



HAL
open science

Fiction et inter/dits : comment et pourquoi intervenir en prison par le biais d'ateliers de pratiques artistiques participatives ?

Emmanuelle Duguet

► To cite this version:

Emmanuelle Duguet. Fiction et inter/dits : comment et pourquoi intervenir en prison par le biais d'ateliers de pratiques artistiques participatives?. Art et histoire de l'art. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2015. Français. NNT : 2015LIL30057 . tel-01425476

HAL Id: tel-01425476

<https://theses.hal.science/tel-01425476>

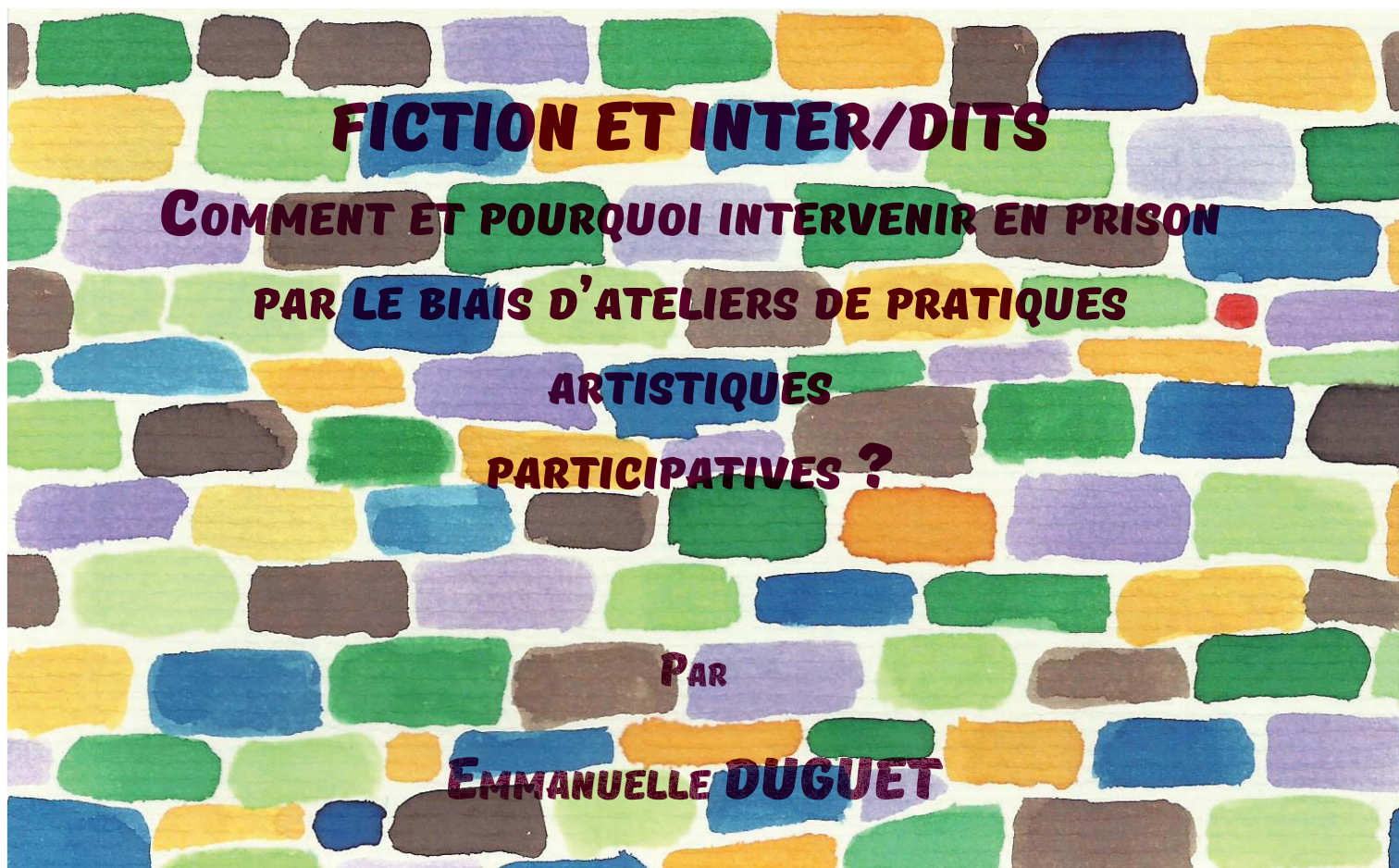
Submitted on 3 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Thèse de doctorat

Arts: esthétique, pratique et théories



SOUTENUE PUBLIQUEMENT LE 11 DECEMBRE 2015 DEVANT LE JURY COMPOSE DE :

ANNE BOISSIERE : Professeure - CNU 17 Université de Lille 3.

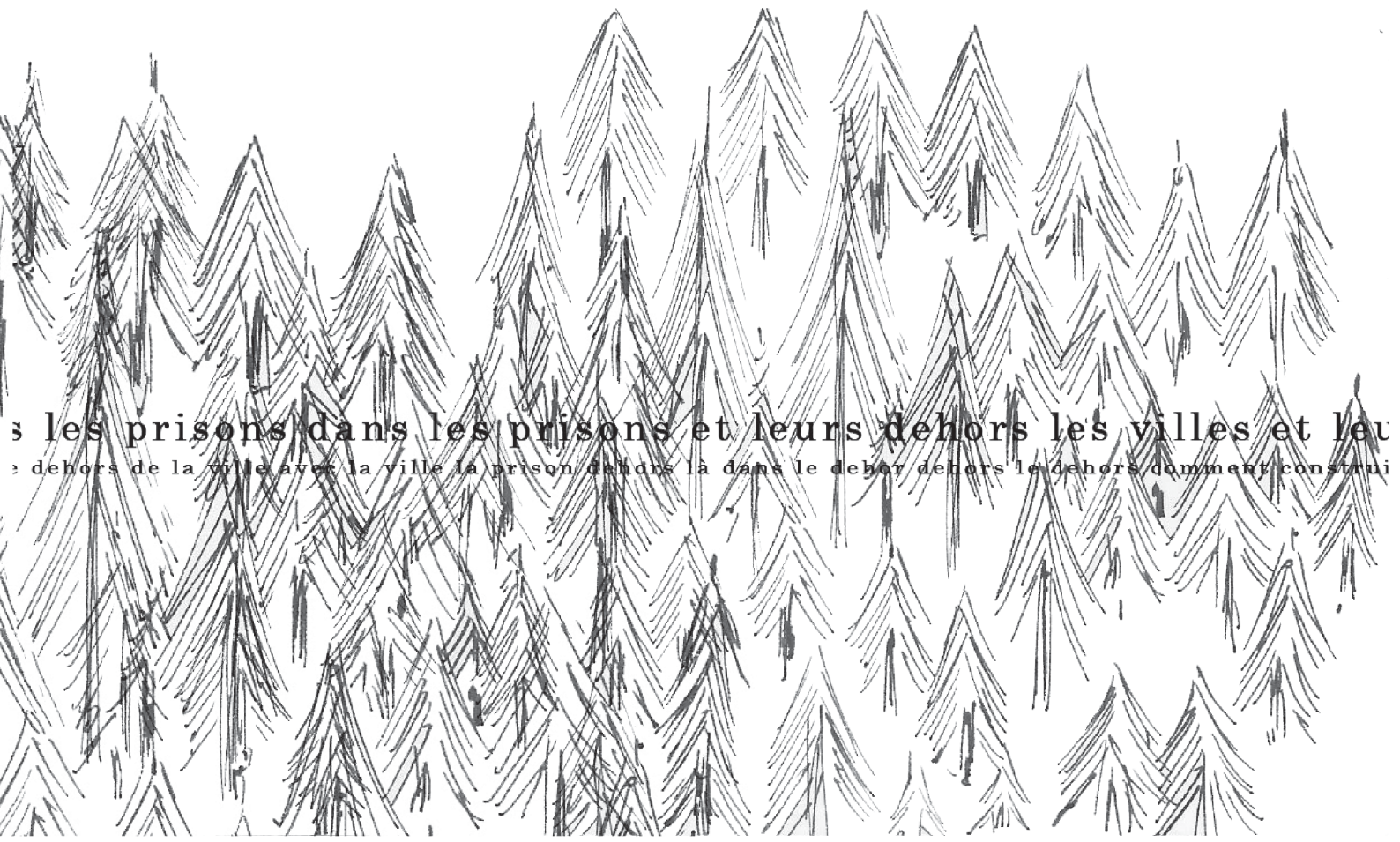
GILLES CHANTRAINE : Chargé de recherche au CNRS (Section 40), au CLERSE - UMR 8019 CNRS/Université de Lille.

ALAIN CUGNO : Docteur d'État ès lettres et sciences humaines. Agrégé de philosophie. Enseignant associé aux facultés jésuites de Paris (Centre Sèvres). Rédacteur en chef de la revue *Prison justice*. *Rapporteur*

MARIE-PIERRE LASSUS : MCF HDR - Lille 3 CNU : 18e section. *Directrice de these*

MARC LE PIOUFF : Chargé de mission Culture/Justice Nord Pas-de-Calais - Association Hors Cadre.

MARC-MATHIEU MÜNCH : Professeur émérite - Université de Lorraine CNU : 10e section (littérature comparée) et chercheur en esthétique. *Rapporteur*



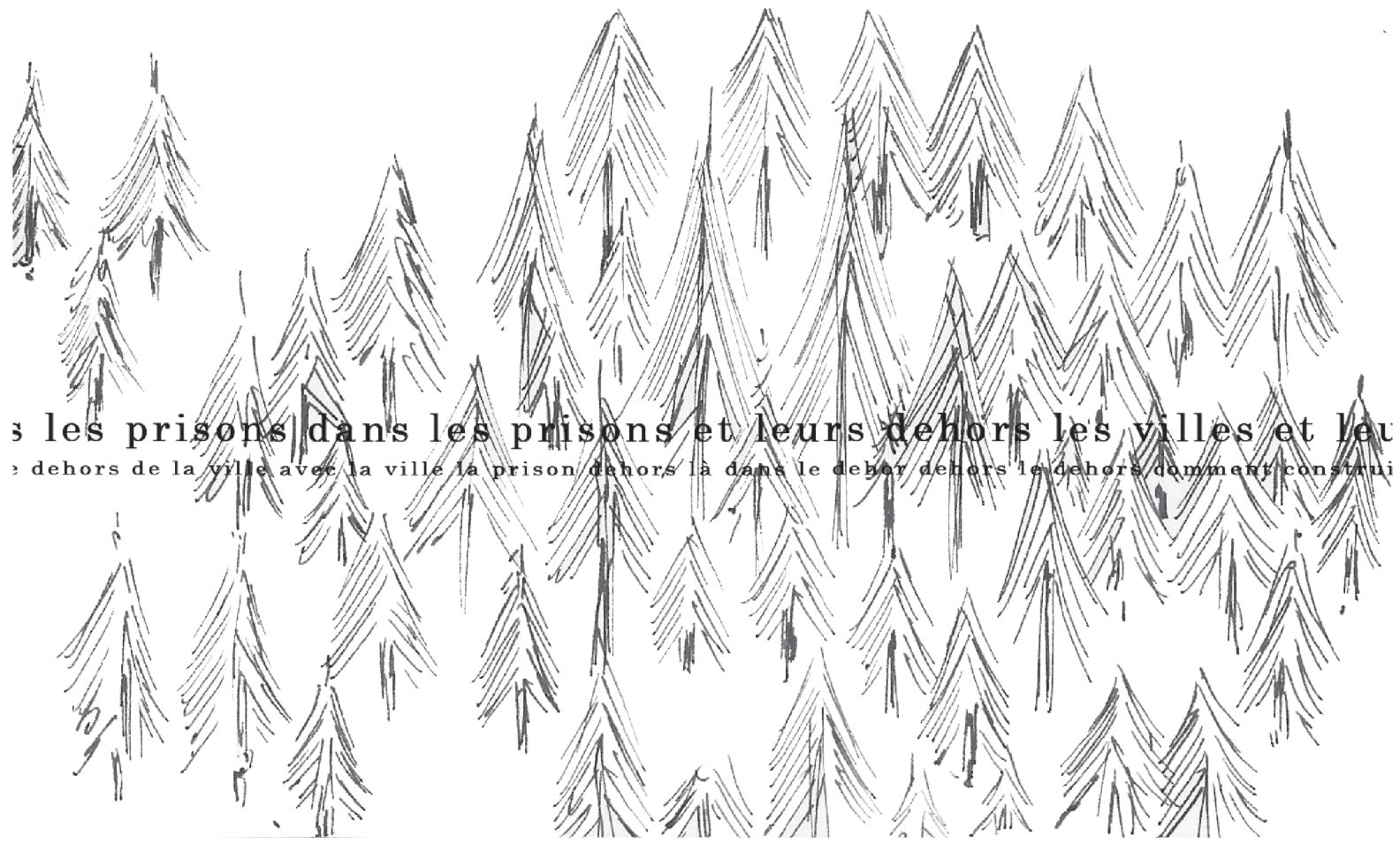
s les prisons dans les prisons et leurs dehors les villes et leu
e dehors de la ville avec la ville la prison dehors là dans le dehor dehors le dehors comment construi

FICTION ET INTER/DITS

COMMENT ET POURQUOI INTERVENIR EN PRISON

PAR LE BIAIS D'ATELIERS DE PRATIQUES

ARTISTIQUES PARTICIPATIVES ?



