

# anescas

## La médiation, entre *médiance* et *remédiation sociale*

**Marie-Pierre Lassus** : Maître de conférences-HDR au sein du laboratoire CECILLE – Université de Lille.

### Préambule

J'enseigne à l'université de Lille où j'ai fondé un master international et pluri-artistique « Art et Responsabilité Sociale »<sup>1</sup>, pour penser la relation art - société à partir de pratiques artistiques collectives (musique, théâtre, danse, peinture) qui donnent lieu à des recherches-actions et recherches-créations. Le théâtre et l'orchestre *participatif*<sup>2</sup> sont privilégiés dans ce master en tant qu'art collectif par excellence, en lien avec des compagnies (théâtre des sens, théâtre de l'Opprimé) et fondations internationales (*El Sistema*). L'OP est un dispositif qui repose sur le mélange des gens (tout le monde peut venir, y compris ceux qui ne connaissent pas la musique ni ne jouent d'un instrument) et l'entraide : musiciens et non-musiciens apprennent à s'écouter et à se répondre mutuellement et les plus avancés aident les autres dans les séances en tutti et en partiels (par pupitres) pendant des sessions d'au moins une semaine avec concert final.

Cela fait plus de quinze ans que je travaille avec ce dispositif dans des lieux de relégation et de privation de liberté en allant avec mes étudiants et quelques professionnels, à la rencontre de personnes en situation d'exclusion (prisonniers, sdf, migrants, « délinquants »), afin de partager le plaisir de jouer ensemble dans un esprit convivial. J'ai pu observer l'importance vitale de cette *participation* qui contribue au processus d'intégration à la fois individuel et social chez des personnes qui sont prêtes à donner le meilleur d'elles-mêmes pour obtenir la qualité du son d'orchestre exigé. L'esprit convivial de l'OP n'implique pas de faire le deuil de l'art : une grande exigence est requise pour pouvoir atteindre cet objectif, même si la finalité de l'OP n'est pas de former des musiciens. Sentir qu'il est possible de faire de la musique ensemble sans avoir encore les compétences techniques nécessaires, en prenant appui sur les « experts » musiciens, dont la responsabilité est précisément de rendre cela possible, est très stimulant. Cela donne envie d'apprendre<sup>3</sup> la musique et de partager une *forme de vie*, celle du musicien, pour qui l'art *n'est pas séparé de la vie*:

« Il faut apprendre à l'enfant que *la musique est une vision essentielle de la vie, lui donner l'amour de la musique avant les connaissances techniques*, et lui faire désigner l'univers ambiant par les sons autant que par les mots » (Ohana, 1980, 9).

---

<sup>1</sup> Ce master a pris successivement les noms de « dialogue des arts » (2004), puis « arts et existence » (2008) et « art et responsabilité sociale ». Rattaché en 2015 au master européen MITRA Erasmus Mundus de l'université de Lille, il réintégrera les arts en 2020.

<sup>2</sup> Désormais l'OP.

<sup>3</sup> Il n'est pas question de nier l'importance de la technique qui demande un travail énorme que je connais bien et qui fait partie du quotidien du musicien. Je veux simplement rappeler que si le but de tout musicien comme de tout artiste professionnel n'est pas la technique mais l'art (qui nécessite précisément un oubli de la technique) il est également possible de faire de la musique sans être un professionnel ou un spécialiste.

C'est sur cette philosophie que repose l'OP : *donner l'amour de la musique* et le plaisir de jouer, *avant les connaissances techniques*. L'expérience m'a montré que cela fonctionne. Mais, ayant été formée au CNSMD de Paris et à l'université dans des « spécialités » musicales, je n'étais pas préparée aux sciences sociales et j'ai dû puiser sur le terrain des ressources nouvelles qui ont changé ma vision « scientifique » d'universitaire, aujourd'hui en quête du sens de la musique chez l'être humain.

Si l'on entend par *médiation*, le processus qui consiste, pour un individu, à entrer en relation avec d'autres par l'intermédiaire de pratiques qui l'engagent tout entier et lui attribue une place au sein d'un milieu (ici, l'orchestre) convivial, cela correspond aux actions que je mène à Lille et dont la nature *éthique* fait aussi retrouver le sens du *politique*, qui prend naissance selon H. Arendt, *dans cet espace entre les hommes*. Ainsi, la médiation (que j'ai pratiquée sans le savoir pendant toutes ces années) a orienté ma posture de chercheuse, « indisciplinée » (Suchet, 2016), située entre arts et musique, art et anthropologie, art et philosophie et qui, bien qu'inconfortable, m'est apparue au fil des ans, particulièrement féconde et riche d'enseignements (Lassus, 2019). Ne me sentant ni musicologue, ni philosophe ni anthropologue ni même artiste, je trouve dans tous ces domaines des résonances sur lesquelles je m'appuie pour explorer *ce qu'il y a entre les gens* et qui ne relève pas de la science mais de l'art ou plutôt du *sensible*. Entendu comme la faculté d'attention et d'écoute déployée par chacun quand il met en jeu la vie des sens, cet espace intermédiaire, potentiellement puissant car non verbal, est constitutif de la recherche. Traduit en sons, images, odeurs, goût, toucher, qui à la fois relie et sépare les individus, il représente ce qu'il y a de plus humain en l'homme, cet « *être entr'ouvert* » (Bachelard, 1957, 200) et non fixé dans une identité immuable.

