues se sont beaucoup intéressés à l'imagination

reproductrice" (on entendait par là les images mentales, considérées comme des résidus dégradés de la perception).

L'imagination créatrice est cette capacité extraordinaire qu'ont les humains à produire des rêves, des œuvres d'art mais aussi à construire des maisons, à inventer des objets techniques, à faire des projets, à inventer des recettes de cuisine ou à décorer leur appartement. Car, écrit T. Ribot, "dans la vie pratique, dans les inventions mécaniques, militaires, industrielles, commerciales, dans les institutions religieuses, sociales, politiques, l'esprit humain a dépensé autant d'imagination que partout ailleurs. Même l'économie n'y échappe pas; un chapitre est consacré à ce qu'il nomme joliment "l'imagination commerciale".

Au sens courant, l'imagination a longtemps renvoyé aux productions fantasmatiques de

l'esprit humain. Elle est associée aux rêves, à la rêverie, à la fiction (romans, contes, récits, fables), à l'art, à l'utopie. Imaginer, c'est s'évader en pensée: l'enfant qui rêve de terrasser des monstres, l'écrivain qui écrit un roman, le prophète ou le médium qui entre en communication avec les esprits de l'au-delà... L'imagination nous transporte en pensée dans le futur, le passé, dans les mondes de l'au-delà, peuplés de personnages étranges.

Cette vision poétique et enchantée de l'imagination ne recouvre qu'une partie de l'immense domaine dans lequel s'exprime la créativité. De plus en plus d'experts admettent aujourd'hui que la création ne se réduit pas au monde des arts, des rêves et des utopies. L'imagination créatrice s'exprime aussi dans les sciences, la technologie, le travail et la vie quotidienne.

CONSTRUIRE DES PAYSAGES MENTAUX

Partons d'abord au pays des mathématiques. A priori, nous voilà au royaume des formules, des raisonnements rigoureux, des chiffres, des modèles. Quoi de plus étranger à l'imagination? Si l'on écoute les mathématiciens eux-mêmes, beaucoup admettent avoir recours à une pensée imaginative. Le mathématicien Jacques Hadamard l'avait déjà noté il y a un demi-

siècle. L'imagination - c'est-à-dire la pensée en image - joue un grand rôle dans l'invention mathématique². La construction de théorie géométrique ou algébrique passe par des constructions mentales dans lesquelles interviennent des images de nature visuelle. Souvent, un mathématicien "voit une solution en imaginant un chemin nouveau qui lierait deux domaines des mathématiques jusque-là séparés³. Cette vision vient en premier, la démonstration suit. Ce n'est sans doute pas un hasard si le mot "théorème renvoie, selon l'étymologie grecque, au mot "vision .

DE LA CREATION SCIENTIFIQUE⁴

Les sciences de la nature font aussi abondamment appel à l'imagination. La physique a même progressé par des "expériences de pensée" révolutionnaires. Galilée n'a jamais lancé de poids du sommet de la tour de Pise pour découvrir la loi de la chute des corps, il s'est contenté d'imaginer l'expérience. Ce n'est que bien plus tard que l'on a pu vérifier le résultat.

Albert Einstein, lui aussi, déclarait "penser en images" (et non à coup de formules et de raisonnements). La plupart de ses découvertes reposaient sur des expériences de pensée très visuelles: pour étudier la vitesse de la lumière, il s'imagina assis sur

un rayon de lumière un miroir à la main; pour étudier la relativité, il se voit installé dans un ascenseur cosmique. "Les mots ou le langage, écrit ou parlé, ne semblent jouer aucun rôle dans mon mécanisme de pensée (...). Les éléments de pensée sont, dans mon cas, de type visuel , écrit A. Einstein. Il ajoute que les mots conventionnels destinés à exposer sa pensée viennent après et "laborieusement". Des chimistes et des biologistes de renom ont également apporté leurs témoignages sur le rôle de l'imagination dans leur travail. Le chimiste allemand Friedrich Kekulé, fondateur de la chimie organique, raconte qu'il a découvert la structure (en cercle) de la molécule de benzène en rêvassant au coin du feu, voyant, tout à coup, les molécules former comme un serpent qui se mord la queue⁵. Ce qui témoigne du rôle des analogies et des métaphores, désormais reconnues par les philosophes des sciences comme des instruments de pensée décisifs⁶.

François Jacob, prix Nobel de médecine en 1965, décrit ainsi la démarche du chercheur⁷: "Contrairement à ce que j'avais pu croire, la démarche scientifique ne consistait pas simplement à observer, à accumuler des données expérimentales et à en tirer une théorie. Elle commençait par l'invention d'un monde possible, ou d'un

fragment de monde possible, pour le confronter, par l'expérimentation, au monde extérieur. Et c'était ce dialogue entre l'imagination et l'expérience qui permettait de se former une représentation toujours plus fine de ce que l'on appelle la 'réalité'."

En mathématique, en physique, en chimie, en biologie..., on réhabilite aujourd'hui le rôle fécond de l'imagination et de son cortège d'analogies et de métaphores qui seraient de puissants générateurs de modèles. Les sciences humaines ne sont d'ailleurs pas en reste, à l'heure où l'on redécouvre la valeur heuristique du récit et de la littérature⁸.

LE RÊVE DANS LA MACHINE

La technique, longtemps mal aimée des philosophes et des poètes (qui y voyaient le règne de l'utilitaire), est redécouverte aujourd'hui sous son visage créatif. Regardons les objets qui nous entourent: téléphone portable, ordinateur, machine à café, montre, chaussures... ont été rêvés avant d'être fabriqués. L'imagination créatrice intervient d'abord dans la motivation de l'ingénieur. Les frères Montgolfier ont inventé la montgolfière ou les frères Wright les avions non pas pour améliorer les moyens de transport, mais d'abord parce qu'ils rêvaient de voler.

Charles Cros, l'un des inventeurs du phonographe, était un poète qui voulait garder la voix des gens disparus. Et la biographie des inventeurs, de Thomas Edison à Steve Job, révèle la part de rêve qui les anime depuis l'enfance.

Mais l'imagination intervient surtout dans l'acte de conception proprement dit. Construire une maison, un bateau, inventer un nouvel objet technique supposent un travail mental de construction de "mondes possibles", des objets techniques imaginés d'abord sous forme d'ébauches, de plans, de croquis et de schémas. Réalisée seule ou en équipe, la création d'une automobile suppose, du prototype initial au design final, des couches successives de créations techniques et esthétiques. L'imagination créatrice est ainsi présente dans nos assiettes, nos vêtements, le décor de nos appartements et, même, sur l'étiquette de nos pots de moutarde. Tous les objets qui nous entourent sont des concentrés d'imagination gravés dans la matière.

L'IMAGINATION COMMERCIALE

Le travail est aussi un foyer de création permanente. Beaucoup de professions exigent une part de création quotidienne. C'est évident pour les professions dites "créatives": l'architecte, le décorateur, le

directeur artistique dans une agence de communication. En fait, le spectre est beaucoup plus large si l'on y regarde de près: l'enseignant qui prépare sa classe⁹, l'avocat qui écrit sa plaidoirie, le commerçant qui compose sa vitrine, le pâtissier qui réalise ses gâteaux.

Même les entrepreneurs, les commerciaux, les financiers sont des créateurs à leur manière: imaginer un produit, bâtir un *business plan*, établir une stratégie de commercialisation, trouver la bonne communication supposent de faire des hypothèses, d'échafauder des scénarios, d'anticiper, de risquer... Autant de formes de création que T. Ribot nommait "l'imagination commerciale".

L'imagination telle que l'entendait T. Ribot ne se réduit donc pas à sa vision poétique et enchantée, celle des rêves, des utopies et des œuvres d'art. Cette imagination n'est qu'un versant d'une imagination pratique qui se manifeste dans les sciences, la technique, le travail, la vie quotidienne.

Cette conception élargie de l'imagination est aujourd'hui partagée par nombre de chercheurs¹⁰. Elle conduit à voir celle-ci non plus comme une activité mentale débridée (un petit cinéma intérieur destiné à nous distraire) mais comme un processus cognitif

très courant et répondant à une fonction cognitive centrale: produire les images mentales nécessaires pour résoudre des problèmes, pour élaborer des choix, pour anticiper, pour penser le monde qui nous entoure et pour le transformer.

¹ Théodule Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, 1900, rééd. L'Harmattan, 2007.

Disponible aussi sur <http://web2.bium.univ-paris5.fr/livanc/?cote=52680&do=livre>

² Jacques Hadamard, *Essai sur la psychologie de l'invention en mathématique*, 1952, rééd. Jacques Gabay, 2007.