*les prisons dans les prisons et leurs dehors les villes et leur
dehors de la ville avec la ville la prison dehors là dans le dehors dehors le dehors comment construit*



Christian Dotremont, Logogramme sur photographie, « hier encore je disais à Baudelaire: le lichen, quelle beauté », 1963.

Remerciements

Je tiens avant tout à remercier Gilles Chantraine et Marc-Mathieu Münch, qui ont accepté d'être les rapporteurs de cette thèse. Je remercie Anne Boissière, pour avoir bien voulu être membre du jury et pour ses divers soutiens lors de ma formation à l'Université Lille3. J'adresse un grand merci à Marc Le Piouff, qui a accepté d'être membre du jury et pour l'intérêt qu'il a toujours pu porter à mes actions artistiques. Je remercie Marie-Pierre Lassus, pour m'avoir donné l'occasion de poursuivre mes études en doctorat et pour avoir assumé la direction de cette thèse.

J'adresse également mes remerciements à l'École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société ainsi qu'à l'Université Lille3 pour m'avoir accordé un financement à titre de contrat doctoral. Je remercie les personnels des Centre d'Étude des Arts Contemporain et du Centre d'Études en Civilisations, Langues et Littératures Étrangères pour leur soutien tout au long de ces trois années de doctorat.

Je remercie Rosa Caron pour m'avoir accordé d'éclairants conseils lors de l'ébauche de cette thèse. Merci à Corinne Covez pour ses nombreux conseils et tous ses encouragements. J'exprime ma plus grande gratitude à Eric Lehmann, sans qui cette thèse ne serait pas parvenue à son terme dans les délais espérés et qui m'a permis de porter un autre regard sur mes écrits.

Je remercie profondément Marie-José Desmyttère, pour l'accompagnement qu'elle m'a accordé durant deux années. Je remercie également François Lecomte pour son fort soutien et ses échanges précieux.

Mes remerciements vont à tous ceux avec qui j'ai partagé les cessions d'orchestre en milieu pénitentiaire, menées dans le cadre du Jeu d'Orchestre. Recherche-Action en art dans les lieux de

privation de liberté, et notamment à Oritcha Sourou, Karine Mussche, David Salvador, Mathilde Noël, Nicolas Woytasik, Gwendoline Lecron, Fanny Engels, Frédéric Bara... Je remercie beaucoup David, Florenzo, Guillaume, Thierry, Vincent, Fabrice, Julien, Antonio, Constant, Jonathan et tous ceux qui ont participé à mes ateliers menés à la Maison d'Arrêt d'Arras. Merci à Émilie Journeau et Dorian Hamdaoui pour avoir à chaque fois permis la mise en place et le bon déroulement de ces ateliers.

J'adresse également mes remerciements à Yann Ricquebourg et à toute la Bande de hautbois, ainsi qu'à Sébastien Beaumont et les joyeux adeptes de l'atelier d'improvisation musicale du lundi soir, les moments musicaux partagés ensemble, qui m'ont été d'un grand soutien.

Je remercie de façon inépuisable tous les Ferblanteux qui, depuis plus de deux ans maintenant, supportent mes plaintes, mes rages et m'ont entendue pester à tout va sur ma thèse. Merci à Magali, avec qui je partage mon atelier, merci à Micka, qui a bien voulu relire l'un de mes chapitres, merci à mille fois à Elsa, à Jean-Baptiste, Capucine, Myriam, Matthias, Marion, Juliette, Marie C., Marie L., Oréli, Louis, Pierre, Antonin, Stéphanie, Alissa, Jérôme, Audrey, Stéphane, Fanny, Agnès, Hirgen, Lolo, Cassandre, Alice, Pi, Aïssa, Yon, Gérald, Ratiba, Vaïssa, bref merci à tous, on a beaucoup à faire ensemble ! Allez ! Je remercie aussi les membres du collectif Volume Ouvert, Hélène, Liliane, Florent, Thomas, Marion et tous les autres, j'espère que nos efforts aboutiront bientôt à l'ouverture de notre lieu !

Je remercie plus que tout les Inter(s)tisseuses, Aline, Pauline, Amandine et Caroline, pour la grande aventure que nous partageons, oui quelle galère parfois, mais qu'est-ce que c'est bien aussi ! Ingrid, Patrice, je vous remercie vraiment pour votre solidarité, et pour y croire, vous aussi ! Caroline, je te remercie tout particulièrement pour ton amitié, qui compte beaucoup.

Valeria, Ludivine, ce travail vous est dédié en de nombreux passages, vous avec qui je partage la création – les mots, les images ! – avec qui j'ai partagé les plus forts moments de poésie, durant le temps de cette thèse... Je dédie aussi mon travail et la poursuite de mes actions à Licia Sbattella et la remercie pour tout ce qu'elle nous a transmis, à nous qui continuons de faire découvrir l'orchestre selon son savoir-faire, en menant des ateliers là où il est possible de le faire.

Xiangyi, Mariane, Enrico, Fanny, vous avez été dans mon cœur de nombreuses fois lorsque j'écrivais et je vous remercie de votre amitié. Guillaume, je te remercie pour avoir grandi, pensé et partagé un bout de vie avec moi. Je remercie tous mes amis, ceux de toujours, ceux d'hier, ceux de

demain.

Il n'existe pas de mots pour vous remercier, Stann, Aurélien, Sophie, Pascal et Kazumi, vous qui m'avez soutenue surtout ces mois derniers, qui avez pris le temps de m'écouter, de me répondre, vous qui avez manifesté vos désaccords aussi, je vous remercie pour tout ce qui nous lie. Merci encore à Alain, Christine, Maurane, Rémy, Martine, Claude et André...

Roxane, je te remercie pour notre longue amitié et pour tout ton soutien, malgré notre éloignement géographique!

David, je veux te remercier ici et maintenant pour ta confiance, persistante, et pour ta bienveillance, pour m'avoir fait découvrir...une autre planète, qui ressemble peut-être un peu à la mienne...



Table des matières

Avis au lecteur -----	11
Introduction -----	15
• Inter/dire-----	17
• Les fictions servent à vivre-----	22
• Fictionner-----	26

PREMIÈRE PARTIE - LE RÉCIT : VÉCU, THÉORIE ET PRATIQUES

Premier Chapitre - Trois récits -----	37
1. La visite de la Maison d'arrêt de Valenciennes-----	42
2. L'atelier « Histoire de »-----	49
3. L'atelier « Faire Corps »-----	55
Second Chapitre - Analyse des récits -----	65
1. Un va-et-vient opérationnel-----	68
2. Un récit d'expérience-----	70
3. Quand les émotions font obstacle au dire-----	73
Troisième Chapitre - L'image : autrement dit -----	79

SECONDE PARTIE - RECHERCHE ET ACTION : MISES EN QUESTION

Premier Chapitre - La recherche n'est pas une fin en soi -----	101
1. Place et lieu de la culture en prison-----	107
2. Le Jeu d'Orchestre. Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté-----	110
• Les partenaires-----	111
• L'implication des chercheurs-----	114
• Le « terrain »-----	120
Second Chapitre - « Tu ne peux pas comprendre » -----	129
Troisième Chapitre - La création collective -----	139
1. La matière n'est pas une chose inerte-----	143
2. L'espace pictural comme espace de jeu-----	149
3. Hétérotopie de l'atelier-----	162

TROISIÈME PARTIE - SITUATION DE L'ART

Premier Chapitre - Pour un matérialisme de l'espace -----	169
--	-----

1. Liberté et matérialisme de la rencontre (Epicure, Marx, Althusser)-----	173
2. L'espace comme champ de forces-----	181
3. L'espace, le commun de Deligny-----	192
Second Chapitre - La spatialité de l'art-----	205
1. La place de la prison dans la communauté-----	207
2. La place de l'art: entre espace privé et espace public-----	213
3. L'articulation de l'intime et du politique-----	217
Troisième Chapitre - Fiction, utopie, hétérotopie-----	221
1. Des lieux hors lieux-----	223
2. Fiction et hétérotopie - les paradoxes du corps utopique-----	229
3. Des hétérotopies de crise aux hétérotopies de déviation-----	232
QUATRIÈME PARTIE: UN DEVOIR DE LIBERTÉ	
Premier Chapitre - L'enfermement : entre dérive institutionnelle et outil de pouvoir-----	243
1. La forme-prison-----	247
2. Immobilisation et démobilité de soi-----	251
• La privation de liberté-----	251
• L'immobilisation-----	253
3. « Je suis un homme libre »-----	258
4. La cellule-----	261
Second Chapitre - Qu'appelle-t-on liberté ?-----	275
1. La liberté n'est pas un état personnel-----	277
2. Une liberté commune-----	279
Troisième Chapitre - Inter/venir-----	289
1. intervenir : où et comment ?-----	295
2. L'association : structure inter/venante-----	297
3. La « logique dispositive »-----	301
4. L'expérience artistique-----	309
Conclusion-----	321
Bibliographie-----	329
Annexes-----	343

Avis au lecteur

Cette thèse est l'aboutissement de plusieurs années de formations, de recherches et d'expérimentations. Elle est le fruit de mes dernières années d'études en master Arts et existence (de 2010 à 2012 en rattachement au Centre d'Etudes des Arts Contemporains, Université Lille3) et en master Recherches philosophiques (de 2007 à 2010 à l'Université Michel de Montaigne Bordeaux III).

C'est dans ce contexte que cet écrit peut être considéré comme un rapport d'étape. Il tient lieu tout à la fois de bilan, grâce aux travaux et aux expérimentations menés lors de ces années de doctorat et d'ouvertures vers des domaines et des champs d'applications nouvelles.

Mon parcours personnel associe avant tout formation philosophique, musicale et approche autodidacte des arts picturaux, de la céramique, du graphisme et j'ajouterais, de la psychologie. Depuis trois ans, conjointement à mon doctorat, je me suis également investie, sur le terrain des arts et de la

culture, à la création et gestion d'association, dans la coordination de projet, le montage juridique et financier de mes propres ateliers de pratique artistique et à l'action au sein de collectifs indépendants et autogérés.

Un enjeu majeur traverse ainsi l'ensemble du présent travail : celui d'un dialogue possible entre des milieux a priori antinomiques, des mondes aux codes et aux manières de faire bien différentes que sont les mondes institutionnels d'une part, et les mondes dits « indépendants », « autonomes », « alternatifs » d'autre part. Concernant ces derniers, les termes sont à vrai dire trop généraux, face à la multiplicité des groupes, des initiatives, des lieux, la singularité des identités, des modes et manières de faire revendiquées de toutes les personnes se constituant plus ou moins en réseau et luttant pour frayer leur chemin propre. C'est de ces parcours d'échanges et de créations, forgés par ceux qui tracent, sans jamais s'immobiliser, leur singulière « ligne d'erre¹ », que je désire vous entretenir.