Je me questionnerai ici sur la valeur de la médiation selon un triple point de vue : sensible, politique, éthique et philosophique : pourquoi avoir besoin d'une médiation entre le sujet et le monde ? Comment susciter le désir de jouer ? Quelle est la place de la musique (et de l'art) dans la formation des êtres humains aujourd'hui ? Pour y répondre, je présenterai ici deux projets réalisés avec des personnes détenues, membres de l'OP pour le premier et commissaires d'exposition pour le second, comme exemples de médiation « réussie » et réalisée au centre de détention de Bapaume en 2016-2017. Mais avant, j'aimerais présenter brièvement le contexte dans lequel nous agissons.

## **Contexte : la prison, lieu de l'altérité**

### **- Un anti-monde**

Pour la plupart des citoyens, la prison est une zone d'ombre qui marque une ligne de partage entre deux mondes, produisant de l'altérité en créant une frontière entre deux sortes d'humains : *ceux qui participent* à la vie en société et *les autres* qui en sont exclus, vivant dans un monde à part, étranger à la vie civile mais qui n'en reste pas moins un lieu de vie. Considérée abstraitement la prison est toujours *pour les autres*, radicalement *autres*, coupés du monde et de la société. Pénétrer dans ce lieu exige de tout laisser, et d'abord, son identité. « Arrivé en prison, on perd son statut d'humain » affirment les détenus qui en font l'expérience dès leur première entrée dans ces lieux. Cela commence par l'architecture : dans les nouvelles constructions, cellules, ateliers, salles de classe, cours de promenade sont des prisons dans les prisons. La « population » carcérale est répartie en unités visant à séparer les hommes des femmes et ceux jugés les plus dangereux, mis momentanément en quartier d'isolement.

Si l'on admet avec Hannah Arendt, qu'il n'y a de « monde » que *commun*, formé par une « pluralité d'individus singuliers » (Arendt, 1995, 42), condition même du *politique* (en tant que *l'ensemble des relations que les humains tissent entre eux et avec leur milieu*), la prison se présente comme un « antimonde » (Milhaud, 2006, 11), un « trou noir », le produit d'une société « qui prend part à l'édification d'un centre et de marges sociaux et spatiaux ». Il s'agit d'un lieu « articulé aux réseaux de la marginalité et aux systèmes de contrôle et de régulation » (Milhaud, *ibid.*). En prison il n'y a pas *d'entre-deux* : tout est fait pour qu'il n'y en ait pas ; ce qui rend ces lieux inhumains. D'où l'importance de la médiation pour créer des espaces autres dans cet *antimonde* qui se présente concrètement comme une succession de portes à franchir comme autant de frontières séparant les espaces et les êtres :

*Ces espaces sont reliés entre eux par des circulations dans lesquelles les détenus ne font que passer pour aller d'une micro-prison à une autre, sous le contrôle, direct ou indirect, des surveillants. Aussi, il n'y a pas d'espace dans la prison qui ne réponde à un usage spécifique, l'entre-deux, la frange, n'a pas d'existence propre* (Cholet, 2015, 218).

Si « le monde, *comme tout entre-deux, relie et sépare en même temps les hommes* » (Arendt, 1995, 42), cela signifie que vivre c'est sentir, agir, partager, actes ayant pour point commun de nous mettre à l'écoute de cet *entre-deux* invisible qui n'est autre que l'espace *sensible* dans lequel nous baignons tous. Tel était le but du *Jeu d'Orchestre. Recherche-action dans les lieux de privation de liberté* (PUS, 2015) mené dans les onze prisons du Nord, un programme Chercheurs-Citoyens (2011-2014) que j'ai dirigé avec une équipe internationale de chercheurs en psychologie, sociologie, musicologie, éducation sociale, et d'étudiants.

Faire naître le désir de jouer chez des personnes ignorant (en majorité) la musique et n'ayant jamais approché un instrument était le but dans ce type de projet qui demande de pouvoir s'appuyer sur des musiciens capables de rendre leur *participation* possible : entretenir, à travers les sons et les mouvements, les regards et les mimiques, des *interactions* incessantes avec ces personnes impliqués corps et âme dans l'acte de jouer, relève de la responsabilité des musiciens. La perception intérieure est ici essentielle dans ce jeu où l'attention se porte sur cette interaction sonore et kinésique davantage que sur l'effet extérieur, même si nous verrons bientôt que le résultat sonore obtenu est à la hauteur de cet engagement.

La médiation ne peut se passer de la participation enthousiaste de personnes qui *en ont le désir* et ne sont ni manipulées ni instrumentalisées par des « politiques culturelles »<sup>4</sup> visant à homogénéiser une culture de masse, sans tenir compte de la singularité de chacun, ce qui est le véritable rôle de l'art selon Alain Brossat (2008) et la condition du vivre-ensemble et de la *vie bonne* dans la cité. Cela exige une qualité de présence au monde et aux autres, que toute pratique artistique peut faire acquérir en apprenant à chacun à se connaître et à exister sous le regard bienveillant d'autrui comme j'ai pu l'expérimenter dans l'OP.

---

<sup>4</sup> Depuis Malraux, ancien ministre de la Culture, il est admis comme une vérité que « l'art doit être accessible au plus grand nombre » et qu'il faut rendre les musées faciles d'accès à tous ; mais pourquoi faire consommer de la culture au plus grand nombre ? Pourquoi « éduquer » un public non-demandeur à aller au musée et mobiliser des « médiateurs » pour cela, alors que les gens n'en éprouvent pas le besoin dans leurs vies ?