³ Voir Alain Valette, "Imagination et mathématiques: deux exemples", *Bulletin de la société des enseignants neuchâtelois de sciences*, n° 35, juillet 2008.

En ligne sur www.sens-neuchatel.ch/bulletin/no35/art2-35.pdf

⁴ Abraham Moles, *La Création scientifique*, Kister, 1957.

⁵ Voir Arthur I. Miller, *Intuitions de génie. Images et créativité dans les sciences et les arts*, Flammarion, 2000.

⁶ Voir Nicolas Journet (coord.), dossier "L'analogie, moteur de la pensée", *Sciences Humaines*, n° 215, mai 2010.

⁷ François Jacob, *La Statue intérieure*, 1987, rééd. Gallimard, coll. "Folio", 1990.

⁸ Voir Catherine Halpern (coord.), dossier "La littérature, une fenêtre sur le monde", *Sciences Humaines*, n° 218, août-septembre 2010.

⁹ Voir Martine Fournier (coord.), dossier "Enseigner. L'invention au quotidien", *Sciences Humaines*, n° 192, avril 2008.

¹⁰ Voir Ilona Roth, *Imaginatives Minds*, Oxford University Press, 2007.

Jean-François Dortier est sociologue et fondateur du magazine *Sciences Humaines*. Il est l'auteur de *L'homme cet étranger animal. Aux origines du langage, de la culture et de la pensée* (2012), *Panorama des connaissances* (2010) et de *Les Humains mode d'emploi* (2009), éditions Sciences Humaines. Il a dirigé de nombreux ouvrages de synthèse, dont *Le Cerveau et la Pensée* (2011), et le *Dictionnaire des Sciences Humaines* (2004, éd. poche 2008), tous publiés aux éditions Sciences Humaines.

L'imagination selon les appartenances ethniques et culturelles.

La prise en compte des imaginations en ethnopsychiatrie

Philippe Woitchik

EN PRÉAMBULE, UNE ANECDOTE...

J'ai un ami psychologue qui décide de parler à son fils, 11 ans, car il se dit qu'il est temps de lui apprendre certaines choses de l'existence. Il fait venir son fiston et lui annonce *"Nous allons parler de quelque chose de très important! - Ah bon, de quoi? - J'aimerais qu'on parle de la sexualité - D'accord, que veux-tu savoir?"*.

À PROPOS DE LA PSYCHIATRIE
TRANSCULTURELLE...

Nous avons mis en place une consultation d'ethnopsychiatrie à l'hôpital Brugmann à Bruxelles, il y a une vingtaine d'années, pour

des raisons... négatives. La manière dont des médecins travaillaient auparavant était assez dangereuse pour certains patients, notamment pour les patients d'origine migrante qui venaient exprimer leur mal-être avec un discours tout à fait inhabituel pour les thérapeutes occidentaux: un discours basé sur leurs propres représentations culturelles. Il s'agissait d'histoires de possessions par les esprits, de sorcellerie ou d'histoires de sorts. Notons que des histoires de sorcellerie existent aussi en Belgique (la région de Virton par exemple), en France (en Bretagne, Normandie...) et ailleurs! Nous allons donc aborder davantage l'Afrique mais ce qui est valable pour l'Afrique l'est également pour l'Occident.

Auparavant, lorsqu'un patient africain se présentait à la consultation comme étant

victime de possession, le psy disait: les esprits n'existent pas! Ce patient délire, il est donc psychotique, fou, schizo... De quoi faire, pour le patient, une longue carrière en psychiatrie avec un diagnostic complètement faux.

À l'époque, à Paris, j'ai suivi une formation chez Tobie Nathan, un psy qui a beaucoup réfléchi à la question des autres cultures. Contrairement aux autres, il ne s'est pas tellement intéressé au patient mais aux techniques thérapeutiques traditionnelles. Il s'est particulièrement intéressé aux guérisseurs un peu partout sur la terre.

Nous avons, à propos des maladies, beaucoup de représentations culturelles! Y compris chez nous: par exemple, en cas de dépression, nous allons assez vite évoquer un manque de sérotonine, des problèmes avec les parents étant petit...

DE LA RELATION DUELLE AU GROUPE À PALABRE

Beaucoup de pys insistent sur la notion de cadre: il faudrait garder un cadre très rigide avec les patients. En matière de lieu, d'espace, d'horaires... Pourtant, j'ai déjà beaucoup travaillé dans des endroits inhabituels, au domicile du patient par exemple, et c'était très bien! Cela peut particulièrement le rassurer. Il était vraiment temps que nous changions un peu la manière de travailler.

En Occident, le cadre thérapeutique prévoit le plus souvent une consultation à deux. Le médecin et le malade ou le médecin avec un couple ou une famille mais cela reste toujours dans une relation duelle.

Il est intéressant d'observer la manière de travailler d'autres thérapeutes ailleurs: ils ne sont jamais seuls. Ils sont toujours entourés d'un groupe. Y compris lorsqu'ils ont l'air seuls! Par exemple, au Maroc, si un individu ne va pas bien et va voir son Marabout, celui-ci l'emmène dans un lieu qu'on appelle aussi le Marabout où sont enterrés d'autres Marabouts, d'autres esprits... donc, il n'est pas seul.

À Paris, Tobie Nathan a donc créé une structure d'accueil de patients migrants - que j'ai reprise depuis une vingtaine d'années à Bruxelles - basée sur l'idée du groupe de palabre à l'africaine (et qui donne de très bons résultats aussi pour les patients belges!). En Afrique, lorsque quelqu'un a un problème, la première question qu'il va se poser est: "Pourquoi ça m'arrive à moi?". Deuxième question, en cas de sort, "A-t-on voulu me viser, moi?" "Ou bien, est-ce ma famille et c'est tombé sur moi?". Dès lors, il est logique d'intégrer tout le monde pour pouvoir guérir. C'est donc de la thérapie de groupe à l'envers. Nous sommes une vingtaine de psychothérapeutes et nous

recevons le patient, éventuellement avec sa famille. Quand un confrère me demande par téléphone "J'ai un souci avec un patient, je ne m'en sors pas, je peux te l'envoyer?", je lui réponds "Non, viens avec!". Du moins, la première fois. Sinon, le patient est balancé d'un thérapeute à l'autre comme une balle de ping-pong et se dit "je suis nul".

Nous sommes donc dans une structure de groupe. Pas un face-à-face. Ce n'est ni un spectacle ni un procès! Nous sommes installés en rond; c'est assez vivant, assez libre. En fait, quand on n'est pas bien, on peut se dire que la pensée se fige. Ce processus de thérapie sert, entre autres, à faire redémarrer une pensée. Une pensée positive. Dans cette palabre à l'africaine, on va, dans un premier temps, essayer de faire circuler la parole dans le groupe pour que, dans un deuxième temps, la pensée puisse circuler.

Notons que s'expliquer devant plein de monde n'est pas un souci. Plus il y a de thérapeutes dans le groupe, plus le patient parle facilement. Je suis finalement très rassurant pour le patient car je suis contrôlé par le groupe. Seul, face au patient, je peux faire une erreur de diagnostic, de traitement...

LA TRADUCTION: ÉLÉMENT ESSENTIEL

D'autre part, détail important en Belgique, on a toujours très peu fait appel aux traducteurs. Tant en justice que dans les écoles ou les hôpitaux. Et les traducteurs qui ont un rôle des plus importants lors d'une consultation font partie... des personnes les plus mal payées dans cette société!

Or, aucune langue ne colle à une autre. Pour citer un exemple: nous recevions un jour une maman marocaine - ne parlant pas le français - avec la patiente désignée - une adolescente parlant le français. En l'observant, nous trouvions la maman tristounette. J'avais la chance d'avoir dans mon groupe quatre psys d'origine arabe. Je leur demande de traduire ma question. Après un moment chaleureux de rencontre, ils discutent pendant un quart d'heure pour tenter de répondre à ma question - pourtant simple - et ils me disent "On a un problème: on n'arrive pas à se mettre d'accord pour trouver le mot juste en arabe pour traduire 'tristesse'."

Il est important de trouver le mot juste à apposer sur une sensation qu'un patient peut avoir. C'est aussi important que de discuter de l'histoire familiale ou personnelle. Ça fait vraiment partie de la thérapie. Il ne s'agit pas de parler la langue du patient, il s'agit de parler de la langue du

patient. De plus, même si le patient parle très bien le français, il est préférable que tout ce qui est de l'ordre affectif soit dit dans la langue d'origine car on a appris à le formuler dans sa langue maternelle.

Sur l'importance de la traduction, petite anecdote malheureuse: parmi nos patients, nous avons des demandeurs d'asiles et certains ont été expulsés de Belgique car le traducteur de l'office des étrangers n'avait pas fait correctement son travail.