Peut-être mes lecteurs diront que c'est là ni plus ni moins le chemin de tout le monde ; je pense au contraire qu'il ne faut jamais ignorer le poids des normes et des valeurs dominantes et leur façon de

1 J'emprunte l'expression à Fernand Deligny qui, contre l'enfermement institutionnel, avait entrepris de vivre au quotidien avec des enfants, dits autistes ou psychotiques, se soustrayant au langage et aux conditionnements sociaux. La « tentative » de Deligny – comme il la nomme lui-même – a été la suivante : rendre sensible le commun afin de lutter contre l'isolement des enfants autistes. Deligny est passé par l'utilisation de la vidéo et de la cartographie pour tenter de comprendre le « mode d'être » des enfants autistes. A travers ces médiums, il en est venu à observer que quand il n'y a plus ni langage ni temporisation, l'espace reste le seul à ouvrir la possibilité de quelque « commun ». Quotidiennement, des cartes étaient réalisées, constituées par le tracé, sur du papier calque, des trajets « coutumiers » des enfants et des adultes. La superposition de ces calques permettait de faire des liens entre les différents trajets à des jours différents d'un même enfant et entre les trajets des uns et des autres, adultes et enfants. La superposition et la répétition des tracés faisait en outre apparaître la ligne propre à chacun : la « ligne d'erre ». Les cartographies en venaient à dire quelque chose non plus seulement de l'espace, mais également du temps, ou tout au moins de ce qu'on peut appeler un quotidien, et d'une « communication », au sens le plus minimal du terme – à savoir l'établissement d'une relation avec quelque chose ou avec quelqu'un. Voir notamment : Fernand Deligny, *Traces d'erre et Bâtisse d'ombre*, in *Œuvres*, Paris : L'arachnéen, 2007, p. 1492 sq. et *Cartes et lignes d'erre, Traces du réseau de Fernand Deligny 1969-1979*, Paris : L'arachnéen, 2013.

peser sur nos propres parcours.

Et par-là même, je pense qu'il ne faut jamais négliger la lourdeur du dire et celle du non-dit, de l'interdit. L'impact de la privation de mobilité sur l'existence – de qui que ce soit, de n'importe qui qui est toujours quelqu'un d'unique – en est un des multiples aspects. Elle est au centre de mes travaux de recherches actuels.

« IL N'Y A PAS DE PROGRÈS IL AUCUN

MOUVEMENT CUMULÉ, SOUMIS AUX

« DE PETITS TRIANGLES DE ... ENETRENT DANS LA

CONDITIONS GÉNÉRALES EFFACEMENT DES

PIÈCE, ET, AU FUR ET À ... LE SOLEIL DECLINE, ILS

FORMES PARTICULIÈRES DITION DE LA REPETITION

CHANGENT DE FORME ... S'ELARGISSENT, SE DI-

TION DES MEMES ... STORIQUES, INDIVIS-

VISENT EN DEUX QU ... RE DE FER, POUR UN

DUELS, EST CET ... ISSEMENT « MONDES » QUI

MOMENT, FAIT DE ... C'EST TRÈS ... ANT ET ÇELA RAP-

REND IMPOSSIBLE ... D'EXPERIENCE

PELLE LA DECOM ... DES FORMES ... PAR LES

OU DE SAVOIR ... BLE D'EN ... ER CE MOUVEMENT

BISTES, CELA FAIT ... ENER ... CA

CIRCUIT ... EST TO ... LE ...

DE SURF ... NE FO ... CHOSSES QUI ASSOCIENT S

REVIENT PAR ... QUE ... RECLUS

FIN... C'EST TRÈS DIS ...

FERME SUR LUI-M ... ET NULLEME ...

CE FAIT, D'INSTRUIRE ... AUTRES MONDES. »



Introduction

Cette introduction vise à caractériser le type de discours qui sera le mien dans cet écrit. Elle en révèle les fondements et les intentions, en marque les perspectives d'action.

À vrai dire, cet écrit tout entier tient à un seul mot : celui de fiction. Il en est la clé, mais aussi l'insaisissable notion – celle après laquelle la recherche court, autour de laquelle elle tourne, à laquelle elle se heurte.

Le nœud du problème, il me semblait que c'était de pouvoir parler de, trouver les mots pour – puis il m'a semblé que c'était d'ordonner mon discours par rapport à d'autres, le discipliner – puis le discours me paraissait être dans tous les cas un souci : trop peu concret, trop peu fiable, abstrait et sans limites – indéfini ; je redoutais qu'il ne serve que lui-même, ce qui ne pouvait que le desservir – je voulais rendre compte, parler de, mais je ne savais pas comment raconter.

Cette introduction commence donc par poser le problème du dire : tout discours répond de certains

ordres. Du moins y a-t-il des règles au dire, contraintes par le lieu d'où l'on parle et à qui l'on s'adresse. Mais il me semble que tout discours échappe irréductiblement, par sa matérialité même, aux ordres qui le régissent : cette matérialité du discours – celle des mots, celle de la langue, celle de l'écriture et de la parole – est ce qui empêche que l'expression se fige, s'arrête. Elle est la possibilité que les discours circulent, dialoguent, fusionnent librement.

Pour nos existences fondamentalement politiques, cette liberté du dire est vitale. Je rassemble cette idée en un seul terme : celui de fiction. J'aurais pu aussi en évoquer un autre : poésie. Songeons que Platon considérait que les poètes ne pouvaient pas avoir place dans la Cité du philosophe-roi, pour la raison que leur production introduit dans l'espace public (celui des affaires de la Cité) ce qui touche à l'espace privé, domestique. Pour le dire autrement, parlant dans/depuis l'espace public et s'adressant à tous, les poètes brouillent les ordres du discours et s'affranchissent de la double contrainte du lieu d'où l'on parle et de ceux à qui l'on s'adresse.

Je m'en tiendrai ici à la notion de fiction, pour l'avoir gardée comme fil conducteur depuis des recherches menées sur les écrits de Rousseau. L'histoire de ces investigations rousseauistes marquera le second temps de cette introduction. J'amorcerai ensuite l'objet du présent travail et sa fonction, qui est d'élaborer et partager une pratique de la mobilité de l'expression, de la liberté de fictionner.

I N T E R / D I R E

Le 2 décembre 1970, Michel Foucault, en ouverture de sa leçon inaugurale au Collège de France, a parlé du fait « qu'on n'a pas le droit de tout dire ». La plupart d'entre nous n'étaient pas là pour l'entendre prononcer cette leçon, mais on peut aujourd'hui en consulter la trace écrite, intitulée, dans sa parution en 1971 chez Gallimard, *L'ordre du discours*.

« On sait bien qu'on n'a pas le droit de tout dire, qu'on ne peut pas parler de tout dans n'importe quelle circonstance, que n'importe qui, enfin, ne peut pas parler de n'importe quoi.² »

Avant de dire ces mots, Foucault vient de faire part, d'une manière semble-t-il à la fois sincère et savante, de sa difficulté, liée à une certaine crainte, à prendre la parole, à « commencer », à oser entrer dans « l'ordre » du « discours ». Il imagine un dialogue entre ce qu'il appelle « le désir » et « l'institution » :

« Le désir dit : « Je ne voudrais pas avoir à entrer moi-même dans cet ordre hasardeux du discours ; je ne voudrais pas avoir affaire à lui dans ce qu'il a de tranchant et de décisif ; je voudrais qu'il soit tout autour de moi comme une transparence calme, profonde, indéfiniment ouverte, où les autres répondraient à mon attente, et d'où les vérités, une à une, se lèveraient ; je n'aurais qu'à me

2 Michel Foucault, *L'ordre du discours, Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris : Gallimard, 1971, p. 11.

laisser porter, en lui et par lui, comme une épave heureuse. » Et l'institution répond : « Tu n'as pas à craindre de commencer ; nous sommes tous là pour te montrer que le discours est dans l'ordre des lois ; qu'on veille depuis longtemps sur son apparition ; qu'un place lui a été faite, qui l'honore mais le désarme ; et que, s'il lui arrive d'avoir quelque pouvoir, c'est bien de nous, et de nous seulement, qu'il le tient. »³ »

Et le désir et l'institution ont ici la même crainte, la même inquiétude :

« [...] inquiétude [...] : inquiétude à l'égard de ce qu'est le discours dans sa réalité matérielle de chose prononcée ou écrite ; inquiétude à l'égard de cette existence transitoire vouée à s'effacer sans doute, mais selon une durée qui ne nous appartient pas ; inquiétude à sentir sous cette activité, pourtant quotidienne et grise, des pouvoirs et des dangers qu'on imagine mal ; inquiétude à soupçonner des luttes, des victoires, des blessures, des dominations, des servitudes, à travers tant de mots dont l'usage depuis si longtemps a réduit les aspérités.⁴ »

Inquiétude, si tant est qu'on la rejoigne, que le discours puisse quelque chose, que le discours provoque, verbe dont la racine latine, *provocare*, renvoie à une performativité du dire, un dire à haute voix, au dehors.

3 Ibid., p. 9.

4 Ibid., p. 10.

« Mais qu’y a-t-il donc de si périlleux dans le fait que les gens parlent, et que leurs discours indéfiniment prolifèrent ? Où est donc le danger ?⁵ »

Oui, où est donc le danger ? Je voudrais presque ici jouer à l’enfant, et demander : je ne comprends pas, que n’a-t-on pas le droit de dire ? Qui n’a pas le droit de dire quoi ? Et puis, au fond, que voulez-vous que je dise ?

Le préfixe « inter- » peut être employé dans deux directions différentes : soit pour signifier l’entre, l’intervalle, ainsi que la réciprocité, la médiation, soit pour signifier la séparation, l’obstacle. Dans le mot « interdire », c’est selon cette seconde acception qu’il est employé.

Une des perspectives de cette thèse peut dès lors trouver à se formuler de la façon suivante : faire un autre usage de l’inter/dit, autrement dit un autre usage du dire – convoquant le préfixe « inter- » dans sa première fonction signifiant l’entre et la réciprocité, et non dans sa seconde, signifiant l’obstacle et la séparation ; parvenir à un dire entre, un dire reliant, médian, un dire en partage, auquel n’importe qui peut avoir part, au lieu d’un dire excluant, clivant.

En un sens, prendre pour horizon un tel entre/dire revient à réinsuffler une fonction de relation et de communication au discours qui – qu’on le veuille ou non, car qui peut véritablement se dire maître et possesseur du langage ? – joue le plus souvent le rôle de garant des exclusions et des dominations. Cet entre/dire se caractériserait par le fait d’être le moyen d’élaboration du sens, élaboration pouvant se faire dans le cadre de recherches ou d’initiatives d’action à visées collectives aussi bien que personnelles. L’entre/dire en tant qu’outil d’élaboration du sens ne serait pas une appropriation du dire par quelqu’un

5 Ibid.

ou quelque groupe. Il consisterait au contraire à prendre le mot pour un moyen, un médium, à disposition de n'importe qui.

C'est que le mot a une matérialité. Il est matériel aussi bien qu'intellectuel. Il peut se graver dans le marbre, faire loi en s'imprimant ou se prononçant, il peut se hurler, se graffer, se déclamer, se plaindre, se murmurer. Mais saurait-il appartenir au marbre ? Appartient-il à la page, appartient-il au mur, à celui qui hurle, celui qui se plaint, celui qui déclame, celui qui murmure ? La manière dont le mot est dit, écrit, le lieu de sa prononciation ou de son inscription, le ou les auteurs de sa diction, de son apparition, font que la matérialité du mot dépasse continuellement sa matière même :

« le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer.⁶ »

La matérialité du mot est cela même qui permet son appropriation au sein de discours par lesquels se font les luttes, les dominations et les exclusions. C'est par là, cet ancrage dans un temps et un espace donnés, que le discours excède le mot lui-même et se trouve traversé par le pouvoir, pour devenir la forme même des lois, des règles et des interdits.