## - L'OP au centre de détention de Bapaume

À la demande des personnes détenues du CD de Bapaume où nous étions allés pendant trois années consécutives avec le JO, nous avons proposé un travail plus intensif, sous la direction de K-L Mora Aragon (*El Sistema*) créateur de huit orchestres et chœurs pénitentiaires dans huit prisons vénézuéliennes entre 2007 et 2014. D'une durée de trois semaines, ce projet avait lieu du lundi au vendredi de 9h à 17h avec quarante détenus, hommes et femmes, accompagnés d'une vingtaine de musiciens (étudiants de l'université et du conservatoire de Lille et de Lomme). Après avoir procédé à la répartition des instruments selon les désirs de chacun, la première répétition générale a eu lieu dès le premier jour (l'après-midi). L'organisation du travail (par pupitres le matin et en collectif l'après-midi) s'est poursuivie jusqu'au concert où nous avons joué devant un public interne et externe à la prison (en présence du directeur du conservatoire de Lille) avec une qualité musicale impressionnante, fruit d'une écoute mutuelle intense.

Engagés dans une expérience humaine autant que musicale, tous ont donné le meilleur d'eux-mêmes y compris les choristes qui ont chanté en allemand et en espagnol sans connaître ces langues et en y prenant beaucoup de plaisir. Ce partage de valeurs et d'efforts communs impliquant solidarité, sens de la responsabilité, travail d'équipe... n'a pu naître sans la création d'un *milieu* propice, que nous avons réussi à créer dans cet *environnement* carcéral, devenu de plus en plus hostile au projet. En effet, l'occupation des lieux et du temps par les musiciens et par la musique elle-même (« on ne peut pas mettre la musique en prison » affirme le pianiste argentin Miguel Angel Estrella, incarcéré de 1977-1980) a eu pour conséquence de bouleverser complètement l'emploi du temps et des espaces : en dehors du gymnase, nous disposions au début de trois petites salles pour pouvoir travailler par pupitre ; mais la direction n'ayant pas mesuré l'impact du projet, elle s'est vite trouvée débordée par notre présence quotidienne et par celle de la musique qui traversait les murs. Elle nous a rapidement imposé une seule et unique salle (le gymnase), comme lieu de *toutes* les pratiques (tous instruments confondus) tant individuelles que collectives. Nous avons ainsi pu prendre la mesure des enjeux politiques qui se jouaient à travers ces questions du temps et de l'espace dont nous avions initialement pris possession pourtant avec l'accord de la direction. Une fois l'action engagée, certains membres du personnel opposaient une résistance manifeste, de plus en plus croissante au point de nous menacer à tout moment d'interrompre le travail, considéré à leurs yeux comme un simple divertissement inutile ; d'autant que certains détenus avaient décidé de renoncer à leur travail rémunéré dans la prison pour pouvoir venir nous rejoindre, s'ouvrant chaque jour davantage à cette nouvelle vie avec les autres, instaurée dans l'OP. Le sérieux de ce jeu (qualité de tout jeu véritable selon le psychanalyste D-W Winnicott) a été révélé lors du concert final où la direction s'est émue de la qualité du travail effectué et de l'engagement des détenus. S'opposant au découpage mécanique du temps carcéral, l'OP lui substituait une autre temporalité, celle de la musique offrant la joie de jouer et d'être ensemble, ce qui fut l'élément déclencheur des hostilités chez une partie du personnel et de la direction qui ne le supportait visiblement pas. En dépit de toutes les contraintes qui surgissaient chaque jour (parloir, hôpital, cours, blocage dans les couloirs dont les raisons nous échappaient souvent), nous avons pu réaliser nos objectifs, à la fois musicaux et sociaux ; car non seulement le niveau musical atteint était à la hauteur du travail de transformation individuelle et sociale chez les participants mais ce qui fut appris-là, au sein de l'orchestre, a eu des retentissements dans la vie de chacun, comme en ont témoigné les personnes détenues, engagées dans un autre projet que j'ai mené parallèlement avec eux pendant une année (de janvier 2016 à février 2017).