ENTRER DANS L'IMAGINAIRE DE L'AUTRE

Ce groupe de palabre est donc un espace de parole où l'on peut parler la langue que l'on veut. On peut aborder les représentations culturelles. Les manières de parler sont différentes mais on parle de la même chose. Par exemple, un syndrome post-traumatique fonctionne de la même façon au niveau intime qu'une possession par un esprit. Le patient va raconter son histoire sur son mode de pensée à lui. Ça demande que nous soyons capables d'entrer dans l'imaginaire de l'autre.

Depuis quelques années, on diagnostique tous les patients bipolaires! Que fait-on de l'importance d'entrer dans l'imaginaire du patient?!? Je ne vais pas me transformer en Marabout mais essayer de décoder ce que le patient dit, entrer dans son univers.

Si on lui demande comment ça se passe avec sa famille, il va dire "Tout va bien". Mais si le patient dit "Je ne suis pas bien, la famille pense qu'on m'a jeté un sort", on a alors accès direct aux histoires familiales, aux histoires de mariages ratés, de jalousie, d'héritage... Grâce à cette représentation-là, on peut obtenir des informations qu'on ne peut pas avoir avec notre manière classique de travailler.

UNE CONSULTATION PARTICULIÈRE

Vous allez voir un extrait d'une consultation un peu particulière qui a eu lieu à Paris, il y a une vingtaine d'années. Il s'agit d'un enfant de 11 ans, d'origine kabyle. Un enfant mutique qui a l'apparence d'un enfant autiste. Cet enfant venait régulièrement à la consultation et n'était jamais en contact avec Tobie Nathan, le thérapeute principal de la consultation. Un jour, nous sommes venus filmer la consultation et c'est la première fois que Tobie Nathan est entré en contact avec le gamin et ce, grâce à deux objets...

Les diagnostics sont souvent catastrophiques! Cet enfant avait été placé, à 2 ans et demi, dans un institut spécialisé pour autistes. Mais on n'a jamais vu un autisme débiter à cet âge-là! Notre hypothèse a été la suivante: la famille migre en France alors que l'enfant a 2 ans et demi. Dans l'avion, il contracte une otite qui s'aggrave. Il est

hospitalisé dès son arrivée en France. Le père va le voir tous les jours. L'enfant allait bien mais, un jour, il lui dit en kabyle "Emmène-moi d'ici". Le père nous raconte qu'un jour, il arrive à l'hôpital et qu'Abdallah est devenu un autre. On peut imaginer que ce gosse qui s'est retrouvé seul dans un pays qu'il ne connaît pas, face à une langue qu'il ne connaît pas, s'est probablement retrouvé effrayé par quelque chose. Il est alors dans une espèce de psychose post-traumatique, un blocage complet qui n'a rien à voir avec de l'autisme!

Parmi les représentations culturelles dont on a discuté en séance, il y a celle-là: l'enfant a probablement été possédé par une sorte de Djinn et depuis, il est devenu un autre. Mais, dans les traumas, c'est exactement ce phénomène qui se passe: on devient un autre! Il s'agit donc probablement d'une pathologie de la frayeur. Surtout qu'on apprend que les esprits frappent souvent des personnes seules, tristes... Et en Afrique, on ne laisse jamais un enfant seul.

LE PATIENT, CET EXPERT...

Il est donc important de laisser la place à l'imagination tant pour le thérapeute que pour le patient. Le métier de thérapeute n'est pas une science exacte et il demande beaucoup d'imagination. Il réside un malentendu dans la profession: nous serions

des experts. Mais le véritable expert, c'est le patient! Un type qui a mal au ventre peut consulter un gastro... qui n'a jamais eu mal au ventre! Lorsque je rencontre un patient, je lui dis "Nous allons travailler ensemble". Je propose un cadre thérapeutique et j'essaie de trouver un déclencheur de pensée mais c'est le patient qui me guide. L'idée est de ne surtout pas être dans un rapport de force.

EN CONCLUSION, UNE DEVINETTE...

On avait posé la question au monde entier: "S'il vous plaît, quelle est votre opinion sur le manque d'aliments dans le reste du monde?" Cette question a été un échec car les pays de l'Est ne comprenaient pas le mot "opinion", l'Afrique ne connaissait pas le mot "aliment", l'Occident était incapable de comprendre le mot "manque", l'Amérique latine ne connaissait pas le mot "s'il vous plaît" et l'Amérique ne savait pas ce qu'était le reste du monde...

Philippe Woitchik est médecin consultant au CHU Brugmann, spécialisé en ethnopsychiatrie, et responsable d'une consultation d'ethnopsychiatrie.

Le rôle de la contrainte dans le travail d'imagination

Synthèse de l'intervention Hervé Le Tellier

COMMENT ABORDER CETTE NOTION DE
CONTRAINTES DANS LE TRAVAIL D'IMAGINATION
ET, SURTOUT, COMMENT Y RÉPONDRE ?

Pour répondre à cette question, Hervé Le Tellier précise qu'il y a d'abord deux démarches/perceptions :

- La contrainte dans le travail de l'imagination est un outil.
- La contrainte y est un principe.

La plupart des Oulipiens l'utilisent comme tel. La contrainte ralentit le travail d'écriture et impose de travailler différemment. Les Oulipiens ont tous des contraintes personnelles à partir desquelles ils écrivent.

Ensuite, Hervé Le Tellier propose une intervention réalisée à la manière dont

Calvino avait mené une série de conférences à la Fac d'Harvard traitant de la légèreté, la visibilité, la multiplicité, la rapidité, l'exactitude; c'est à dire qu'il a construit son intervention autour de thèmes rendus concrets par des citations émanant de la littérature.

Thèmes abordés: l'inspiration, la restriction, l'automatisme, le carcan, l'épuisement, la perversion et la manipulation. Thèmes qui permettent de comprendre ce qu'est la contrainte.

INSPIRATION

L'inspiration est un mythe qui apparaît, à la fin du Moyen âge, et qui va dissocier l'artisan de l'artiste.

Jusque-là, l'artiste travaille soit pour dieu soit pour un seigneur. Toutes les œuvres étaient produites soit dans un contexte religieux soit sur commande: Rubens, Léonard de Vinci, Van Dijk. L'artiste est une

sorte de propagandiste d'un homme ou d'un dieu.

Le mythe de l'inspiration va sublimer l'artisan pour le faire accéder à une sorte de statut divin de créateur, une espèce de "génie inspiré" pour reprendre les mots de Kant. Dans "génie inspiré", il y a inspiration et le génie universel, guidé par la nature. Il y a là un paradoxe parce qu'au moment même où le génie devient inspiré par la nature et où il voit sa personnalité s'affirmer, il devient le lecteur presque désubjectivisé à travers lequel va s'exprimer la nature.

Ce mythe possède un fondement très matériel, très concret. Les artistes, tout comme les marchands, ont intérêt à faire disparaître toute trace de démarche artisanale dans l'œuvre, de manière à faire apparaître des intuitions géniales, des inspirations.

Extrait d'*Humain trop humain* de Nietzsche évoquant Beethoven:

Les artistes ont un intérêt à ce qu'on croie aux intuitions soudaines, aux soi-disant inspirations; comme si l'idée de l'œuvre d'art, du poème, la pensée fondamentale d'une philosophie, tombait du ciel comme un rayon de la grâce. En réalité, l'imagination du bon artiste ou penseur produit constamment du bon, du médiocre

et du mauvais, mais son jugement, extrêmement aiguë, exercé, rejette, choisit, combine; ainsi, l'on se rend compte, aujourd'hui, d'après les carnets de Beethoven, qu'il a composé peu à peu ses plus magnifiques mélodies et les a en quelque sorte triées d'ébauches multiples. Celui qui discerne moins sévèrement et s'abandonne volontiers à la mémoire reproductrice pourra, dans certaines conditions, devenir un grand improvisateur; mais l'improvisation artistique est à un niveau fort bas en comparaison des idées d'art choisies sérieusement et avec peine. Tous les grands hommes sont de grands travailleurs, infatigables non seulement à inventer, mais encore à rejeter, passer au crible, modifier, arranger.

La notion de jugement élimine la notion d'inspiration pour la traiter comme un système de manipulation, comme un système de sélection, finalement, comme un système successivement de tri au sein d'une création multiple qui ne devient œuvre que dans la sélection. L'inspiration se limite finalement à un travail de production permanent.

C'est aussi ce que disait Raymond Queneau dans son *Voyage en Grèce*:

Le poète est toujours inspiré mais il n'est jamais inspiré non plus parce qu'il l'est sans cesse et que les puissances de la poésie sont toujours à sa disposition, sujettes à sa volonté et disponibles pour l'activité qui lui est propre.