Je rejoins donc dans ma réflexion l'hypothèse que Foucault formule pour amorcer son travail sur l'ordre du discours, et qui est la suivante : supposer

« que dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée,

6 Ibid., p. 12.

sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité.⁷ »

Dans cette hypothèse, ce qui retient plus particulièrement mon attention, c'est l'idée que la production du discours, en tant qu'elle est ordonnée aux pouvoirs et aux dangers, mais aussi, comme Foucault l'explique dans la suite de sa leçon, à la raison et à la folie, à la vérité et au faux, passerait par une « maîtrise » de « l'événement aléatoire » et par « l'esquive » de la « lourde, la redoutable matérialité » du langage.

Il y a lieu de croire que l'attitude qui consiste à vouloir maîtriser l'aléatoire et esquiver la matérialité a quelque chose d'absurde. A considérer cette attitude pour ce qu'elle est, n'est-ce pas effectivement absurde et paradoxal, de vouloir maîtriser l'aléatoire qui, par définition, désigne justement ce qui obéit à des principes qu'on ne saurait maîtriser quand bien même on parviendrait à les connaître, et n'est-il pas tout aussi paradoxal de vouloir esquiver la matérialité, qui est ce à quoi nous avons continuellement affaire ?

Contrairement à un usage des mots et du discours astreint aux ordres habituellement convenus pour ce type de travail de doctorat – état de la question, hypothèse, problématique, logique d'argumentation, conclusion – mon « désir », serait plutôt d'entrer sans concession dans cet « ordre hasardeux » du discours, si redouté. Cet ordre hasardeux, il faut comprendre qu'il tient à l'indéfectible matérialité du dire et à l'inévitable contingence, illimitation, an/archie du sens. Aussi ne dirais-je pas exactement que

7 Ibid., p. 10, 11.

le discours est hasardeux, mais plutôt, et telle sera mon hypothèse tout au long de ce travail, qu'il est fictionnel, c'est-à-dire, qu'il est l'articulation du sens, indéfinissable et infini, et de la matière, finie et définissable.

LES FICTIONS SERVENT À VIVRE

Tout discours est de l'ordre de la fiction. Cela signifie : tout discours mêle sens et matière. Tout discours s'enracine dans le réel de l'histoire, du vécu – des expériences, des êtres, des groupes, des personnes, des situations – et en même temps les excède, fuit ailleurs, à côté, hors du poids de leurs déterminations.

Je vais limiter à ces quelques affirmations mon approche de la notion de fiction. Même au terme du travail ci-présent, je ne parviens toujours pas à trouver une formule satisfaisante pour dire ce qu'elle est, telle que je cherche à la définir. Je propose malgré tout d'exposer dès à présent en introduction, en guise d'amorce de fil conducteur aux développements qui vont suivre, ce qui m'a mis sur la piste conceptuelle de cette notion, et qui remonte aux recherches que j'ai pu présenter sous forme de mémoire lors de mes études en master de philosophie⁸.

J'avais entrepris de faire mon mémoire sur l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau. Après une approche de ses ouvrages politiques, je me suis intéressée à ses œuvres littéraires. Parallèlement, j'ai approfondi mes lectures des écrits de Nietzsche, semées d'attaques prenant Rousseau pour cible. Les travaux de Derrida autour de la notion de « supplément », dans *De la grammatologie* (1967), m'ont ensuite permis

8 *Rousseau ou la fiction de l'état de nature. Écriture et fiction dans l'œuvre de Rousseau*, sous la direction de Barbara Stiegler (Université Bordeaux III, 2010).

de prendre au sérieux la question de l'écriture chez Rousseau. Le problème qui sous-tendait mon mémoire visait à dépasser l'habituelle question de l'articulation de l'œuvre littéraire et de l'œuvre philosophique de Rousseau, ou encore de celle de l'état de nature avec l'état civil. Il trouva alors à s'énoncer de la façon suivante : qu'est-ce que l'état de nature, dont il est question dans le *Discours sur les fondements de l'inégalité parmi les hommes* – le *Second Discours* – a à nous dire sur l'existence humaine?

Le texte sur « le matérialisme de la rencontre » d'Althusser⁹ oblige à réfléchir sur le statut hypothétique de « l'état de nature » : il défend clairement l'idée que celui-ci n'est en aucun cas à comprendre comme un état historique ou même un état originel. « L'état de nature » est hors de toute histoire ; rien n'y est possible, parce que les hommes n'y ont aucune relation entre eux. Il n'est pas une origine parce qu'il n'est le principe ou le fondement de rien, encore moins le commencement de quelque chose. Il ne détermine rien. Il est un *état*, autrement dit quelque chose qui demeure et ne connaît pas de changement. Il est en-deçà du sens et en-deçà du signe : état de présence pure. Il ne renvoie à rien de connu ni de réel, mais il nous est donné à lire. J'en venais donc à cette hypothèse, à savoir que ce qui n'existe pas, ce qui n'est pas réel est qui pourtant peut être exprimé dans et par le travail de l'écriture et ce qu'on appelle une fiction.

J'ai donc cherché à savoir ce que la fiction de l'état de nature apporte comme réponse au problème de l'existence humaine – l'énigme du « Connais-toi toi-même » – et la question de l'inégalité parmi les hommes. Selon cette fiction, la dispersion – les hommes vivent isolés les uns des autres sans jamais se

9 Althusser L., *Écrits philosophiques et politiques*, t. 1, *le courant souterrain du matérialisme de la rencontre* (1982), éditions Stock/IMEC, 1994, p. 578-579. Mes recherches doivent aussi beaucoup au commentaire d'Althusser intitulé *L'impensé de Jean-Jacques Rousseau, Les décalages*, in *Les Cahiers pour l'analyse* n°8, Paris : Société du Graphe, 1967.

rencontrer durablement – et l’oisiveté – l’homme n’a pas d’industrie, il ne produit pas – constitueraient l’état irréductible et les conditions premières de l’existence. Rousseau charge ces conditions d’une valeur : étant les conditions naturelles de l’existence de l’homme, elles sont aussi les conditions de son bonheur. Or l’état que nous connaissons généralement et que Rousseau lui-même connaissait, ressemble bien peu à celui de la dispersion et de l’oisiveté. Le bonheur auquel aspirer selon la fiction de l’état de nature ne semble pas pouvoir être vécu dans les conditions de l’état civil voué aux rapports de domination, aux inégalités, aux conflits, si ce n’est dans l’assurance d’un état absolument citoyen, tel que Rousseau l’a en l’occurrence proposé avec le système idéal du Contrat Social.

Mais Rousseau n’est justement personnellement pas parvenu à réaliser son existence citoyenne : c’est dans la solitude et apatride que Rousseau a fini son existence. Il y a ici lieu de se demander : Rousseau aspirait-il vraiment pour lui-même au bonheur d’être citoyen, ou ne rêvait-il pas plutôt de connaître la plénitude ressentie par l’homme à l’état naturel ? A quelle fiction adhérerait-il le plus, celle de l’état de nature, ou celle de l’état civil tenu par le Contrat Social ?

Si on lit les *Confessions* et les *Rêveries du promeneur solitaire*, il semble que Rousseau ait imaginé l’état de nature comme un état heureux, non pas seulement pour l’homme naturel, cet homme presque indistinct de l’animal, pas même doué de conscience, qui n’a pas idée de l’humanité, ni du temps, ni de là où il est, mais également pour lui-même, et, peut-être, pour tout homme qui cherche à se connaître et à être authentique, c’est-à-dire à exister indépendamment des autres.

Voilà que le problème de la connaissance de l’homme comme connaissance de soi n’est, avec ces écrits, plus seulement un questionnement philosophique, mais devient le projet même de l’existence de

Rousseau. Plus exactement : abordé à la fois d'un point de vue littéraire et autobiographique, politique, philosophique et même anthropologique avant l'heure, le problème ne pouvait s'énoncer qu'en passant par la fiction, en la vivant.

Je m'explique: pour Rousseau, le réel, c'est l'histoire, c'est l'état civil. Cet état ne lui permet pas, à lui personnellement, de connaître le bonheur. Rousseau a raté son existence en tant que citoyen. Le bonheur, il ne l'envisage qu'à partir d'autres conditions d'existence que celles que génère l'état social. C'est donc contre le réel – en face et en opposition, mais *au fond*, « avec », et comme adossé au réel – qu'il peut atteindre le bonheur.

Si Rousseau rejette l'existence sociale, c'est ainsi au nom d'une autre possibilité d'existence à laquelle, à la fin de sa vie, après avoir vu ses deux œuvres majeures se faire condamner à Paris et Genève et lui-même se faire chasser de presque toute l'Europe, il devait inévitablement advenir : si Rousseau ne pouvait pas vivre avec les autres, où pouvait-il vivre? La question ressemble à celle de Nietzsche au sujet du retour à la nature¹⁰ : où Rousseau pouvait-il retourner ? C'est ici que la dimension fictive de l'état de nature montre sa force et tout son intérêt : car comment vivre et faire l'expérience de ce qui n'est pas réel, si ce n'est par et dans la fiction ?

Mon mémoire s'achevait donc sur l'idée que les fictions servent à vivre, qu'elles sont un supplément nécessaire à l'existence ; non pas simplement un refuge ou une fuite, mais un détour ou une réserve, un passage nécessaire, un intermédiaire pour approcher le monde et y être, pour s'y enraciner à nouveau.

10 Voir l'aphorisme 48 de la *Götzendämmerung*, *Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbände*, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag, de Gruyter, 1988, Einzelband 6, p. 150 – j'abrègerai désormais KSA suivi du numéro de tome), dont on trouve une première version dans les *Nachgelassene Fragmente*, KSA 12, p. 402.

La fonction « potentielle » du symbolique, de l'art et du jeu, tel qu'en rend compte le courant de la psychanalyse et notamment Winnicott¹¹, tel qu'il en est encore question dans la pensée d'Emmanuel Belin¹², est déjà toute entière suggérée dans cette lecture de l'œuvre de Rousseau.

Il y a un intérêt et même une nécessité à inventer des fictions et à y adhérer – pour vivre : la fiction est la possibilité d'une mobilité, d'un va-et-vient avec le réel, vital quand il devient écrasant, immobilisant. Elle est un supplément de sens, un signe intermédiaire pour empêcher la confrontation brutale de l'intériorité au monde extérieur. Elle peut être un moyen de surmonter l'insupportable d'une situation, la violence et l'angoisse du rapport brut et immédiat au dehors, à l'autre, un moyen de rendre les choses connues et d'en soulever l'inconfortable voile d'étrangeté. J'invite ainsi à admettre la fusion des ordres du discours par la contamination de la fiction à tout type de production d'énoncés, littéraires et poétiques aussi bien que savants ou politiques. J'invite enfin à l'usage mêlé de tous les modes d'expression, par l'image et les mots, par les gestes et les sons, par tous les instruments et techniques possibles encore à imaginer.

F I C T I O N N E R

Depuis ce socle philosophique, je vais, dans toute la suite de ce travail, faire intervenir ma propre

11 C'est avant tout ce qui distingue la fiction du fantasme qui a orienté ma lecture de l'ouvrage de D. W. Winnicott, *Jeu et réalité: L'espace potentiel*, Paris : Gallimard, 1975 (*Playing and Reality*, 1971), trad. Claude Monod et J.-B. Pontalis, notamment avec le chapitre 2 : *Rêver, fantasmer, vivre*, p. 40.