## Des Traces et des Hommes

À la demande du musée des Beaux-Arts de Cambrai, qui voulait faire une exposition autour des sculptures et gravures retrouvées dans les souterrains du château de Selles, une ancienne prison, les détenus du CD de Bapaume (douze volontaires) ont été sollicités pour commenter ces traces laissées depuis le XIV<sup>e</sup> jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle par les prisonniers du château et témoignant du vécu de l'enfermement. Mené en collaboration avec l'Université de Gand et l'Université de Lille, ce projet m'a été confié afin de restituer les créations (écriture, gravure, dessin, peinture) des détenus<sup>5</sup>, devenus commissaires d'exposition. Cela questionnait le statut des images dans le cadre d'un musée des Beaux-arts. Pour nous comme pour Alice Cornier, la directrice du musée, l'approche se voulait avant tout sensible, sans exiger de vérité historique ni artistique (ce qui, pour un musée était particulièrement osé et risqué) afin de pouvoir donner aux détenus *le droit de rêver* (Bachelard, 1970). Car « ce n'est pas à partir d'un savoir que l'on peut rêver » (Bachelard, 1960, 31). Par-delà le temps et les murs, des détenus ont pu ainsi dialoguer grâce à la persistance de ces images et symboles. Certains faisaient figure d'archétypes, comme par exemple la roue de la fortune, inscrite dès le XIV<sup>e</sup> siècle sur les murs du château et reprise au fil du temps par les autres prisonniers qui passaient dans ces lieux. D'où le titre (*Des Traces et des Hommes*) que j'ai proposé pour ne pas confondre la trace dessinée avec la création artistique. C'est donc en toute conscience que nous avons décidé de ce choix poétique comme contre-parole de l'artistique ; le but de l'exposition pour les détenus étant surtout de tenter d'établir un lien avec la société civile par la médiation de leurs créations qui avaient pour principale ambition de faire connaître la réalité de l'enfermement. C'est à la recherche de ce fonds commun d'humanité que nous nous sommes mis en quête avec cette question : la trace est-elle vitale chez les humains ? À l'issue du parcours, le public était invité à se demander : quelle trace chacun laissera-il en ce monde ? Enfouies dans les souterrains du château comme dans l'inconscient des humains, des vies cherchaient à s'exprimer, transformant le château en un corps, et ses murs en une peau scarifiée. L'écoute de cette parole gravée dans la pierre eut des résonances chez les détenus du CD de Bapaume qui ont voulu s'adresser au public dans un langage poétique. Car comment *dire*<sup>6</sup> la réalité dans le langage quotidien de la communication ? Comment se servir des mots, déjà aliénés, pour exprimer l'aliénation ? S'il est vrai que la poésie est la base de la société comme le pensait Novalis, l'expérience unique que peut vivre un être humain enfermé dans une prison peut-elle se traduire en mots ?

M. Foucault a montré que « les vaincus » de la société, ne sont pas considérés comme des sujets de *pensée* mais comme des êtres « analphabètes » dont on attend seulement le témoignage (de leurs crimes ou délits) à cause de leur supposée « incapacité de penser : juges, fonctionnaires, policiers, artistes même, parlent à leur place, instituant dans le langage même, la première des fractures avec le monde. C'est ainsi que nous nous sommes donné comme règle, dans tous nos projets, de solliciter la pensée et la sensibilité des personnes rencontrées, à travers les moyens d'expression qu'ils avaient eux-mêmes choisis, en vertu de l'idée qu'« exister humainement c'est *dire* le monde et, ce faisant, le modifier » (Freire, 1970). Dans ces lieux où la subjectivité est souvent mise à mal, l'écriture n'est pas qu'un simple travail littéraire et la parole est vitale. C'est ce qu'a compris Armand Gatti (1924 - 2017) qui a consacré sa vie à faire émerger *La Parole errante*<sup>7</sup> des personnes en situation d'exclusion, en leur faisant prendre conscience de

---

<sup>5</sup> J'étais accompagnée dans ce projet par Alexia Stathopoulos, alors doctorante à Lille 3 sous ma direction.

<sup>6</sup> Cette question est évoquée par F. Jullien (2006).

<sup>7</sup> *La Parole errante* est le nom du centre qu'il a créé à Paris, après avoir éprouvé dans les camps de concentration la nécessité vitale du théâtre en participant à l'âge de seize ans, au montage d'une pièce (*Je suis, je serai, j'ai été*)

*qui ils sont et de quoi ils sont capables*. Car c'est bien « en agissant, et en parlant, (que) les hommes font voir qui ils sont, révèlent activement leurs identités personnelles uniques » (Arendt, 1961, 236) ; et le théâtre est, pour cette raison même, *l'art politique par excellence* selon H. Arendt parce qu'il met en scène les relations entre les hommes, la musique l'est aussi : en tant qu'expression immédiate de la vie (Nietzsche, 1974, 129), elle exerce un pouvoir tout aussi puissant, sans passer par les mots ni les concepts, offrant une « invitation pour un voyage commun vers des destinations personnelles » (Boudinet, 1995).

## **Dimension sensible de la médiation**

### **- Apprendre à sentir et à penser par la musique**

Chez des êtres dont les visages, impassibles et fermés semblaient avoir perdu la capacité même de sentir (c'est-à-dire ce qui faisait d'eux des êtres humains) il fut particulièrement gratifiant tout au long de ces années, d'observer leur transformation et voir ces visages s'ouvrir à la musique et aux autres pendant les séances ; mais comment mesurer les sourires, scientifiquement ? Ce *liant* que nous avons établi à travers la musique autour de la personne détenue, par les sens, les silences et les sons, les regards et les gestes, et dont les résultats étaient visibles sur les corps, est hors de portée de la science. Si comme nous l'avons souligné ici, ce qu'il y a *entre les gens* dans la vie comme dans la musique est le fruit de la *relation* et de l'attention portée à chacun et à autrui, il s'agit bien d'une forme de soin d'une importance *vitale* : la pratique musicale nous apprend à *sentir*, un mot qui en italien et en espagnol (*sentire*) signifie aussi *écouter*. Or, écouter veut dire *se changer soi-même en son en existant en lui* (Poirier, 1996, 63) selon le compositeur T. Takemitsu (1930-1996) qui décrit là cette façon commune au musicien et au poète d'entrer dans les choses pour les voir depuis l'intérieur et selon leurs perspectives. Tel est *ce qu'on peut apprendre des artistes* qui se distinguent selon Nietzsche (1967, 205) en *ce qu'ils voient et ce qu'ils entendent indiciblement plus*.