RESTRICTION

Extrait de *La Disparition* de Georges Perec:

Anton Voyl n'arrivait pas à dormir. Il alluma. Son Jaz marquait minuit vingt. Il poussa un profond soupir, s'assit dans son lit, s'appuyant sur son polochon. Il prit un roman, il l'ouvrit, il lut ; mais il n'y saisissait qu'un imbroglio confus, il butait à tout instant sur un mot dont il ignorait la signification. Il abandonna son roman sur son lit. Il alla à son lavabo ; il mouilla un gant qu'il passa sur son front, sur son cou.

Perec écrit ici sans la lettre E. La restriction de langage est une contrainte extrêmement précise et forte puisque toute une série d'éléments du langage disparaît. L'évitement, c'est le chemin détourné qui permet la restriction. L'écriture sous contrainte met à jour les potentialités du langage, les potentialités de celui qui accepte de se soumettre à la contrainte. Et ils sont deux à se soumettre à la contrainte: il y a l'auteur et le lecteur. En effet, le lecteur peut

lire naïvement ou il peut lire ce qui est contourné (le texte caché).

Si les règles chez les classiques ont été utilisées très longtemps comme des moyens de canaliser des débordements éventuels (ceux du flux verbal), les contraintes de restriction, contraintes totalement arbitraires, brisent des habitudes d'écrire, les cadres. Écrire sous contrainte est, à la fois, une contrainte et une libération (appel d'air).

Extrait de *What a man!* de Georges Perec:

Smart à falzar l'alpaga nacarat, frac à rabats, brassard à la Franz Hals, chapka d'astrakhan à glands à la Cranach, bas blancs, gants blancs, grand crachat d'apparat à strass, raglan afghan à falbalas, Andras MacAdam, mâchant d'agaçants partagas, ayant à dada l'art d'Allan Ladd, cavala dans la pampa. Passant par là, pas par hasard, marchant à grands pas, bras ballants, Armand d'Artagnan, crack pas bancal, as à la San A, l'agrafa. Car l'an d'avant dans l'Arkansas... FLASH-BACK!

- Caramb! clama Max.

- Pas cap! lança Andras.

- Par Allah, t'as pas la baraka! cracha Max.

- Par Satan! bava Andras.

*Match pas banal: Andras MacAdam,
campagnard pas bavard, bravant Max Van
Zapatta, malabar pas marrant. ça barda.
ça castagna dans la cagna cracra. ça
balaфра. ça alla mal. Ah la la! Splat! Paf!
Scratch! Bang! Crac! Ramdam astral!*

*Max planta sa navaja dans l'avant-bras
d'Andras. Ça rata pas.*

*- Ça va pas, fada! brama Andras, s'affalant
à grand fracas. Max l'accabla.*

*- Ha! Ha! Cas flagrant d'asthma sagrada!
Ça va, à part ça?*

*- Bâtard vachard! Castrat à la flan! râla
Andras, blafard. Bang! Bang! Andras
MacAdam cracha sa valda. Max l'attrapa
dans l'baba, flancha, flagada, hagard,
raplapla.*

*- Par Achab, Maharadja d'Al-Kantara, va à
Barrabas ! scanda Andras.*

- Alas, alas ! ahana Max, clamçant.

*Andras MacAdam à Alcatraz, Armand
d'Artagnan avançà dans sa saga, cravatant
l'anar Abraham Hawks à Rabat, passant à
tabac Clark Marshall à Jaffa, scalpant
Frank "Madman" Santa-Campana à
Malaga, fracassant Baltard, canardant
Balthazar Stark à Alma-Ata (Kazakhstan),
massacrant Pascal Achard à Granada,
cachant l'Aga Khan dans sa Jag à
Macassar, accalamant la Callas à la Scala,*

*gagnant à la canasta à Djakarta, dansant
sambas, javas, czardas, raspas, chachachas
à Caracas, valsant à Bandar Abbas,
adaptant Franz Kafka à l'Alhambra, Gadda
à l'Alcazar, Cravan, Tzara, Char à Ba-Ta-
Clan, Hans Fallada à Harvard,
paraphrasant Chaban à Carjac, calfatant
yachts, catamarans, chalands à Grand
Bassam, sablant à ras hanaps cramant;
d'Ayala, allant dans sa Packard d'Atlanta à
Galahad's Ranch (Kansas), lampant
schnaps, grappa, marc, armagnac,
marsala, avalant calamars à l'ananas,
tarama sans safran, gambas, cantal, clams
d'Alaska, chassant pandas à Madagascar,
chantant (mal) Bach, Brahms, Franck à
Santa Barbara, barman à Clamart,
wattman à Gand, marchand d'abats à
Panama, d'agar-agar à Arras, d'hamacs à
Carantan, charmant à Ankara la vamp
Amanda (la star dans "T'was a man as tall
as Caracalla"), catchant à Marmara dans
la casbah d'Akbâr, nabab d'Agra, grand
flambart passant d'anthrax nasal, sans
mal, tard, tard, dans sa datcha à Karl-
Marx-Stadt, s'harassant dans l'alarmant
grabat à draps blancs, lançant, at last, glas
fatal, "Abracadabra!".*

Dans ce liprogramme, Pérec n'écrit qu'avec
des A. Pour Hervé Le Tellier, l'auteur
construit une cathédrale d'allumettes, une

tour Eiffel construite avec des mots qui ne contiennent que des A. Cela se rapproche davantage de la traduction.

AUTOMATISME

La cimaise et la fraction de Raymond Queneau:

*La cimaise ayant chaponné
Tout l'éternueur
Se tuba fort dépurative
Quand la bixacée fut verdie:
Pas un sexué pétrographique morio
De moufette ou de verrat.
Elle alla crocher frange
Chez la fraction sa volcanique
La processionnant de lui primer
Quelque gramen pour succomber
Jusqu'à la salanque nucléaire.
"Je vous peinerai, lui discorda-t-elle,
Avant l'apanage, folâtrerie d'Annamite!
Interlocutoire et priodonte."
La fraction n'est pas prévisible:
C'est là son moléculaire défi.
"Que ferriez-vous au tendon cher?
Discorda-t-elle à cette énarthrose.
- Nuncupation et joyau à tout vendeur,
Je chaponnais, ne vous déploie.
- Vous chaponniez? J'en suis fort
alarmante.
Eh bien ! débagoulez maintenant."*

Raymond Queneau a construit ce texte d'une manière extrêmement simple, c'est-à-dire sans nécessité d'imagination. Il applique une procédure. Il s'agit de la méthode "S+7", consistant à remplacer chaque mot d'un texte par le septième mot suivant dans le dictionnaire. Ici, Queneau a transformé la fable de La Fontaine "La Cigale et la Fourmi" en la "Cimaise et la Fraction". Ce décalage détourne et perturbe complètement la langue.

Pour un enfant qui découvre le dictionnaire, c'est un jeu admirable.

Pour Hervé Le Tellier, ce texte est le produit d'une procédure et non de l'imagination. L'exemple suivant est un peu différent à ce sujet.

Texte de de Jacques Roubaud:

*Cher oh très cher XX, mon angiosperme,
mon angiome, mon angiologie, mon angine,
mon angevine, mon angélus, mon
amphibole, mon amphibie, mon
amphétamine, mon ..., ma patache, ma
partouraine, ma pastorale, ma pastille, ma
pastelle, ma passoire, mon asymptote, mon
astronomie, mon astrologue, mon
astrolabe, mon astreinte, ma triade, ma
truelle, mon treuil, mon tréteau, ma tresse,
mon tressaillement, mon je ne sais quoi,
mais encore, je voudrais, je voudrais, je*

voudrais, je voudrais, je voudrais tant. Tu voudrais quoi? Précise ton pantalon, ton pentamètre, ton pentagone, ton pentacle, ton pensum, ta pension, ta... Je voudrais si tu voulais que tu enracines, que tu énonces, que tu ennoblisses, que tu enneiges, que tu enlumines, que tu enlises, que tu... ta roche, ta rocaïlle, ta robe, ta rorqual, ton robot, ton robinet, ton robinier, ta... Voilà c'est fait et après? Je voudrais que tu mettes ton petit cunéiforme, to petit cumulus, ton petit cumul, ton petit cumin, ta petite culture, ta petite culpabilité, ta petite... rouge, elle ou il a écrit prix, privilège, privauté, privation, prison, prisme, multiple. C'est cela.

C'est un texte érotique où tout est caché et où les constructions sont faites de manière à ce que le lecteur arrive au bon mot, celui caché derrière la structure initiale. C'est toujours un travail basé sur l'automatisme mais, ici, le travail est à opérer par le lecteur.