12 Il m'aurait été dommageable de passer à côté des travaux de ce sociologue, passant à la fois par l'œuvre de Rousseau, celle de Winnicott et celle de J. Dewey et réunissant par-là même des références auxquelles j'ai moi-même beaucoup recours. Dans la suite de cet écrit, c'est avant tout sur la notion de « logique dispositive » que je m'arrêterai, tel qu'il en est question dans *Une sociologie des espaces potentiels – logique dispositive et expérience ordinaire*, Bruxelles : De Boeck Université, 2002.

pratique de la fiction, témoigner des expériences que j'ai pu en faire, et rendre compte de moyens mis en œuvre pour en susciter la création chez des personnes qui, se trouvant en l'occurrence en situation de « privation de liberté », autrement dit, immobilisées, interdites, en cherchent justement la possibilité.

Pour le dire autrement, je vais, à mon tour, fictionner, c'est-à-dire tenter d'aller et venir entre la théorie et la pratique, le discours et le vécu, avec l'intention de rassembler, dans une forme communicable, ouverte à la lecture et à la compréhension, le cheminement parcouru au cours de mes trois années de doctorat, et qui s'inscrit dans la perspective suivante : développer une pratique des mots et des images prenant l'un et l'autre à la racine de leur matérialité commune et leur destin commun – être trace, ligne ou dessin, faire sens.

Ce qui par conséquent motive la rédaction de cette thèse de doctorat est d'ébaucher une pratique des mots et du dessin destinée à être ensuite développée, pratique que j'appellerai – désignation qui, je le sais bien, demandera à s'affiner – l'image-mot/le mot-image, en référence, si ce n'est en hommage, aux logogrammes et peintures-mots de Christian Dotremont, poète belge et acteur du groupe CoBrA.

Il en va, avec l'image-mot/le mot-image, de la tentative de prendre les mots dans leur histoire et s'en saisir comme d'une matière, prendre les images avec leur pouvoir d'expression et de résonance. Aborder les uns et les autres à partir de leur ancrage graphique autant que leur portée sémantique. Dans tous les cas considérer le mot autrement que comme une évidence, autrement que comme un signe dont la fonction référentielle serait une fois pour toute fixée, établie, et l'image autrement que comme vide de sens, inoffensive.

Il s'agit aussi de reprendre cette difficile question, qui a marqué les philosophies de la fin du

vingtième siècle, du rapport des « mots » aux « choses », ou pour reprendre Deleuze, du « visible » et de « l'énonçable¹³ », c'est-à-dire du vu et du dit. Le problème, plus directement, il me semble ici que c'est celui du rapport entre le vécu et le symbolique, puis entre le symbolique et ses usages sociaux, politiques, institutionnels. Aussi ma tentative vise-t-elle à amorcer la potentialité, dans l'usage des mots et des images, d'un dire qui puisse être autre que le lieu des obstacles au dire, la mesure des discours ordonnés, l'énonciation des interdits et des commandements : un dire qui soit en premier lieu celui de l'expression et de la dimension poétique dans ce besoin que notre existence politique génère, de fictionner pour vivre – de s'exprimer, de prendre part au dire, de pouvoir dire, signifier, construire du sens.

Le contexte de cet écrit est, comme je l'ai dit, l'ensemble des activités menées lors de mes trois années de doctorat, et qui peut se raconter à partir de cette question qui tiendra ainsi lieu de problématique : comment et pourquoi intervenir en prison par le biais d'ateliers de pratique artistique participative?

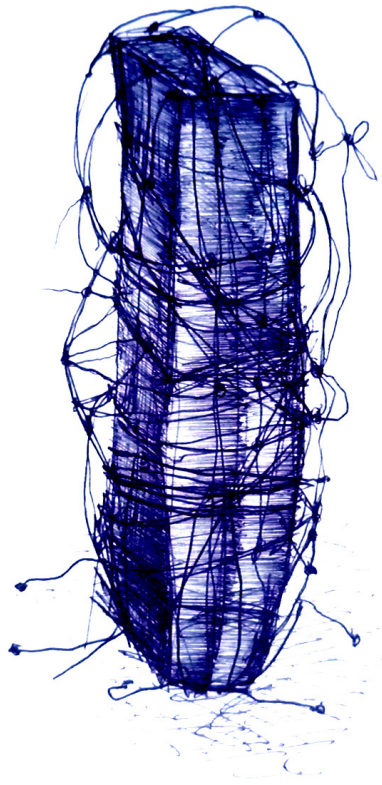
Les réponses à ces questions d'une part valoriseront à la fois des recherches théoriques et des expériences pratiques qui m'acheminent dans ce processus de l'image-mot/mot-image et, d'autre part, rendront compte de résultats motivants, pour continuer à développer des projets d'ateliers de pratique artistique en prison et dans d'autres lieux de privation de mobilité, en les inscrivant dans un réseau d'actions élargi, où se côtoient l'engagement politique, l'accueil et l'accompagnement de personnes en

13 « ...En d'autres termes, on ne voit jamais ce dont on parle et on ne parle jamais de ce qu'on voit. Vous me direz : mais c'est pas vrai, je peux parler de ce que je vois et je peux voir ce dont je parle. [...] Bien sûr, vous pouvez toujours, la question c'est : est-ce que ça a de l'intérêt ? » Gilles Deleuze, Cours du 22 octobre 1985 (partie 3) Transcription : Annabelle Dufourcq (avec l'aide du College of Liberal Arts, Purdue University). Source : *La voix de Gilles Deleuze en ligne*, Université Paris 8, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=405. Je propose une analyse de cette question du rapport du visible et de l'énonçable, avec pour perspective l'image-mot/le mot-image, dans l'article *Autrement Dits*, in *Le Jeu d'Orchestre. Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté*, M.-P. Lassus, M. Le Piouff, L. Sbattella (dir.), Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, coll. Espaces Politiques, 2015, pp. 265-283.

situation d'exclusion, et la création de lieux pour la production et la pratique artistique (ateliers privés, résidences, ateliers participatifs, événements scéniques, publics).

Le développement qui va suivre rendra compte d'un va-et-vient de la pratique à la théorie. Il aura pour point de départ les récits et les images tirées de mes premières expériences en milieu pénitentiaire. De l'analyse de ces récits et de ces images émergeront les notions théoriques déjà plus ou moins explicitement dégagées dans cette introduction : l'interdit, la privation de liberté comme privation de mobilité, la fiction, la spatialité, la potentialité de l'art à dépasser les partages, les clivages.

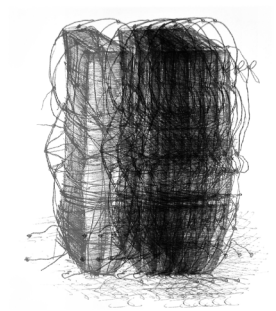
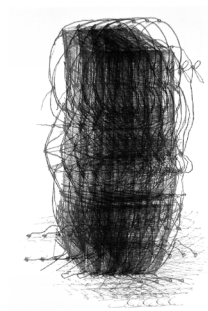
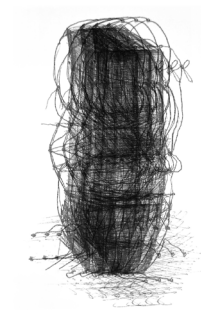
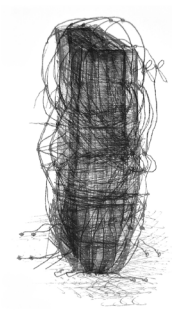
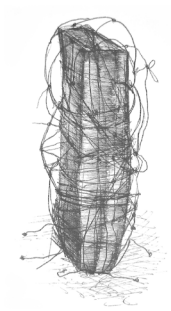
En travaillant ces notions, mon objectif sera de forger des outils nécessaires à l'élaboration de discours pour rendre compte d'actions se faisant, se développant, et exigeant d'être communiquées pour continuer d'exister. Par-là même, c'est en tant que chercheuse en recherche-action que je prends position dans le champ des sciences humaines, en ce que cette position excède les frontières instituées par le seul cadre universitaire. Mon objectif n'est pas, par conséquent, d'établir une théorie. Ainsi, quoiqu'il doive beaucoup à l'enseignement philosophique et pourrait, en retour, y apporter une contribution, mon travail ne prétend s'inscrire dans aucune discipline en particulier. L'objectif, en un mot, est d'en passer par une réflexion sur des pratiques, afin d'ouvrir de nouveaux champs d'action.

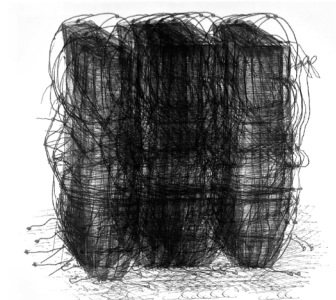
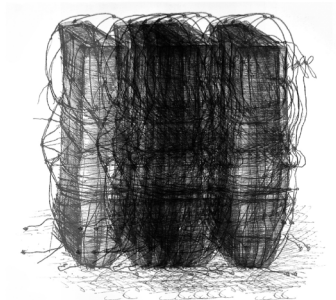
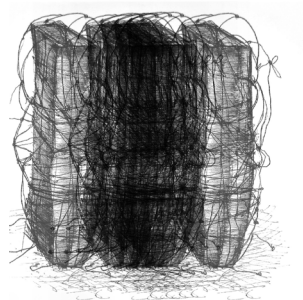


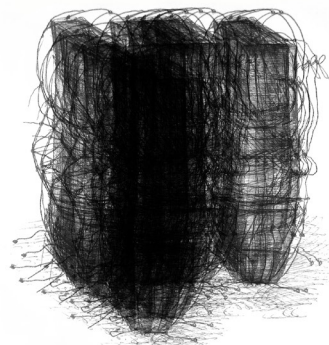
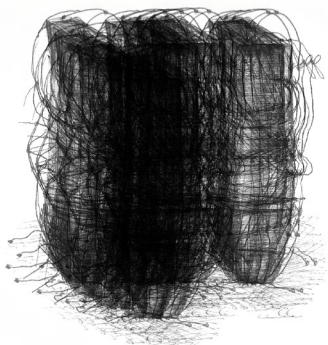
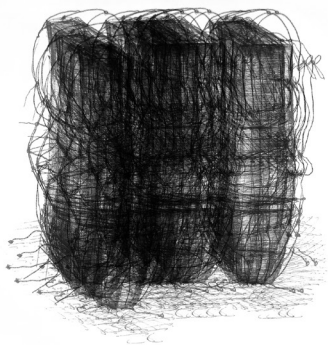
PREMIERE PARTIE

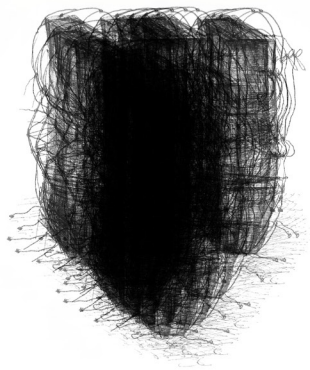
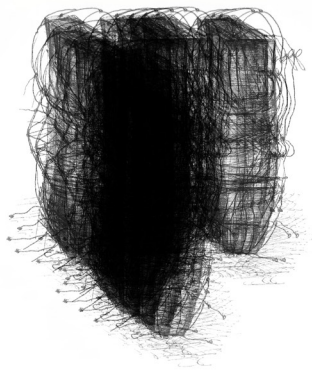
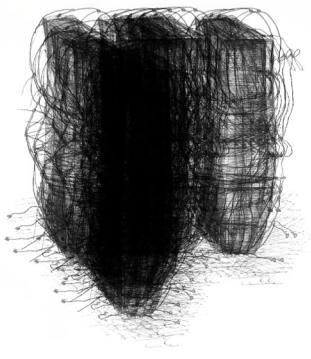
LE RECIT

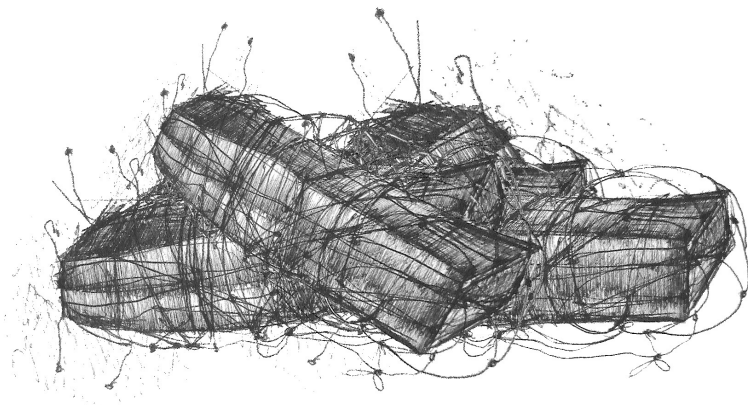
VECU, THEORIE ET PRATIQUE











Notations d'une crise : « bleu-crise », « crise cinétique », montage numérique d'après dessin au stylo bic noir [crise, 2013], 2015, (images page présente et précédentes).