De ce point de vue, la pratique musicale collective est une forme d'éducation sensorielle qui nous apprend à vivre avec les autres au quotidien et à habiter le monde.

C'est ce que propose le théâtre des sens (dir. Enrique Vargas, Barcelone), un théâtre non verbal (aujourd'hui inscrit dans la formation en master ARS) qui construit des parcours sensoriels dans l'obscurité pour y faire cheminer un public qui *participe* à l'action en étant momentanément privé de la vue afin de mieux apprécier les qualités des autres sens (Lassus, 2019). C'est à partir de ma rencontre en 2005 avec ce théâtre que j'en suis venue à concevoir une pratique artistique collective *participative* pour favoriser le « vivre-ensemble » dans une société qui peine à reconnaître toute forme d'altérité y compris *l'altérité incluse* (Dupont, 2002, 41-54). Les créations à Lille du théâtre des Sens, réalisées en collaboration avec les étudiants du master ont abouti à la fondation d'un *postgrado* « langages sensoriels et poétique du jeu » à l'université de Girona (en 2008) dans lequel j'enseigne et qui a pour objectif de former des personnes de disciplines variées (l'art, le soin, la santé, l'éducation). Il s'agit de récupérer le corps en tant que source de connaissances et d'apprendre à sentir afin de créer les conditions favorables aux processus de transformation sociale en mêlant acteurs et non-acteurs. Si l'on admet que la capacité de sentir est indissociable de la capacité de penser (comme l'a démontré le neurologue

---

réalisée par trois déportés juifs qui se savaient condamnés et voulant affirmer par cette médiation, une subjectivité qui avait été anéantie.

Antonio Damasio<sup>8</sup> (pionnier dans la découverte de ce lien entre émotion et cognition, ou émotion et créativité), la musique a un rôle essentiel à jouer dans nos sociétés  
Je soutiens aujourd'hui que cette éducation sensorielle est indispensable à tout musicien car elle nous apprend non seulement à écouter avec tout le corps et à entrer dans le son mais fait de nous des êtres *sentant-pensants* (1967, 205), *acteurs* de nos vies.

## Dimension politique de la médiation

### - La participation : un concept politique

Tel est aussi l'objectif de l'OP qui consiste à créer les conditions pour permettre à chaque individu de se constituer comme personne (Zask, 2012, 2), en ayant une place unique, *irremplaçable* (C. Fleury, 2015) au sein de la mini-société de l'orchestre ; un projet démocratique au sens où l'entend J. Zask, pour qui l'art est l'un des rares domaines où l'on retrouve, indissolublement liées, les trois manières de *participer* (généralement dissociées) : *prendre part* au commun en partageant la compagnie d'autrui ; *contribuer* en nourrissant le commun de ses apports personnels et *bénéficier* grâce au processus de reconnaissance qui en résulte. Ces trois temps de la participation correspondent en tous points au JO en tant que *communauté* (où *chacun compte pour un* et apporte sa propre touche originale à l'ensemble) distincte de la *collectivité* (qui rassemble des individus partageant une même identité, selon J. Zask).

En tant que communauté dont la caractéristique est de se former dans le double objectif de s'accorder tout en s'opposant de manière créatrice, « sans se massacrer » (Mauss, 1950), l'OP peut être une réponse à la question de la réinsertion, l'une des principales missions des établissements pénitentiaires<sup>9</sup> où est affirmée la nécessité de préparer le retour des détenus dans la société dès la prison, considérée comme lieu d'apprentissage, de formation et de travail. Mais comment résoudre ce paradoxe de la réinsertion par l'enfermement en France quand on sait que les conseillers pénitentiaires d'insertion et de probation (CPIP), en charge d'une multitude de dossiers (environ 80 à 130 dossiers chacun) ne peuvent pas, à eux seuls, répondre à cette mission ? Comment concilier éducation et punition, travail éducatif et discipline ? (Chantraine, 2013). S'il est admis, en théorie, que « la finalité de la prison ne se résume pas à l'expiation mais implique la transformation du détenu » (Beccaria, 1991, 23), celle-ci ne peut s'accomplir que dans un milieu propice, grâce à l'accueil des citoyens.

Toutes les expériences que nous avons menées avec ce dispositif nous confortent dans l'idée que « la participation est indispensable à une vie véritablement humaine » (Zask, 2011, 117) et qu'il est possible d'obtenir une transformation individuelle et sociale sans faire le deuil de la qualité musicale. Je peux témoigner, après douze ans d'expérience que l'expérience humaine qui naît au sein de ce milieu, est un stimulant pour chacun dont les possibilités sont décuplées par le bonheur de jouer (sans « volonté » d'intégration ni de compétition) lié surtout à

---

<sup>8</sup> Né à Lisbonne en 1944, il est le directeur de l'Institut pour l'étude neurologique de l'émotion et de la créativité de l'Université de la Californie méridionale depuis 2005, après avoir été le directeur du département de neurologie de l'Université de l'Iowa pendant dix-huit ans.