CARCAN

Le **sonnet** est un exemple de carcan. Cette forme nous semble naturelle car nous l'avons intégrée.

Un sonnet est fait de 14 vers de 12 syllabes et donc, au total, de 168 syllabes. Un sonnet parle d'amour, de regret, de détestation... Dans cet univers extrêmement figé (structure forte et enfermante), l'auteur doit

tout exprimer et faire du "neuf". Ce qui n'est pas simple; le carcan crée du talent: le XVII^e siècle a sans doute donné naissance à plus de 300 à 400 milles sonnets, le sonnet étant à l'époque la structure d'expression de quasiment tous les poètes comme une espèce de passage obligé.

Pour le lecteur, le sonnet est une forme aisée: il l'identifie directement, sait à quoi s'attendre, le retient facilement...

Le cahier des charges, c'est une structure que l'on s'impose à soi - comme poète ou comme écrivain - et dans lequel on va travailler pour créer du texte. Ici, on a un univers de création beaucoup plus ouvert.

Un exemple est *La vie mode d'emploi* de Georges Perec, roman construit sur des effets de style et sur un schéma: chaque chapitre traite d'une pièce, d'un endroit particulier d'un immeuble (renvoyant à une façade d'un immeuble construite comme un échiquier où le cavalier se déplace d'un bout à l'autre). Dans chaque chapitre, Perec a des contraintes à respecter: la présence d'une couleur, la présence d'une matière, une citation d'un auteur, la présence d'un autre auteur, un sentiment... Toutes ces contraintes sont exposées au début du chapitre dans une sorte de petite boîte dont Perec s'empare pour écrire tout son chapitre.

Le cahier des charges est là comme un phare censé éclairer, comme un levier avec lequel on soulève le monde, comme disait Archimède.

Dans le carcan, résonne aussi cette phrase: *"Si on peut le faire, à quoi bon."*

Pour Hervé Le Tellier, le fait de savoir que l'on peut dépasser l'"empêchement" dû au carcan et le fait de savoir qu'un autre peut le faire réduisent l'envie de réaliser l'exercice. .

CRÉATION DE TEXTES CRÉÉS PAR LA CONTRAINTES

Un **beau présent**, chez Perec et les Oulipiens, c'est le fait d'écrire avec les seules lettres contenues dans un mot.

Par exemple, écrire un texte en hommage à quelqu'un en utilisant uniquement les lettres du nom et du prénom.

Cette contrainte est intéressante. Par exemple, vous avez droit au mot "mésange" au mot "lierre" mais vous n'avez pas droit au "U". Spontanément, vous pensez à "la mésange songe au lierre" mais vous ne pouvez pas! Vous devrez écrire "le lierre songe à la mésange". C'est un être inanimé qui va songer à un être animé. D'un seul coup, la contrainte vous a amené à écrire un texte qui n'était pas votre idée originelle mais qui devient votre idée originale. La

contrainte vous déplace là où vous n'aviez pas pensé aller mais où, en vous y trouvant, grâce à elle, vous êtes heureux d'être. La contrainte pousse d'une manière absolument puissante parce qu'elle est linguistique; parfois, elle vous emmène ailleurs.

À Marie-Jeanne Hoffenbach de Perec:

Ça ne rime à rien ce machin, ce bric-à-brac?

Macache bono, je m'en fiche!

Je ne me rebiffe ni ne bronche

Je ne me fâche ni ne crie!

À moi, mon Roi!

À moi, ma reine, ma rombière, ma Mère

MacMiche, Ma Chimène, ma fanfaronne!

*À moi, mon Chéri-Bibi, mon caniche nain,
mon boa!*

*Je cherche, je biffe, j'efface, j'arrache, je
recommence, je m'acharne, je rabiboche*

Ça fera chic (...). Ça marche! Je fonce...

CRÉATION À PARTIR DE MOT-VALISE

Un mot-valise est un mot résultant de la fusion d'éléments empruntés à deux mots. Le télescopage consiste, généralement, à combiner la partie initiale d'un mot et la partie finale d'un autre mot. Le mot-valise est une forme de collage formel et sémantique.

Les *Brebeatles* d'Hervé Le Tellier, extraits des *Opossums célèbres*:

*Les brebeatles
Dans le zoo de Liverpool,
entre Abbey Road et Penny Lane,
on peut admirer la laine
de quatre ovins dans le vent.
Ce sont les brebeatles,
yeah, yeah, yeah.
Les brebeatles ont les poils longs,
et bêlent de jolies chansons:
"Imagine qu'il n'y ait pas d'enclos,
pas de gardien, et pas de zoo",
et avec eux, les animaux
font "Obladi" et "Oblada".
Les brebeatles mangent tant d'herbe
qu'ils croient parfois voir dans le ciel
Lassie avec des diamants.
Ce sont les brebeatles,
yeah, yeah, yeah.*

Les *Opossums célèbres* d'Hervé Le Tellier regroupent quarante textes ludiques, tous illustrés, construits sur des mots-valises, où les vies imaginaires d'animaux et d'hommes célèbres fusionnent pour créer une chimère littéraire et graphique pour faire rêver petits adultes et grands enfants. Pour ce faire, Hervé Le Tellier commence par réaliser des listes: une liste d'animaux (avec l'aide d'un dictionnaire) et une liste des personnalités sur lesquelles il souhaite écrire. Ensuite, la

contrainte du mot-valise implique des cohabitations inattendues car le nom de la personnalité implique soit de faire des recherches pour dénicher un animal linguistiquement associable (ex.: gaspartacus - Spartacus et gaspard) soit d'être associé à un autre animal que celui imaginé sans la contrainte (ex.: homarylinemonroe - accoler Maryline Monroe avec homard n'était pas l'idée première d'Hervé Le Tellier qui la compare davantage à une mésange).

La contrainte offre naissance à l'imprévu.

D'autres exemples: le Sardinosaure de Jacques Roubaud (combinaison d'animaux), les poèmes de Paul Fournel (combinaison d'une expression et d'un animal)...

PERVERSION ET COMBINATOIRE

On parle de "langage cuit", des mots qui sont complètement usés par la langue et dont on a fini par oublier le sens profond. L'imagination permet de créer, à partir de mots qui sont usés, des mots nouveaux.

Marcel Benabou réalise ce travail dans ce qu'il appelle "les locutions introuvables" où il mélange des expressions.

Ex.: *Tuer la poule devant les bœufs.* Expression qui vient de "tuer la poule aux œufs d'or" et de "mettre la charrue avant les bœufs" et qui signifie faire un exemple. Ou

encore *Tuer la poule en Espagne* qui vient de "tuer la poule aux œufs d'or" et de "faire des châteaux en Espagne" et qui veut dire s'acquitter d'une tâche dans un endroit caché loin de tout.

La combinatoire peut être ce travail sur les locutions. Mais cela peut être aussi l'entreprise de Raymond Queneau dans *Cent mille milliards de poèmes*. C'est un livre de poésie combinatoire. Raymond Queneau a écrit 10 poèmes qui se combinent entre eux pour obtenir d'infinies combinaisons. La lecture de tous ces poèmes dépassent le temps humain. L'objet-livre de Queneau offre, au lecteur, un instrument qui lui permet de combiner des vers de façon à composer des poèmes respectant la forme du sonnet: deux quatrains suivis de deux tercets, soit quatorze vers.

Selon les mots mêmes de Queneau dans sa préface, "*Ce petit ouvrage permet à tout un chacun de composer à volonté cent mille milliards de sonnets, tous réguliers bien entendu. C'est somme toute une sorte de machine à fabriquer des poèmes, mais en nombre limité; il est vrai que ce nombre, quoique limité, fournit de la lecture pour près de deux cents millions d'années (en lisant vingt-quatre heures sur vingt-quatre).*"

Selon Hervé Le Tellier, l'imagination se joue dans le langage. Dans la démarche ici présentée succinctement, il y a cette idée *wittgensteinienne* du langage qui souligne les limites de celui-ci. Le langage limité à un nombre fini de mots - ce qui réduit la façon d'appréhender le monde - déguise la pensée. La langue ne dit pas le réel, la vérité. Et puisque la langue ne dit pas la vérité, elle rend beaucoup plus de choses autorisées.

Hervé Le Tellier est auteur de romans, nouvelles, poésies, théâtre et de formes très courtes, souvent humoristiques.

Hervé Le Tellier a été coopté à l'Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle) en 1992, et a publié sur l'Ouvroir un ouvrage de référence: *Esthétique de l'Oulipo*. Il a participé à l'aventure de la série "Le Poulpe", avec un roman, *La Disparition* de Perec, adapté également en bande dessinée.