Premier Chapitre

Trois Récits



Sans titre. D'après Une petite envolée de yeux, « Chère Valeria, dehors c'est la braderie, et on entend ici le brouhaha de la foule. Je t'envoie sur cette carte une petite envolée d'yeux cellulaires. Cela me fait penser que l'Envolée est le nom d'un journal actuel de détenus. » Carte postale du 31/08/13 (Emmanuelle à Valeria), papier dessiné déchiré et collé sur carte 8,5x13,5 cm – Arch. Post. | Arch. Jd'O. || E.D. 2014. [non éditée].

Il y a une réelle difficulté à pouvoir aborder la prison à la fois comme objet d'étude et à la fois comme un lieu traversable, racontable, raconté.

Je fais le choix de donner à lire, dans le corpus même de ce travail, trois courts récits personnels d'expérience en prison. Le premier relate ma première venue dans une prison, les deux suivants rendent compte des deux ateliers que j'ai développés et menés à la Maison d'Arrêt d'Arras, en 2012 et 2013. Plusieurs raisons m'ont amenée à intégrer ces textes dans le corpus même du présent travail :

1° Il m'a d'abord semblé que par leur portée réflexive, ces récits pouvaient paraître suffisamment pertinents pour mériter d'être partagés. Les questions qui y surgissent me semblent en effet être le terreau même de cette thèse.

2° La lecture successive de ces récits donne à voir certains aspects de l'évolution de ces premières initiatives d'intervention en prison par le biais d'ateliers de pratique picturale, plastique et graphique, à la fois au niveau de la réflexion – sur l'institution prison, sur la place et le rôle de l'intervenant – et au niveau de la démarche artistique.

3° La franchise qui en ressort me paraît, dans le cadre d'une recherche en études humaines, devoir être valorisée : la réponse que je souhaite apporter à la question *comment et pourquoi intervenir en milieu*

pénitentiaire par le biais d'ateliers de pratiques artistiques participatives a pour but de faire émerger des moyens (de conceptualisation, de réflexion et de manières de procéder) pour intervenir dans des lieux institutionnels avec un objectif artistique, selon les meilleures conditions possible, avec un maximum de conscience de ce qui se passe et dans la perspective que puisse advenir des processus constructifs pour tous ceux qui ont, de près ou de loin, part à l'action visant, plus ou moins souterrainement, plus ou moins directement, à dépasser les clivages (culturels, politiques, sociaux) qui peuvent générer des rapports de domination déséquilibrants. Mon objectif n'est donc pas, je le rappelle, d'assoir une théorie ni de faire valoir, par le cachet de la science, ce qui me semble simplement relever de l'étude. Ce que je cherche avant tout, dans le présent écrit, c'est à expérimenter et partager des savoirs-faires et mettre en discussion, en question, des expériences vécues.

Ces trois récits constituent donc un canevas, à partir duquel des réflexions théoriques, des analyses conceptuelles, des solutions pratiques trouveront à émerger. Peut-être même y aurait-il lieu de considérer que tout le reste n'est qu'un long commentaire de ces trois récits, les images elles-mêmes n'en étant qu'un creux, un interligne, un court-circuit.

Valorisant ici la discursivité du récit d'expérience, c'est en tant qu'« outil de recherche » que je le sollicite. Pour toute expérience faisant l'objet d'une recherche, quant à l'approche que le « chercheur » puisse en faire, se pose inévitablement la question, ainsi formulée par Corinne Covez :

« Quel récit apporter, si ce n'est le point de vue d'où l'on se situe ?¹⁴ »

14 C. Covez, « Témoins d'appel », in *Le Jeu d'Orchestre. Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté*, Op. Cit., p. 244.

J'ai personnellement fait le choix de travailler à partir de mes propres expériences plutôt que celles pouvant être recueillies auprès d'autres personnes intervenues en prison par le biais d'ateliers de pratique artistique. J'ai, au cours de mes trois années en doctorat, pu rencontrer et échanger avec des artistes intervenants, mais surtout avec des étudiants, ayant mené des ateliers en prison dans un contexte équivalent au mien¹⁵ pour mon premier atelier (« Histoire de », en 2012 à la Maison d'Arrêt d'Arras). Je n'ai cependant pas réalisé d'entretiens avec eux dans le but de les utiliser ou les valoriser dans le cadre de cette recherche. Les discussions que j'ai pu avoir avec des artistes intervenus en prison ont été menées de manière informelle et n'ont pas lieu d'intervenir dans le cadre de cet écrit. Les discussions que j'ai pu avoir avec d'autres étudiants ont eu lieu dans un cadre associatif et non dans celui de ma recherche. Surtout, la perspective dans laquelle je réalise ce travail de doctorat est celle d'amorcer ma propre démarche artistique, au sein de laquelle la mise en œuvre d'ateliers est centrale.

Je présente donc mes propres récits d'expérience pour les raisons énoncées plus haut, en ce que celles-ci font résonance à la valeur « sensible » reconnue au récit d'expérience en tant qu'outil, rare et précieux, de recherche, et par-là même en tant que moyen méthodologique. Je convoque ici encore les termes de Corinne Covez pour asseoir la reconnaissance de ce type d'énoncés dans le champ des études humaines :

« Le récit n'est rien d'autre qu'un chemin, un dédale, une recherche. Un temps

15 En tant que membre de l'association ECHOS, j'ai été, au cours des années 2013 et 2014, responsable de l'organisme d'accueil pour les stages menés par les étudiants du master CEAC Arts et existence dont la mission consistait à développer ou accompagner un atelier de pratique artistique en milieu pénitentiaire. Ces discussions ont été menées sur le mode du débriefing et dans l'objectif d'assurer un accompagnement aux stagiaires, d'expliquer ce en quoi consiste le rôle d'une association se destinant à ce type d'activité ainsi que son fonctionnement et son statut.

de mémoire reconstituée d'un corps concentré, collé à la réalité qui s'élargit, s'agrandit pour mieux s'en séparer afin de pouvoir le raconter. C'est le récit d'une double vie. Celle qui s'est passée puis revisitée pour être récitée. [...] Le récit s'articule de mots nourris de ses maux. Il cherche à faire comprendre, passer, ressentir et sensibiliser. Le sens jaillira de l'explication de ses sens. Le chercheur entre dans la réalité, il passe une grille puis des portes. [...] Le chercheur crée le récit sensible par le menu d'une vie commune. C'est l'autre entier qui l'intéresse au moment de l'évènement de la relation. Son récit en fera la démonstration.¹⁶ »

Passons donc à présent à leur lecture. J'ai choisi d'y garder l'anonymat des personnes mentionnées ; cependant, pour faciliter la narration, j'y ai intégré des prénoms fictifs.

5. Récit 1 : Visite de la prison de Valenciennes - Mercredi 15 décembre 2010.

(§1) Je pose peut-être de faux problèmes. Intervenir *en prison* ne peut pas être une fin en soi. Certes, quand une personne « extérieure » intervient en prison, une ouverture se crée ; mais en aucun cas il ne s'agit d'une ouverture du lieu. S'il y a ouverture, c'est de consciences individuelles les unes aux autres. Bien que la chaleur et la bouffée d'air apportée par un intervenant artistique aux personnes détenues est indéniable, et fonde toute son action, bien que toute intervention consiste en une expérience humaine rare et forte, parce que la chaleur vient autant, si ce n'est plus, des

16 C. Covez, *Ibid.*, p. 246.

détenus que des intervenants, on peut émettre des doutes quant à la possibilité pour ces personnes d'échapper à l'oppression du lieu.

(§2) Comment intervenir en prison sans « faire le jeu » de la prison? N'est-on pas d'emblée pris, soumis à ses règles, ses codes, ses lois dès qu'on y entre? Une intervention en prison doit (devrait) ouvrir sur d'autres possibles que ceux que conditionne cette institution. Or la première de mes impressions qu'a fait naître ce lieu est qu'on ne peut pas y faire surgir des possibles qui contreviendraient ou transgresseraient ses lois mêmes.

(§3) Je parle en termes de monde, de lois et de possibles: il me semble effectivement que la prison est un monde à part entière, avec ses lois et ses possibles, et ce monde est différent de celui dans lequel nous, qui ne sommes pas enfermés, vivons. Il est évident que le temps, l'espace et le mouvement ne sont pas définis par les lois physiques uniquement; mais ce n'est que lorsqu'on rencontre un monde où leurs lois diffèrent de celles dont on a l'habitude qu'on se rend vraiment compte de la nature juridique, politique et sociale de notre cadre spatiotemporel et de notre mobilité. D'un point de vue strictement physique, nous obéissons également à la pesanteur, à la vieillesse et aux lois de la vitesse. Mais les lois physiques n'ont plus force de loi face au juridique: le droit introduit des différences et, disons-le, des inégalités, en définissant et juxtaposant des mondes aux lois plus ou moins divergentes. Même en tant que simple visiteur, on peut se rendre compte qu'une fois franchi la troisième ou quatrième porte ou portail métallique, une fois franchi le dernier sas avant l'accès au quartier de détention, le temps, l'espace et la mobilité devront être compris autrement que lorsqu'on était, il y a quelques minutes encore, à l'extérieur de la prison. C'est d'abord l'architecture

qui nous le dit: c'est elle qui impose une certaine mobilité, et qui par ailleurs entraîne une certaine utilisation du temps. Je ne pense pas ici au visiteur, qui ne vit pas en prison. Mais pour celui qui y vit, l'espace est tel qu'il conditionne une certaine occupation du temps et un certain déroulement des heures et des journées.

(§4) L'architecture ainsi qu'un certain nombre de codes qui sont des codes de mobilité assurent une organisation spécifique, destinée à maintenir en détention, en incarcération, un nombre assez important de personnes, dans un lieu qui ne semble pas immense, du moins en ce qui concerne la partie habitée et les locaux utilisés pour les cours, les formations et les activités culturelles. Tout y est même assez étroit, à la mesure de la forme générale du bâtiment, en « boomerang ». En observant un plan, on peut constater que dans toute l'aire occupée par la prison de Valenciennes, les espaces de plein-air occupent considérablement plus de place que les bâtiments. Ces espaces servent notamment aux activités sportives, et ne ressemblent en rien à des espaces de verdure emménagés. Il y a de quoi être étonné de l'étroitesse des lieux, qu'on ressent au premier abord comme une oppression; et à vrai dire, ce n'est pas la surpopulation des prisons françaises qui saute aux yeux, mais simplement le manque de place.

(§5) La prison semble être un extrait concentré de notre société, une société miniaturisée et exagérée, parce que l'espace privé, l'intimité, ne semblent pas y avoir leur place. La solitude y est causée par son absence même: la présence constante des personnes codétenues et la dépendance continue vis-à-vis du personnel de la prison empêche de vivre les rapports avec les autres dans une complémentarité avec la solitude: L'espace privé disparaissant,

l'espace public s'avère à son tour impossible; il semble n'y avoir de temps et de place ni pour l'amitié ni pour la solitude.

(§6) Je tiens à faire part dans ce compte-rendu de la visite telle que je l'ai vécue, racontée à la première personne du singulier, quand bien même cela interférerait avec une réflexion en bonne et due forme sur la prison.