<sup>9</sup> Loi du 24 novembre 2009, art. 1 : « le régime d'exécution de la peine de privation de liberté concilie la protection de la société, la sanction du condamné et les intérêts de la victime avec la nécessité de préparer l'insertion ou la réinsertion de la personne détenue afin de lui permettre de mener une vie responsable... ».

l'interaction sociale et à l'écoute mutuelle. Supprimer cette dimension conviviale et contributive, reviendrait à supprimer *l'humain* qui, séparé du reste du groupe, en devient déshumanisé, isolé et interchangeable comme les pièces d'une machine. Rendre les hommes superflus, en mettant au ban de la société de plus en plus de laissés-pour-compte est le résultat aujourd'hui des événements politiques, sociaux et économiques de nos sociétés de consommation ; mais c'est aussi une vision philosophique du monde et des êtres qui tend à éradiquer la symbolisation (que l'art permet) au profit d'un mécanisme fondée sur une logique de l'identité mise en question par les poètes et les artistes.

Pour des êtres qui ont le sentiment de « ne compter pour rien », de n'être et de n'avoir rien, comme nous avons eu l'occasion d'en rencontrer, *participer* à un effort à la fois singulier et collectif au sein d'un orchestre conçu à la fois comme une matrice et une empreinte, capable de donner forme à quelque chose d'absent mais de potentiellement actif, est bénéfique tant pour la personne que pour le groupe. Devenu cette « empreinte-matrice », à laquelle Platon donnait le nom de *chôra*, l'orchestre rend possible la participation incessante et réciproque de l'être et de son milieu qui croissent ensemble, donnant à chacun le sentiment d'exister par la joie de jouer. Celle-ci est fondamentale car elle s'oppose à la tristesse et à l'indifférence qui coupent les sujets d'eux-mêmes et de leur potentiel de créativité comme le faisait remarquer le philosophe Spinoza (2008) pour qui la recherche de la joie comme manière d'être et de vivre, confère la liberté et la sagesse et devient un projet politique en s'opposant à la tristesse entretenue par les tyrans qui ont intérêt à l'entretenir pour mieux manipuler ses sujets. Cela correspond à ce que nous avons pu vivre avec l'orchestre participatif dans les prisons où la joie manifeste des détenus semblait parfois déranger l'aspect « punitif » de l'établissement. Cette joie renforce l'estime de soi et la capacité d'agir, contre l'exclusion et la désaffiliation sociale subies. En ce sens, l'OP porte témoignage de l'enjeu relationnel (politique) du processus d'individuation en montrant que ce sentiment d'exister et de s'accomplir en tant qu'être *individué*, dépend tout autant du *milieu* que des qualités propres à chacun, qui ne se révèlent que sous cette condition. Mais tous les orchestres n'étant pas des modèles d'interactions sociales et de démocratie, loin de là, il faut créer ce *milieu* pour que celui-ci soit en capacité de *répondre* en à chacun et d'être pour tous, à la fois une matrice et une empreinte d'un devenir.

## **Dimension philosophique de la médiation**

### **- Milieu, *médiance*, médiation**

Cette question est au cœur de l'étude des milieux humains (ou mésologie) du philosophe et géographe Augustin Berque (1942- ), qui distingue l'environnement du *milieu* défini comme « *l'ensemble des relations* éco-techno-symboliques que l'humanité crée à partir d'elle-même et de la matière première qu'est l'environnement » (Berque, 2018, 26). Il s'agit bien de créer une réciprocity relationnelle ou *médiance*, avec un milieu auquel nous sommes reliés par les sens (les sons), la parole et l'action. Or, ce, « sens du milieu » qu'est la *médiance*, ne nous est pas donné et reste toujours à créer. Non mesurable, il relève de l'art dont l'étymologie (AR) donne l'idée de jointure, d'articulation ou de médiation entre deux choses ou entre deux êtres ; ce que résume le trait d'union dans l'orthographe de notre langue (Berque, 2016, 7). Dans ces perspectives, la *médiance* est fondée sur la subjectivité d'un humain qui, en interprétant à sa façon, singulière, un environnement, va en faire son *milieu*. Autrement dit, pas de *milieu* sans *sujet* qui lui donne sens. De ce point de vue la *médiance* devient une sorte de « subjectivation de l'environnement ». Penser le sujet *vivant* et en relation de réciprocity avec un milieu qui le crée autant qu'il le crée, comme le fait la mésologie, implique une nouvelle philosophie et

anthropologie où le sujet, jamais « fixé » dans une identité, ne peut pas être réduit à ce que l'on dit de lui ; car une identité n'est jamais donnée. Seul existe le *processus* jamais achevé de *l'identification* (Derrida, 1996, 53) en relation avec *un milieu* toujours changeant. Tout être humain a la responsabilité de transformer en acquisition active la passivité d'une identité reçue pour conquérir sa liberté, mais cette mutation ne peut s'accomplir sans le soutien d'une société qui se montrera accueillante. Dans la perspective qui est la nôtre, il s'agit de créer, par la médiation de la pratique musicale collective, un *milieu* distinct de l'environnement carcéral, qui puisse ouvrir un monde (Heidegger, 1986, 49). Dynamisé par des relations réciproques, ce milieu humain permet de *croître ensemble* (au sens étymologique du mot « concret » : *cum crescere*) et de déployer des capacités d'attention et de soin, qui permettent à tous de *se répondre, répondre au monde et du monde*, ce qui est au principe de la *responsabilité*. Dans cet espace intermédiaire, créé entre des personnes inconnues et *responsables* au sens qui vient d'être donné, peut alors se former cette « pluralité d'individus singuliers », signalée par H. Arendt comme au fondement du politique.