Mathématicien de formation, puis journaliste, il est linguiste et spécialiste des littératures à contraintes. Éditeur, il a fait publier plusieurs ouvrages au Castor Astral comme *What a man!* de Georges Perec, et *Je me souviens* de Roland Brasseur. Il collabore quotidiennement, depuis 2002, à la lettre électronique matinale du journal *Le Monde*, par un billet d'humeur intitulé "Papier de verre". Il collabore également à l'émission de France-Culture "Les papous dans la tête".

<http://oulipo.net/>

Imagination et arts plastiques.

Petit essai d'histoire

Pierre-Olivier Rollin

Comment appréhender un champ aussi large que celui de l'imagination dans le domaine des arts plastiques? N'est-ce pas se contraindre à brosser un panorama sommaire d'un paysage aussi riche que l'histoire de l'art elle-même? Probablement est-ce l'écueil auquel n'échappera pas cette contribution que l'on choisira d'ouvrir par l'étymologie.

L'étymologie, méthode pratique et revendiquée pour circonscrire un territoire a priori trop étendu, nous apprend en effet que le mot "imagination" découle du latin *imaginatio*, "image venant dans un rêve". On y retrouve donc l'idée, indissociablement liée, d'une image, en l'occurrence celle produite dans un rêve. À l'origine du mot "image", se dévoile l'*imago* grec, terme à la

signification double: il désignait à la fois le masque mortuaire et l'image du défunt, soit l'objet figurant et la chose figurée elle-même. Deux aspects indubitablement liés l'un à l'autre que Jacques Aumont a décelés dans toute image perçue et qu'il appelle sa "double nature perceptive": d'une part, la nature objectale de l'image qui consiste à être un objet façonné d'une certaine manière; de l'autre, sa capacité à représenter un fragment du monde dont elle a des traits de ressemblance.

Cette notion de ressemblance est centrale: c'est elle qui assure le lien avec l'objet dont elle détermine le façonnage ou l'assemblage, tout en lui garantissant un rapport avec le monde qu'elle représente. Le sémiologue Charles Sanders Peirce parlait d'iconicité pour définir ce lien entre l'objet et le monde qu'il représente et qui lui permet d'assurer, avec un certain succès, sa fonction d'aide-mémoire (dont Roland Barthes a recherché les fondements), voire de substituer à l'expérience directe, comme le montre

chaque jour notre société médiatisée. Expérience médiatique ou virtuelle dont les réseaux sociaux ou les jeux vidéos ont explosé les possibilités de développement.

Ce détour par l'étymologie de l'image vaut parce qu'il dévoile les deux traits centraux de l'imagination:

- D'une part, cette faculté de l'esprit humain de se représenter ce que, pour la commodité de la conversation, on appellera des "images mentales"; c'est-à-dire des images conservées dans notre mémoire et possédant des traits de ressemblance avec le monde. Ce stock d'images mentales, plus ou moins activable, constitue ce que l'on appelle notre "imaginaire" qui est alimenté par notre perception régulière du monde, fût-ce par un biais médiatique, et dont il structure assurément la perception.
- Et, d'autre part, cette autre faculté de l'esprit humain de produire, cette fois, des images mentales qui n'ont jamais été vécues ou perçues dans notre monde. C'est la faculté la plus proche de notre conception immédiate de l'imagination; celle de "créer" des univers justement qualifiés d'"imaginaires" car purement inventés, c'est-à-dire créés sans modèle dans notre monde. Toutefois, ces mondes entretiennent néanmoins avec le nôtre un

lien de ressemblance, voire de vraisemblance; condition sine qua non pour qu'ils puissent être partagés. On n'est pas dans le délire psychotrope revendiqué dans les années 60.

C'est dans cette brèche, creusée entre l'image du monde vécu et l'image d'un monde inventé, que va se répandre l'art (entendons par là, les arts plastiques ou visuels), balançant en permanence entre ces deux pôles possibles de l'imagination; pôles qui constituent eux-mêmes le second terme de cette double nature perceptive de toute image, tout en conditionnant le façonnage du premier terme, l'objet imageant.

Convenons maintenant que, pour des raisons de place et de temps, il conviendra de broser large, à la limite de la malhonnêteté, pour proposer une lecture de l'histoire de l'art qui soit une histoire de l'affranchissement progressif de l'imagination des carcans qui, jusque-là, l'entravaient; terme à entendre donc dans l'acception qui est la nôtre aujourd'hui, celle de produire des images sans modèle préexistant dans notre monde. Ce qui ne signifie pas que le lien de vraisemblance disparaîtra complètement; mais qu'il sera, disons-le, parfois malmené.

La première grande étape que l'on pourrait relever dans l'histoire de l'affranchissement

de l'imagination est peut-être l'invention progressive de l'art, tel que nous l'entendons aujourd'hui c'est-à-dire l'acception qui s'est dégagée grosso modo à la Renaissance: le moment où l'œuvre d'art trouve en elle-même sa raison d'être. Elle cesse alors, progressivement - j'insiste sur le caractère très progressif de cette évolution - d'être soumise à un ordre qui lui est extérieur, à savoir un ordre religieux et/ou politique. L'artiste, désormais reconnu - tout aussi progressivement -, crée désormais des œuvres à la seule fin d'une contemplation esthétique. La finalité de l'art devient d'être contemplé pour ses qualités intrinsèques et non plus d'être au service d'un ordre extérieur. Ce qui ne veut pas dire que cette seconde fonction disparaît totalement; ces fonctions cohabiteront longtemps encore.

L'invention progressive de l'art se repère à la création d'un lieu qui lui est propre (glyptothèque, pinacothèque, musée...), distinct de l'église et du temple. De cultuel, l'art devient lentement, en Europe, culturel. Ce qui amène un auteur comme Régis Debray à conclure que l'art est un fait de civilisation et non d'espèce. C'est quand l'homme trouve en lui-même sa raison d'être que l'artiste assume son individualité, son regard, sa conception du monde, ses désirs ainsi que ses rêves et qu'il les matérialise

dans ses œuvres sans se préoccuper de servir une "cause" autre que la sienne.

Cette évolution culminera avec le Romantisme qui verra s'affirmer la figure de l'artiste "inspiré", cherchant désormais dans les tréfonds de son "âme" les voies qui conduiront l'humanité vers le progrès. L'imagination et ses consœurs - l'intuition, l'inspiration et l'émotion - apparaissent alors comme les ressorts fondamentaux de la création, conduisant parfois l'artiste dans les territoires inexplorés du "sommeil de la raison" dont Goya a parfois cherché les limites. Toutefois, l'art de cette période ne perd pas ce lien de ressemblance qui reste le gage de son intelligibilité, de son partage ou de sa "communication" dirait-on aujourd'hui. Il faudra attendre une nouvelle révolution pour que soit franchie cette étape.

Cette révolution, c'est l'invention de la photographie qui introduit une rupture radicale dans l'histoire de l'art. Avec cette invention, le peintre perd le privilège d'être le seul à pouvoir fabriquer des images, donc - nous l'avons vu - de façonner, par ses créations, l'imaginaire individuel et collectif; prérogative exclusive qu'il partageait, dans une moindre mesure, avec le sculpteur. La hiérarchie des genres, qui établissait la suprématie de la peinture d'histoire sur les autres sujets (mythologie, portrait, nature

morte...) témoigne de la conscience de ce privilège dont on devine la portée: quelle image est immédiatement mobilisée dans notre esprit à l'évocation de la mort de Marat, à l'exception de la magistrale peinture de David? Aucune. Il en est de même pour le sacre de Napoléon ou la mort de Lord Byron.

Avec l'invention de la photographie, le peintre est obligé de céder ce pouvoir au photographe qui s'en empare, rapidement, au point de le supplanter définitivement (les photos des barricades de la Commune en attestent) et avant de le partager avec le cinéaste, le vidéaste ou, aujourd'hui, tout un chacun. Qui, de nos jours, ne réalise pas lui-même ses propres images avant de les partager sur le net? Dès lors, le peintre se voit affranchi d'une dernière contrainte, celle de concéder à la ressemblance. On peut même dire qu'il n'a plus trop le choix... Il peut donc créer des mondes dont les limites sont celles de son imagination; il n'a plus besoin de s'en référer à des fragments de monde susceptibles d'être partagés: il peut créer librement ces nouveaux univers.

C'est évidemment une vision schématique et mécaniste, telle qu'un auteur comme Paul Virilio a pu la défendre parfois; elle fait fi de l'histoire des formes que privilégiait, par exemple, un historien de l'art comme Henri

Focillon. Il n'en reste pas moins que, du Romantisme à l'Abstraction, en passant par l'Impressionnisme, le Surréalisme ou l'Expressionnisme abstrait, voire aux Nouveaux Sauvages, les artistes ont pleinement tiré profit de cette nouvelle liberté, enrichissant à chacune de ces étapes l'histoire de l'art.