(§7) Notre accès et notre circulation dans l'enceinte des quartiers de détention a semblé être allégée, ou facilitée: nous étions tout de même 11 personnes, et jamais nous n'avons attendu, nous n'avons pas été contrôlés aux portails, comme si tout avait été fait pour nous mettre « à l'aise ». Peut-être doit-on remercier l'administration pour cette sollicitude particulière ou peut-être était-ce réglementaire (pour avoir travaillé comme surveillante dans un univers lui aussi très codé: le lycée, je sais qu'il est toujours possible de faire dévier la mécanique du quotidien, que cela ne tient qu'à la volonté, humaine, de ceux qui sont chargés d'assurer le bon fonctionnement de cette mécanique).

(§8) Je n'ai cependant pas pu manquer d'être saisie, abasourdie, en franchissant le dernier sas nous séparant du quartier détention homme: le bruit d'une part m'a saisie: des sons de clés, de portails métalliques remplissaient tout l'espace, le bruit de beaucoup de va-et-vient, des déplacements qui semblaient être ceux du quotidien de la prison, mais dont le sens m'échappait tout à fait. D'autre part une odeur très précise qui elle aussi remplissait tout l'espace m'a instantanément et tout autant marquée: celle d'un espace fermé et non aéré, humide, l'odeur du métal également, et peut-être aussi l'odeur de l'angoisse et de cette solitude qui n'en est pas une. L'absence de fenêtres achevait de provoquer une

forte sensation d'enfermement.

(§9) Le plus dur était d'affronter et surmonter ces premières sensations, qui rendaient floue mon attention à ce que le surveillant nous racontait et la visite des lieux, jusqu'à ce qu'on arrive à la bibliothèque. Peut-être la rencontre avec les deux bibliothécaires a-t-elle permis de faire retomber cette première impression oppressante, peut-être est-ce aussi le lieu - une bibliothèque. Toujours est-il que quelque chose de plus humain avait lieu, et avait réussi à me dissuader de vouloir sortir de toute urgence de cet endroit.

(§10) J'ai été étonnée de voir que les personnes détenues participaient elles aussi au fonctionnement de la prison et étaient à des tâches aussi bien aux cuisines, à la bibliothèque que dans les couloirs. C'est là semble-t-il un des rares fonctionnements de la prison qui puisse rappeler celui du monde extérieur, et qui puisse suggérer un soupçon de vie collective.

(§11) Ma visite de la prison de Valenciennes coïncide avec deux lectures: d'une part celle du roman autobiographique de George Orwell, *Dans la dèche à Paris et à Londres*, où l'auteur raconte sa vie sans le sou à Paris, à la recherche de n'importe quel travail permettant de survivre. Avec l'aide d'un ami, il finit par trouver à se faire embaucher comme plongeur dans un grand hôtel, échelon le plus bas ou presque de la hiérarchie du personnel hôtelier, suffisamment payé pour louer de quoi dormir la nuit et se saouler le samedi soir. Il rentra à Londres au moment où il commençait à saturer définitivement de sa vie de plongeur et après avoir rassemblé assez d'argent pour se payer le voyage: un ami lui promettait un travail, mais il devait encore attendre un mois.

Un mois sans un sou en poche à Londres. Orwell connut alors le vagabondage, les asiles, les *lodging-houses*. Sa réflexion au sujet de la condition de vagabond aurait peut-être lieu d'être prise en modèle pour penser celle des délinquants et criminels, placés ou non sous main de justice: « Un vagabond vagabonde non parce que cela lui plaît, mais pour une raison identique à celle qui pousse l'automobiliste anglais à tenir sa gauche: parce qu'il y a une loi qui l'y contraint. Un indigent, s'il n'a pas le secours de l'assistance publique, ne peut compter que sur l'asile de nuit, et comme il ne peut passer qu'une nuit dans un même asile, il est bien obligé de se déplacer sans cesse.¹⁷ » La loi, autrement dit le droit, crée des espaces, définit une gestion spécifique du temps, règle les mobilités des individus, mais conditionne encore leur comportement, leur existence, jusqu'à leur propre conscience; elle crée des types de population.

(§12) D'autre part, j'ai entamé une prise de contact avec l'œuvre de Fernand Deligny, dont les réflexions rejoindraient en certains points celles d'Orwell, bien qu'elles s'inscrivent toutes deux dans des époques différentes, du moins en ce qui concerne les mesures institutionnelles d'assistance publique. L'intention principale motivant les démarches de Deligny était celle-ci: éviter l'enfermement pour ces jeunes dits irrécupérables, dangereux délinquants, psychotiques, autistes, incapables, inéducables. « Les aider à vivre, non à mourir ». Pour se faire, leur donner le temps et surtout l'espace de s'assumer, de vivre. Ainsi avait-il fondé *La grande Cordée*, un réseau d'auberges de jeunesse que les jeunes pouvaient intégrer ou quitter comme ils le souhaitaient. Là encore, l'espace, le temps et le mouvement (surtout l'espace et le

mouvement, pour Deligny) apparaissent comme les premiers ressorts de certains comportements, certains types de population, certaines existences. Le dispositif du réseau répondait à cette doctrine: laisser jouer l'imprévu, que « n'importe quoi puisse arriver ».

(§13) Je n'entre pas dans le détail de ces lectures. Je me demande seulement désormais: quel type de population, de comportement, d'existence la prison vise-t-elle à former? À quelles intentions répondent les différents dispositifs architecturaux, temporels, « occupationnels », éducationnels et culturels mis en place par une institution pénitentiaire? L'architecture d'une prison est-elle pensée et conçue en accord avec le rôle et les objectifs qu'on lui définit aujourd'hui?

6. Récit 2 : « Histoire de » - Atelier de pratique graphique et picturale à la Maison d'Arrêt d'Arras - Du 26 mars au 12 avril 2012.

(§1) Les participants. 8 personnes ont participé à l'atelier. Les participants ont pour la plus grande majorité toujours été présents. Mais l'un d'entre eux n'a pas pu être là lors des trois dernières séances (les 10, 11 et 12 avril) : il avait commencé une grève de la faim qui atteignait un stade avancé ; lui-même m'avait expliqué, lors de l'atelier du jeudi 5 avril, que cela faisait déjà quatre jours qu'il ne mangeait plus.

L'un des participants, toutefois, n'est pas venu une fois, s'excusant parce qu'il était malade. Mais il semblait en réalité ne pas être en forme et manquer d'entrain pour l'atelier pour d'autres raisons ; au sein même de l'atelier, il lui était difficile d'être aussi à l'aise que les autres. Après avoir pris en considération son malaise, j'ai essayé d'être particulièrement attentive à lui et trouver un moyen de nouer le contact. Il a fini par être amené à véritablement partager l'expérience de l'atelier pendant les deux dernières séances, grâce, notamment, à deux autres détenus, dont l'un partageait la même cellule que lui. Mais on voit également dans ce genre de situation toute l'importance de travailler collectivement et suscitant avant tout la spontanéité : penché seul sur sa feuille, le dessin et la peinture paraissent être une chose difficile et peut-être même rédhibitoire. Il peut être difficile d'envisager des formes, des figures, alors même qu'il n'y a rien sur la feuille blanche. En travaillant à plusieurs, il est toujours possible de donner lieu à quelque chose du simple fait de la rencontre entre une forme et une autre, une ligne, une couleur. Un décor se constitue rapidement. La feuille est d'ailleurs plus

vite remplie. Surtout, en voyant l'autre faire, on oublie soi-même qu'on « ne sait pas faire ». « Je ne sais pas faire »... cette phrase est revenue plus d'une fois, dans la bouche de quasiment tout le monde et peut-être même dans la mienne. Il suffisait de faire pour se rendre compte que la phrase n'avait aucun sens, que la question n'était pas là.

(§2) Le déroulement de l'atelier. Le but de l'atelier était de pouvoir amener à travailler tout les neuf (moi y compris) à une œuvre collective. À la fin, deux œuvres ont été réalisées, par deux groupes différents. Il y a beaucoup de choses à dire de la constitution de ces deux groupes au cours de l'atelier. En aucun cas il ne s'agissait d'un partage entre ceux qui savent peindre et ceux qui ne le sauraient pas. L'un des groupes était constitué par deux détenus partageant la même cellule et un troisième détenu qui travaillait également de temps à autre avec l'autre groupe. L'autre groupe rassemblait les autres détenus, qui ne se connaissaient pas nécessairement bien entre eux avant l'atelier. Certaines petites choses qui se sont dites ou passées lors de la dernière séance m'incitent à penser que si deux groupes séparés se sont ainsi constitués, c'est en raison du statut et de la réputation des deux codétenus : il semble qu'il y avait une raison au fait que les autres détenus ne travaillaient pas avec eux, et qu'ils ne cherchaient pas non plus de leur côté à travailler avec eux. Au départ, je n'ai pas « vu venir » cette séparation, et je n'ai à aucun moment songé, avant la dernière séance, aux conflits qui pouvaient exister entre les détenus, des conflits ou tensions comme il doit y en avoir dans toute prison.

Je dois dire que m'y étant préparé autant que possible, le premier cours a constitué une ouverture réussie de l'atelier. Il a d'ailleurs

été plus difficile, au cours des deux séances qui ont suivi, de retrouver une telle ambiance, du fait même que j'ai cherché à proposer des exercices plus précis, plus réglés, et donc, telle est l'erreur, plus contraignants. Au premier cours, nous étions assez nombreux, Mme Jean¹⁸ et une étudiante de l'université d'Artois étant également présentes tout du long. J'ai tout de suite proposé de dessiner avec le premier outil qui venait, avec pour seule consigne - une aide et non une contrainte : choisissez la couleur qui pourrait correspondre à votre humeur, là maintenant, et faites ce que vous voulez ; griffonnez, dessinez, ce que vous voulez. J'ai moi même commencé sur une feuille, lançant ainsi le mouvement. Dès que certains avaient l'air bloqué ou avaient l'air d'avoir fini, j'échangeais leur dessin avec celui d'un autre, il devait intervenir sur le dessin d'un autre. Je redonnais des feuilles blanches à d'autres. J'ai invité l'un deux à commencer à travailler sur un petit cahier que j'avais apporté, sur lequel je voulais que chacun fasse quelque chose (le projet a été un peu abandonné en cours de route). J'ai aussi installé une feuille toute en longueur sur une table séparée pour commencer un cadavre exquis de dessin. Il fallait que personne ne puisse se délier de l'activité qui nous ramenait tous, là, les uns avec les autres.

(§3) Les difficultés. Les difficultés quand on intervient en prison tiennent dans l'ensemble plus aux conditions pour ainsi dire administratives et spatiales du lieu : quoi qu'on fasse, le contrôle de la mobilité, de tout ce qui entre et ce qui sort, des déplacements, des possibilités de relations et de contact, sont contraignants, d'abord parce qu'ils provoquent une différence avec ce à quoi nous sommes habitués au dehors. Il y a un temps d'adaptation nécessaire,

18 Conseillère Pénitentiaire d'Insertion et Probation à la Maison d'Arrêt d'Arras

et il est à retrouver, à reformer à chaque intervention. Je remercie cependant à cet égard tout le personnel travaillant en prison, et notamment Mmes Jean et Mme André¹⁹, qui ont veillé, à chaque fois, à me présenter, à me permettre de m'intégrer et à me sentir liée à d'autres dans un espace difficile, complexe, peu mémorisable. Une fois dans la salle consacrée à l'atelier, le lien et la solidarité avec les participants ne manquait jamais de se faire : c'est à vrai dire tout ce qu'il y a à traverser du dehors jusqu'à la salle de l'atelier qui est difficile.

Peut-être que je me pose là une question déplacée : mais pourquoi on ne nous ne fait pas signer un règlement intérieur quand on doit intervenir en prison ? Difficile de savoir ce qu'on peut ou ne peut pas faire en prison. Les comportements et les relations sont tenus à d'autres règles que celles de la vie sociale courante.