Dans un contexte qui aujourd'hui vise au contraire à *séparer* les êtres, à les couper du monde et de leurs semblables, l'OP est à la fois comme un dispositif politique (en tant que lieu de relations entre les humains) et une forme de soin. C'est en ce sens qu'il faut comprendre le travail du psychiatre musicien Bin Kimura (1931- ) qui utilise la musique pour recréer le lien chez des individus schizophrènes ayant perdu le contact avec le monde et avec la vie. Car *la vie on la ressent, on ne saurait la connaître* (Kimura, 2000, 18) affirme ce psychiatre pour qui les mots sont impuissants à donner l'idée immédiate de cette vie. Seule la musique en est capable selon lui car elle émane de l'acte de vivre, elle est (comme la danse) un jaillissement de la vie sous sa forme primitive et originelle, autrement dit *un rythme* libre et singulier (et non pas une « mesure ») que chacun peut s'approprier dans le jeu. Considérée comme une *activité vitale* (et à ce titre, « aussi fondamentale que de manger, de dormir, de se reproduire » (Kimura, 2000, 34), la musique permet de retrouver un statut de *sujet*, en parole et en acte, relié à la réalité extérieure comme à son propre fond vital : c'est sous ce double rapport seulement qu'il devient un *sujet vivant et agissant* capable de sentir et donc de penser. Or, nous ne vivons que par le maintien de cette relation vitale qui échappe à la mesure, dans le sentir et dans l'agir.

Mais pour qu'une véritable rencontre puisse avoir lieu, il faut apprendre à quitter son identité (de chercheur, d'étudiant, d'enseignant ou de détenu) et abandonner tous préjugés, pour se placer dans une posture de *non-savoir* qui, loin d'être une ignorance, est un dépassement difficile de la connaissance (Lassus, 2019) visant à créer une relation d'égalité entre les participants, sans autre finalité que le jeu et la joie de jouer.

### **Conclusion : la musique comme remédiation sociale ?**

Apprendre à se défaire de toute construction culturelle pour pouvoir rencontrer l'autre, dans une reconnaissance d'abord perceptive, auditive, tactile, en un mot, *sensible*, pour *lui répondre* et répondre *de* (lui) m'est apparue comme une exigence sur le *terrain*. J'entends par ce mot *l'ensemble des relations tissées avec des gens inconnus* dont on apprend et que l'on reconnaît en tant que pairs grâce à une écoute mutuelle et « un art de l'attention » fondé sur la coopération et la participation. Cela correspond à la méthode de l'empathie, commune au poète et à l'anthropologue qui n'a pas d'autre choix pour comprendre l'humain que d'être au milieu des gens et de participer à la vie des habitants du lieu ne pas projeter ses propres catégories de jugement. Car si la médiation peut accomplir la transformation d'une situation et le ressourcement des énergies, ce n'est que grâce à l'hospitalité de cet *autre* que toute recherche

peut être engagée comme j'ai pu le vivre moi-même dans le programme chercheurs-citoyens et dans l'OP. Cela remet en question le statut scientifique de la recherche au profit d'un statut *poétique* c'est-à-dire capable de saisir la vie dans l'instant éphémère de son apparition et de transfigurer la réalité par une présence intense au monde. Le fait de porter sur les choses un regard toujours neuf est le propre d'une *vie créatrice* c'est-à-dire « le fait de ne pas être tué, annihilé continuellement *par soumission ou par réaction au monde* qui empiète sur nous » (Winnicott, 1988). Privilégier la créativité et le jeu est la priorité dans l'OP car c'est un moyen d'être libre : « C'est en jouant et peut-être seulement quand il joue que l'enfant ou l'adulte est libre de se montrer créatif et de découvrir le soi » (D-W Winnicott (1972, 2 Selon lui *le jeu* est universel et correspond à la santé et l'art n'en est que le prolongement dans la vie adulte ; car et si les humains jouent, c'est pour des *raisons vitales*, afin d'éprouver le sentiment d'exister en tant que *sujet vivant et agissant*. Cela s'accompagne d'un sentiment de tension et de joie, de conscience d'être « autre » que dans la vie quotidienne comme l'observe J. Huizinga (1988, 34) pour qui le jeu a une fonction sociale tout en étant une *activité ayant sa fin en soi*. C'est précisément cette qualité que j'ai retenue dans le *jeu* d'orchestre qui n'a pas d'autre but que celui de jouer et de se sentir libre, sans pression ni jugement porté sur la personne. La relation entre jeu et liberté a été observée par le poète Novalis (1981, 120) qui l'associe à une quête individuelle, une création de soi et du monde : « [...] c'est dans le jeu seulement que l'homme prend véritablement conscience de sa nature propre, de sa liberté ... lorsqu'il parvient à *sentir et à penser* tout en laissant ses sens remplir leurs fonctions pratiques...il fait l'expérience intime de la liberté la plus parfaite et du plus jubilatoire sentiment de puissance ». Ainsi, ce qui formera les liens entre les individus au sein d'un orchestre, ce sera autre chose que le verbe : un langage sensoriel, symbolique et *non une forme communicative* (Escal, 2009, 197) où chacun est obligé de faire silence et de déployer une attention soutenue pour pouvoir écouter l'autre. Lié aux interstices, aux marges, le sensible donne sens aux actions humaines : par l'intermédiaire de cet espace en mouvement, les êtres sont mis en présence, immergés dans des champs sensoriels propagés par les vibrations et phénomènes ondulatoires ou corpusculaires, dont ils n'ont pas conscience sauf quand ils jouent. Saisir ces espaces - temps sensibles *entre* les gens pour les donner à entendre en visant la synchronisation des corps et des rythmes, est le but de l'apprentissage musical collectif qui mobilise avant tout cette écoute immédiate, sensorielle et intuitive, de tout le corps pour entrer en relation aux autres et au monde et (re)devenir un *sujet vivant* ; ce qui en prison est un enjeu essentiel, un moyen de survie. Dans ces *ma* « inquantifiables et tendus dynamiquement...emplis d'innombrables sonorités » (Kimura, 2000, 57), se fait la véritable musique, *vivante*. Si l'on entend par musique *l'ensemble formé par les sons et les silences*, celle-ci peut être considérée d'emblée comme une médiation qui s'accomplit d'elle-même, grâce à cette *médiance* (ou sens d'un milieu) capable de faire naître des processus de subjectivation dans des lieux où celle-ci tend à être anéantie. C'est ce type de médiation (philosophique et politique) comme construction de soi et du monde que je privilégie afin de tisser des liens entre les gens qui, en s'ouvrant à l'altérité, transforment leur rapport au monde, parfois problématique, en prenant conscience de leur existence sous le regard bienveillant de chacun dans le milieu convivial de l'OP.