Mais, parallèlement - et cela fera office de conclusion - de nouvelles contraintes sont apparues: la nécessité d'une démarche cohérente évaluable sur la durée, la rigueur intellectuelle dans la construction du propos (Marcel Duchamp voulait rompre avec l'expression "bête comme un artiste")... Autant d'exigences qui le disputent alors à l'imagination. Comme si, au moment où celle-ci s'était affranchie des contraintes qui la corsetaient depuis des siècles, dans le champ de l'art, elle ne pouvait in fine s'exprimer librement. Mais peut-être est-ce aussi parce que, comme il l'a été dit précédemment lors de cette journée, l'art a besoin de contraintes pour se développer?

Pierre-Olivier Rollin est licencié (ULB) en journalisme et communications ainsi qu'en histoire de l'art et archéologie (orientation art contemporain). Il est, depuis 2000, directeur du B.P.S.22 espace de création contemporaine de la Province de Hainaut. À ce titre, il a en charge la constitution de la collection d'art (ancien et contemporain), l'organisation d'expositions (Wang Du, Johan Muyle, Kendell Geers, Jota Castro, Marthe Wéry...), ainsi que la définition du projet muséal. Il est également conférencier dans des écoles supérieures d'art (notamment Ensav - La Cambre, à Bruxelles) et commissaire d'expositions indépendantes (Kendell Geers Haillraizor, ADN gallery, Barcelone, 2011; Sympathy for the Devil, Vanhaerents Art Collection, Bruxelles, 2011). Il contribue, occasionnellement, à des revues et publications et il est membre de diverses commissions d'arts plastiques.

Imaginaire et création publicitaire

Paul Servaes

PUBLICITAIRES: ARTISTES, ARTISANS OU COMMERÇANTS?

Dans les écoles d'art, les étudiants des sections publicitaires sont souvent considérés comme les moutons noirs: les créatifs qui corrompent l'art et qui détournent ses techniques et ses modes d'expression à des fins mercantiles. C'est un cliché qu'on rencontre encore aujourd'hui. Mais les créatifs publicitaires et les artistes finissent souvent par se croiser à un moment ou à un autre. Les premiers, pas forcément riches mais usés et/ou dégoûtés par les contraintes, le stress et la vénalité du marketing (*99 francs* de Frédéric Beigbeder) trouvent refuge dans la "pureté" et la "liberté de l'art". Les seconds, pas forcément pauvres et affamés, comprennent que la démarche artistique et l'argent ne sont parfois pas forcément incompatibles.

LA PUBLICITÉ EST-ELLE UN ART? OU N'EST-ELLE QUE L'ART DE DÉTOURNER L'ART?

Les rapports de la publicité avec l'art, tels qu'ils sont définis par les historiens et par les critiques, sont l'objet d'un malentendu. Par l'affiche qui marqua ses véritables débuts, la publicité est d'origine artistique. Mais, à mesure que la publicité s'est développée en se diversifiant, elle s'est vue reléguée dans un ghetto qui pourrait bien correspondre à l'"inconscient" de l'art. Par sa seule existence, la publicité heurte de front la hiérarchie mise en place à partir de la notion d'un "art pur". Pourtant, nombre de ses manifestations sont aussi convaincantes que des œuvres qui sont censées être nées d'un besoin de création désintéressé. C'est surtout à travers l'affiche, interlocutrice directe de la peinture, et à travers l'écran publicitaire, qui appartient à l'univers cinématographique, que peuvent être traités les rapports de la publicité avec l'art. La rigueur intellectuelle voudrait que le "résidu" qui survit à l'acte publicitaire - affiche ou film - soit jugé à l'égal d'une

œuvre conçue dans des conditions "traditionnelles" sur sa seule textualité (pour reprendre la terminologie propre aux linguistes). Or, il n'en est rien. Le jugement qui frappe la création publicitaire est fuyant car il s'appuie, selon les besoins d'une démonstration nourrie d'a priori, sur des arguments tantôt esthétiques, tantôt sociologiques, tantôt économiques, voire moraux, sans que le passage des uns aux autres fasse l'objet d'une signalisation particulière.

Les rapports entre publicité et art, faute d'être énoncés de façon cohérente, sont prétextes à de brèves évocations qui tendent soit à minimiser l'œuvre publicitaire - en la situant parmi les arts "mineurs" - soit à la rejeter en l'accusant d'être porteuse d'une faute originelle, celle d'avoir été conçue sous le signe du mercantilisme. La publicité introduit, dans l'ordre établi de l'art, une irrésolution qui n'est pas près d'être surmontée mais qui peut s'avérer féconde pour l'esprit critique.

[L'affiche "Hell and Heaven" de l'agence JWT Shanghai](#), campagne pour les valises Samsonite, a été primée dans le Festival off de Cannes 2011 et témoigne du caractère artistique et artisanal de la publicité.

LE RÔLE DE LA CRÉATIVITÉ DANS LA PUBLICITÉ

Je n'ai pas besoin de vous démontrer la part de l'imagination dans la démarche créative, dans la démarche conceptrice. La création publicitaire tourne autour d'un concept, d'une idée. Un produit est une idée en soi, ce qui demande déjà de la créativité, donc de l'imagination.

L'"idée" à l'origine du produit est, parfois, l'idée autour de laquelle tournera la communication de ce produit (ex.: [la campagne de démonstration de Glue 3](#) où l'on colle un homme au plafond par deux points de colle.) Mais, plus souvent, il faudra une nouvelle idée (toujours inspirée par le produit, par la vérité du produit) pour raconter ce produit.

Le rôle de la publicité est de "raconter" un produit de manière créative pour séduire, convaincre et sensibiliser les consommateurs (et non pour manipuler ceux-ci).

En publicité, on ne distingue pas la notion de concept, d'idée et de création. D'ailleurs, "idée", "concept" et "création" sont quelques-uns des rares mots du jargon à ne pas avoir changé.

DES CRÉATIONS "ASPIRATIONNELLES"

Le jargon publicitaire a cette fâcheuse tendance à évoluer en permanence au gré des tendances et des modes du marketing. Ce qui le rend bien souvent - et c'est là son avantage - incompréhensible, voire hermétique pour les profanes et, parfois, même pour les publicitaires eux-mêmes. La première fois que j'ai entendu le mot "aspirationnel", je me demandais bien ce que ça voulait dire, d'autant plus que c'était dans le cadre d'une campagne pour une assurance et pas pour une marque d'aspirateurs.

La campagne de l'agence Lowe Alice "[Dans la publicité](#)" présente avec humour le travail et le vocable du monde publicitaire.

"Aspirationnelle", qui aspire ou fait aspirer au succès. Ce néologisme, traduit de l'anglais "aspirational", est utilisé par les publicitaires. Ce terme a un sens très large puisqu'il qualifie tous les discours publicitaires qui jouent sur ce à quoi aspire la cible. Exemple: le jeunisme est un discours aspirationnel.

Ce jargon facilite la démonstration et force, parfois, l'admiration en salle de réunion en donnant au discours publicitaire cette image de science "up to date", c'est-à-dire au faite des dernières découvertes en matière de

psychologie, de sociologie, d'anthropologie, d'étude du comportement... Bref, dans toutes ces disciplines qui faciliteront l'atteinte de la "cible" et des objectifs stratégiques. (Si le travail des créatifs est de développer une idée simple; celui des commerciaux et des planners consiste à développer un discours construit de ces sciences afin de "vendre l'idée" à leurs clients.)

La bonne publicité ne repose pas sur la manipulation mais sur la séduction. Il y a une nuance parfois floue et ténue, mais il y en a une. Elle repose aussi sur le bon sens, celui des créatifs et celui des consommateurs avec lequel il doit coïncider. Par bon sens, j'entends l'intelligence du consommateur, ses sens (la vue, l'ouïe, le goût et, même, l'odorat) et sa sensibilité.

LA CRÉATIVITÉ OUTIL DE DIFFÉRENCIATION ET DE SÉDUCTION

Pour se démarquer, d'une part, des concurrents et, d'autre part, de tous les autres messages et stimuli auxquels nous sommes confrontés quotidiennement, il faut se distinguer, frapper les esprits. Et ça, nous le faisons soit en concevant une démonstration forte, en faisant réfléchir, en remettant en question, en faisant rire ou en faisant pleurer. Bref, en racontant une belle

et bonne histoire ou encore une histoire forte et interpellante. Les bons publicitaires, les bons créatifs sont des conteurs, des narrateurs, plutôt que des baratineurs. Et les consommateurs sont un public qu'on respecte plutôt qu'une cible. D'ailleurs ne trouve-t-on pas dans l'étymologie du mot "publicité" le mot "public"?