Marie-Pierre Lassus  
Le 25 avril 2020

## Bibliographie

- H. Arendt, *Condition de l'homme moderne*. Paris Calmann-Lévy, 1961.
- H. Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?* Texte établi par U. Ludz. Paris, Seuil, 1995.
- G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.
- G. Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970.
- C. Beccaria, *Des délits et des peines*. Trad. de M. Chevallier. Préface de R. Badinter, Paris : Flammarion, 1991, [Genève 1965]).
- A. Berque, *Glossaire de mésologie*. Paris, éoliennes, 2018.
- A. Berque, « De milieu en mésologie. L'art de Didier Rousseau-Navarre » in D. Rousseau-Navarre, *Les graines de l'art. La sculpture mésologique*. Paris, Le livre d'art, 2016.
- A. Brossat *Le grand dégoût culturel*. Paris, Seuil, 2008.
- G. Chantraine, et N. Sallé, *Eduquer et punir. Travail éducatif, sécurité et discipline en établissement pénitentiaire pour mineurs*. Vol : 54. N°3, 2013.
- G. Boudinet. *De l'universel en musique*. Fugues et variations d'un savoir. Paris, Publi sud, 1995.
- D. Cholet (dir), *Les nouvelles prisons*. Enquête sur le nouvel univers carcéral français. Rennes, PUR, 2015.
- J. Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*. Paris, Galilée, 1996.
- F. Dupont, « Rome ou l'altérité incluse » in *Rue Descartes* 2002/3 (n° 37), p. 41 à 54.
- F. Escal, *Espaces sociaux, espaces musicaux*. Paris, L'Harmattan, 2009.
- C. Fagnart, « Art et ethnographie » in *Revue Marges* n°6, 2007, p 8-16.
- P. Freire. *Pédagogie des opprimés*. Paris, La Découverte, 1974 [1970].
- C. Fleury *Le soin est un humanisme*, Paris, Tracts, Gallimard, N° 6, 2019.
- C. Fleury, *Les irremplaçables*, Paris Gallimard, 2015.
- M. Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art ». *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris, Gallimard, 1986 [1962]).
- J. Huizinga, *Homo ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu*. Trad. du néerlandais par C. Seresia. Paris, Gallimard, 1988.
- F. Jullien dans *Si parler va sans dire*. Paris, Seuil, 2006.
- B. Kimura, *L'Entre. Une approche phénoménologique de la schizophrénie*, Grenoble, Millon, 2000.
- M-P Lassus *Le Jeu d'Orchestre. Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté*. Lille, PUS, 2015.
- M-P Lassus, *Le non - savoir, paradigme de connaissance*, Louvain, EME, 2019.
- M. Mauss, *Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. *Sociologie et anthropologie*. Paris, PUF, 1950.
- O. Milhaud Olivier et M. Morelle, « La prison entre monde et antimonde », *Géographie et culture*. (57). Paris, L'Harmattan, 2006.
- J-C Moineau, « L'artiste et ses modèles » in *Revue Marges* n°6, 2007 p 28-40.
- F. Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*. Paris, Librairie générale française, 1974.
- F. Nietzsche, *Le Gai savoir*. §301, O.C, V. édition revue, par M. B. Launay. Paris, Gallimard, 1967.
- Novalis, *Les Disciples de Saïs*, chap. II, Werke. Munich, Beck 1981.
- M. Ohana, « Les paradoxes de la musique contemporaine », *Musiques en questions* n°1, février 1980.
- A. Poirier, *Toru Takemitsu*, M. de Maule, 1996.
- B. Spinoza, *Ethique*, I à V, *Œuvres*. Paris, Flammarion, 2008.
- M. Suchet, *Indiscipline*, Montréal, 2016.

D-W Winnicott, *L'enfant et le monde extérieur, le développement des relations*. Paris, Payot, 1972.

D-W Winnicott, *Conversations ordinaires*. Paris, Gallimard, 1988. [1986].

J. Zask, *Art et démocratie*, Paris, PUF, 2012.

J. Zask, *Participer*. Paris, Le Bord de L'eau, 2011.