Le film *99 francs* questionne la place de l'humour de la publicité et le regard que l'on porte aux consommateurs. Ex.: l'extrait de la défense auprès du client de la campagne au slogan "[Pour rester mince sauf dans la tête!](#)".

LA CRÉATIVITÉ NE DOIT PAS FAIRE VENDRE, ELLE
DOIT DONNER ENVIE D'ACHETER.

Je compare souvent le publicitaire au vendeur de porte à porte, au camelot. Nous serons toujours plus enclins à ouvrir la porte à un démarcheur sympathique, empathique, voire séduisant qui a le mot pour rire et qui vous comprend plutôt qu'à un baratineur qui met le pied dans la porte. Nous serons plus enclins à écouter un camelot qui nous fait une démonstration honnête et convaincante qu'un manipulateur qui parle beaucoup sans rien démontrer. On doit donner envie d'acheter, pas de vendre et encore moins de survendre (la publicité Gilette qui vante maintenant les 6 lames).

L'IMAGINATION DU CRÉATIF PUISE DANS L'IMAGINAIRE DU CONSOMMATEUR.

Créatifs et consommateurs doivent être sur la même longueur d'onde. Quand on crée, on doit se mettre dans les chaussures de notre public. On s'adapte à notre public. Et il change en fonction des produits dont nous faisons la publicité. Il faut faire preuve d'empathie. Ce n'est pas le public qui viendra à nous - comme dans les démarches artistiques - mais nous qui allons vers lui. Nous avons des contraintes commerciales. Les créatifs sont des caméléons qui doivent s'inspirer de leur vécu mais surtout de celui des autres et qui doivent puiser dans leur imaginaire, leur culture, leurs références, leurs langages, leurs comportements.

LES SOURCES D'INSPIRATION

Nos sources d'inspirations sont, bien entendu, tous les arts au sens large: arts picturaux, plastiques (design), musique, cinéma, théâtre, bande dessinée, littérature... En ce compris, les arts mineurs: design, stylisme et les autres créations publicitaires. Mais aussi, le café du coin, le stade de football, les dîners de gala ou de famille, le métro... qui sont des sources d'inspirations privilégiées.

[La publicité pour la bière Carlton](#) en témoigne: tous les gestes un peu vulgaires

du quotidien d'un bar sont esthétisés par le processus du slow motion. Dans la publicité, on n'invente rien; on réinvente les choses.

SIMPLICITÉ PAS SIMPLISME

Il y a une règle incontournable en création publicitaire, c'est la simplicité: se faire comprendre vite et bien. Certaines mauvaises créations la déforment en "simplisme"! Et cette règle débouche sur une autre règle de base de notre métier: "less is more".

Une idée doit être mise évidence et la création doit se mettre au service de cette idée. Pas de mots ou d'images inutiles. Une idée doit être un tableau sur un grand mur blanc et pas un cadre perdu dans le fond d'un grenier bondé.

La publicité pour l'insecticide Baygon en est un exemple: un squelette de caméléon sur un fond noir.

Je dis souvent à mes équipes que nous sommes des traducteurs/interprètes entre les marketeers et les gens "normaux". On traduit des objectifs marketing, des diagrammes, des schémas, des mappings, des statistiques, des études compliquées en messages simples, compréhensibles, beaux, séduisants, interpellants...

Et pour ce faire, le créatif se servira des disciplines artistiques.

Pour l'imprimé (presse, affichage, site, bannerings...), on doit maîtriser l'écriture, la mise en page, le travail de l'image, la photo, l'illustration, la typographie...

Pour le film, on doit maîtriser la narration (script) et la réalisation: la mise en scène, la photographie, le jeu d'acteur, le montage...

Pour la radio, c'est de même mais il y a une contrainte (ou un avantage) principale: c'est l'absence d'images. C'est un exercice d'écriture plus créatif encore qui doit aller chercher les images, les décors dans l'imagination des auditeurs: le "theater of mind". Un simple mot doit créer le contexte; avec le mot "chéri", tout le monde comprend qu'on nous raconte l'histoire d'un couple.

PAS DE BONNE CRÉATION SANS RISQUE

Le risque, comme dans la démarche artistique, est la clé de voûte de toute bonne création. Le public est sensible à la prise de risque et la salue volontiers. C'est ce risque inhérent à toute démarche créative qui nous permet de nous distinguer, de sortir du lot, de crever l'écran publicitaire et de capter l'attention de notre public. N'oublions jamais que c'est nous qui nous imposons au bon milieu du film et toujours au mauvais moment pour essayer de vous vendre

quelque chose. Nous devons mériter votre attention et nous faire pardonner notre intrusion en vous offrant du rire, des larmes, ou en vous apprenant quelque chose d'intéressant.

La campagne de Volkswagen autour de la coccinelle en témoigne.

CONTRAINTES: AVANTAGE OU INCONVÉNIENT?

On travaille dans la contrainte: les objectifs commerciaux (avec des prétests et des posttests), les délais courts, les limites imposées par les supports (spots de 30 secondes) et surtout la subjectivité du client - ce qui complique les choses et qui est souvent source de frustrations chez les créatifs. Ce sont ces contraintes, si elles ne sont pas surmontées, qui expliquent beaucoup de mauvaises campagnes.

Des campagnes compromises, des créations consensuelles, débilatantes, sans aspérité, sans le moindre risque. Et, en période de "crise", comme c'est le cas aujourd'hui, on le remarque encore plus. Combien de "bonnes" campagnes peut-on voir dans les écrans?

Mais ces contraintes ont aussi l'avantage de nous éviter de nous perdre. Ce qui est parfois le cas dans la démarche artistique.

LA PAGE BLANCHE NE PEUT PAS EXISTER EN PUBLICITÉ

Encore une fois, nous créons dans la contrainte commerciale. Les délais de plus en plus courts nous obligent à livrer des créations, quels que soient nos états d'âmes, notre niveau d'inspiration. Nous créons parfois à la chaîne. Et pour pouvoir "produire", nous avons des techniques (on développe une entrée, une promesse qui crée un intérêt; d'où on développe une stratégie et un message principal et ce, au moyen d'analogies, de symbolisme, de démonstrations, de visuels, d'approches graphiques, de comparatifs, d'un titre accrocheur, de mélange des codes et des univers...).

En publicité, nous créons toujours en binôme, voire en groupe. Rebondir sur l'idée de l'autre, l'enrichir, apporter son recul. C'est d'ailleurs le cas de nombreux scénaristes de séries.

CONCLUSION: LA PUB, UNE BONNE ÉCOLE DE "L'IMAGINAIRE"?

Je pense que la publicité est une bonne école pour les différentes disciplines artistiques. On apprend à écrire, à raconter des histoires, à maîtriser l'image, le son, la mise en scène, sous la contrainte. La contrainte de temps, de faute de moyens (l'époque des

budgets colossaux de production est révolu, a fortiori en Belgique), de l'obligation de créer tous les jours, de l'interdiction de la page blanche.

Il y a de nombreux écrivains, réalisateurs, scénaristes, peintres, sculpteurs qui viennent du monde la pub.

QUELQUES EXEMPLES ACCOMPAGNANT
L'INTERVENTION:

- [La publicité vidéo "Thank you"](#) pour P&G est réalisée par Alejandro Gonzales Inarritu.
- [La publicité vidéo "L'ours Paul Bearman"](#) pour Canal Plus est réalisée Matthijs van Heijningen.
- [L'affiche pour les vannes](#): ce n'est pas courant de conduire un véhicule dans lequel on a été conçu.
- [L'affiche "Des dents en ruine"](#) pour le dentifrice Maxam
- [L'affiche d'Ogilvy et Mather pour le WWF](#): défense d'éléphant
- La publicité radio pour la citybank: on ne vous dévoile généralement pas les non-dits dans les discours des bancaires.

Paul Servaes est Executive Creative Director chez Publicis Brussels (Agence de publicité). Il est également conférencier à l'Université de Gand, au College of Advertising and Design CAD et administrateur du Creative Club of Belgium.

Actes du colloque *Imaginations*

En mars 2013, à Liège, se tenait le colloque *Imaginations*. Organisés dans le cadre de l'opération Ottokar, temps forts du Théâtre Jeune Public en Fédération Wallonie-Bruxelles, ces moments de réflexion, regroupant des "théoriciens" et des "praticiens", ont largement dépassé les limites du seul domaine théâtral pour interroger le sujet sous de multiples angles.

La présente publication réunit les points de vue personnels des intervenants sollicités par les organisateurs. En les publiant, ceux-ci souhaitent permettre à chacun de prolonger la réflexion.