Je vais donner un exemple. Un détenu m'a demandé si je pouvais lui prêter un livre que j'avais apporté, un beau livre, qu'on ne trouve pas forcément partout, qui répertorie toute une série de collages de Jacques Prévert. J'étais plutôt enthousiasmée par cette demande, et le cours se finissant, j'ai répondu, mais en saluant et en rangeant en même temps quelques affaires, je n'ai pas un seul instant songé au fait que nous étions en prison. Le livre m'appartenant, j'accepte donc sans hésitation de le lui prêter, comme je l'aurais prêté à quelqu'un d'autre. Ce n'est que le lendemain que j'ai commencé à me demander s'il ne fallait pas une autorisation pour cela. En effet, le détenu en question est celui qui commençait une grève de la faim. Il n'a pas pu revenir à l'atelier, après la séance où je lui avais prêté le livre. C'est

19 Conseillère Pénitentiaire d'Insertion et Probation à la Maison d'Arrêt d'Arras.

là que je me suis rendu compte que les rapports entre les personnes fonctionnaient dans la prison suivant de toutes autres règles que celles que nous avons « à l'extérieur », du fait même que nous ne pouvons pas contacter les personnes simplement, il m'était difficile de savoir comment joindre cette personne afin qu'il me rende le livre. Je ne savais même pas, dans mes confuses interrogations sur ce qui est autorisé ou non en prison, à qui m'adresser pour récupérer le livre, et je me demandais si je n'avais pas fait là une belle entorse à un règlement, en prêtant ce livre sans autorisation. Madame Jean a finalement pu le récupérer pour moi, sans même que je le demande.

Je crois qu'il serait important d'être plus informé - par un règlement par exemple - de ce qui se fait et ce qui ne se fait pas en prison. Il semble y avoir beaucoup de codes et de règles dont on peut difficilement avoir l'idée, si la prison ne nous est pas un univers familier. Qui plus est, je pense que ce devrait être une responsabilité de la prison que de lutter contre ses propres tabous. Il est évident que les relations entre les personnes dans l'enceinte de la prison sont différentes de celles que nous entretenons habituellement dans la société. Pourquoi donc ne pas rendre explicite ce fonctionnement, quand il peut l'être, par un règlement accessible à tout citoyen ? Si ce règlement existe, pourquoi ne me l'a-t-on pas fourni ?

(§4) Les œuvres et l'expérience pratique. L'important, c'était de peindre, d'amener chacun à explorer, composer, apporter ses éléments à la feuille ou à la toile. En dessin ou en peinture, il faut pouvoir voir autrement. Il y a toujours une multiplicité de points de vue possibles sur la figure, la trace ou la tache colorée. Ce qu'elle peut représenter n'est jamais que secondaire et varie selon les

points de vues - non pas seulement selon les personnes, mais selon leur position dans l'espace, l'angle par lequel elles ont vue sur l'élément ou la composition picturale. C'est pour cette raison que j'essayais toujours d'inciter à être debout autour l'espace à peindre et à composer plutôt qu'assis, mobile, et non astreint à une place fixe. Il faut pouvoir se déplacer, se reculer, mais pas seulement : prendre le tableau à l'envers, tourner autour, en mesurer l'équilibre sous un maximum d'approches.

L'un des participants peignait justement toujours à l'envers par rapport à la position de présentation du tableau. Cela tenait d'abord au fait que quand on peint à plusieurs, on ne peut évidemment pas peindre tous du même côté, à moins de peindre sur un mur suffisamment grand. Ce n'était pas le cas ici, et les toiles, qui constituent le plus grand support utilisé dans l'atelier, faisaient en réalité chacune 90m x 1m30. Mais ce détenu avait aussi eu une formation en trompe l'œil. Je fais remarquer au passage qu'il s'était bien gardé d'en parler, même aux CPIP. Ce n'est qu'en saisissant une de ses conversations que je me suis étonnée et que je le lui ai demandé. Il se trouvait que depuis le début, il parvenait à peindre des ciels, des nuages très vivants, avec un geste qui semblait s'être approprié depuis longtemps. L'une des deux œuvres finales réalisée est inspirée de Van Gogh, ciel d'orage ou ciel aux corbeaux noirs. Ce participant avait une grande connaissance de Van Gogh, Monet et Cézanne. Avec deux autres détenus, ils ont travaillé toute une série de paysages. Il se chargeait donc toujours de faire le ciel, tandis qu'un autre s'occupait de la terre ou de la plaine, et le troisième des éléments tels que les arbres, les oiseaux, un banc, une fenêtre...

On a d'ailleurs fait des collages. Ce qui compte, c'est voir

autrement, procéder à des découpages et des compositions insolites, inattendues.

7. Récit 3 : La prison - récit de l'atelier d'Arras - Février 2013²⁰

(§1) *Comme pour la mise en place de n'importe quel atelier, nous avons d'abord eu un rendez-vous avec des membres du personnel du SPIP de la Maison d'arrêt d'Arras pour nous organiser, fixer les dates, envisager ce qui est possible et ce qui n'est pas possible de faire. Je me souviens d'une chose qui nous a été dite, après que nous ayons présenté notre idée de travailler à partir des corps des uns et des autres. Le détenu, la personne incarcérée, n'est plus propriétaire de son corps. Elle est, tout entière, la propriété de la prison. Elle n'est plus en possession de soi.*

(§2) En tant qu'intervenant extérieur, il nous est autorisé d'être dans la prison, pour une activité culturelle, dans la mesure où nous restons bel et bien extérieur, étranger, désengagé, et en un sens pas concerné. Et (paradoxe !) malgré tout, les codes de la prison, notamment en ce qui concerne le rapport avec les détenus, s'appliquent à nous comme au reste du personnel de la prison : il en va de notre Sécurité ! Ces codes s'appliquent fortement aux comportements et à tout ce qui relève du contact, de la relation. C'est le rapport à l'autre qui est différemment réglementé dans la prison. Là où, dans le monde social, nous avons tendance à rappeler que c'est une question de politesse, là où nous rappelons quelles sont les limites posées par le respect, en prison, il est

20 Ce récit d'expérience a été intitulé tel quel. Il s'agit du récit de l'atelier « Faire Corps », mené en binôme avec S. Zambrano, du 6 au 28 février 2013, à la Maison d'Arrêt d'Arras, avec 6 personnes en situation d'incarcération.

question de danger. En prison, on préfère juger du comportement d'un détenu en termes de dangerosité plutôt que de le considérer comme provocateur, impoli, dérangeant ou irrespectueux.

(§3) Au cours de l'atelier mené cette année avec Anna [chorégraphe] à la Maison d'arrêt d'Arras, les épreuves ne nous ont pas été épargnées. [...] Une fois entrés, un surveillant voulait faire un inventaire particulièrement exhaustif du matériel emmené, alors que nous étions déjà en retard pour l'atelier. Il voulait compter crayons, rouleaux de scotch, feuilles de papier, ciseaux, colle, tout. Je peux comprendre pour les ciseaux. Mais les crayons, vu le nombre, ça n'était pas possible. Le pauvre surveillant avait l'impression de ne pas pouvoir faire son travail correctement et semblait redouter des représailles de sa hiérarchie.

(§4) L'atelier s'est ensuite bien passé, mais nous ne travaillions pas dans la salle souhaitée. Nous voulions travailler en salle de sport, afin de pouvoir bouger, mettre nos corps en mouvement, et nous étions à la bibliothèque ; chaleureuse et bien chauffée, mais plutôt petite pour bouger. Par la suite, on nous a laissé croire que nous pourrions utiliser la salle de sport. Ils n'avaient je pense, à aucun moment souhaité nous la laisser. Si bien qu'un matin, nous avons pris la décision de libérer l'espace au sol de la bibliothèque : nous avons viré tables et chaises dans un réduit mitoyen, et nous avons dansé, après quelques étirements sportifs qui faisaient suer - au sens propre en l'occurrence ! - tout le monde, sauf Anna et Enzo, qui étaient aguerris à ce genre d'exercices. C'était un moment renversant : renversement de l'espace, puis ensuite des corps, et pour finir de nos rapports.

(§5) Le contact avec les détenus a été rapidement amical. L'un d'eux,

Enzo, avait participé à mon atelier de l'an passé. Il est italien et jouait pas mal de sa personnalité italienne, voulant toujours plus ou moins montrer qu'il a un pouvoir dont on ne le démettra pas. Il était prévenu, et non encore condamné. Il semblait avoir un certain rapport avec l'administration et l'équipe des surveillants qui semblait lui permettre d'asseoir une position particulière, je dirais, favorisée, par rapport aux autres détenus. On n'en savait rien clairement. Comme pour tout le reste d'ailleurs. Mais il y avait des tensions perceptibles entre lui et les autres. Ces tensions ont eu l'air de retomber le jour où nous avons dansé, le jour du « renversement ».

(§6) La CPIP qui nous accompagnait a commencé, façon d'ouvrir officiellement l'atelier, par dire : est-ce que quelqu'un a compris de quoi il allait s'agir dans cet atelier ? Nous avons effectivement fait une affiche de présentation la plus floue et la plus ouverte possible, tout en souhaitant qu'elle invite à une chose, bouger, participer. J'ai lancé quelques phrases qui répondaient à tout et à rien, en invitant les personnes à s'installer autour de la table, il fallait commencer. Anna proposa le petit jeu de Roland Barthes, faire une liste de « ce que j'aime » et « ce que je n'aime pas ». J'avais donné de grandes feuilles de papier format raisin pour faire ce jeu, il y avait des crayons partout, nous pouvions écrire ou dessiner ce qu'on souhaitait lister. Certains se prenaient au jeu, d'autres moins. Je ne sais pas quoi dire de cette première matinée. Nous avons parlé, échangé des paroles. La séance a été brève. Pour finir, Anna a demandé à chacun d'aller tracer un « petit cadeau » sur la feuille de chacun, où se trouvaient les « j'aime » « je n'aime pas ». Tout s'est déroulé avec beaucoup de gentillesse et d'égards timides.

(§7) L'après-midi, nous avons commencé des moulages au scotch. Il faut dire que le matin déjà, les détenus étaient impatients de découvrir d'autres matériaux que de simples crayons. J'ai commencé à montrer en moulant la jambe d'Anna comment nous pouvions procéder ; deux détenus voulaient intégrer des pages de magazine à cette technique. C'était une super idée, même si j'avoue au départ y avoir été réticente, par goût de la transparence du scotch, et mon désir, totalement égoïste, de vouloir mettre en œuvre cette transparence. Ce qui était amusant, c'est que tout le monde s'est très spontanément mis à travailler en binôme. La séance s'est déroulée incroyablement vite, sans qu'on s'en rende compte. Nous occupions l'espace sans plus nous soucier de ses inconvénients, les tables trop grandes pour bouger, les étagères de livres qui empêchent de circuler, la porte toujours ouverte qui attirait même les surveillants étant donné le remue ménage bruyant que nous faisions... Mais nous avons peut-être oublié un instant que nous étions en prison. Peut-être, ou peut-être pas.

(§8) C'était très actif. Les détenus avaient envie de faire et s'en fichaient pas mal de bien faire. Pour moi qui peux passer des heures à travailler au même modelage, c'était à la fois consternant et enthousiasmant : tout le monde faisait et on ne se posait plus de questions. Mais qu'allions-nous faire de tout ça ? La question se pose d'autant plus qu'il s'agissait de fabrications en volume : où l'entreposer, qu'en faire ? Quel sens donner à ces objets plastiques ni beaux, ni utiles, ni symboliques, ni expressifs ? C'était trop difficile d'envisager les possibilités à venir. Cela demandait d'affronter pas mal de contraintes, notamment la demande d'autorisation pour attribuer un lieu d'exposition à l'objet que nous construirions. Je savais en outre que pour faire tenir debout un tel objet - sorte de corps composé par les moulages de nos

propres corps - il fallait de quoi fixer avec vis, colle à bois ou silicone, tant de choses impossibles à faire entrer dans la prison. Du moins je ne voyais pas comment faire autrement. Mais la suite apporta l'échec et la solution en même temps.

(§9) Si l'une des directions de l'atelier, pour lui donner sens, pouvait être de donner lieu à un objet porteur d'un message et d'un processus, alors l'atelier n'a pas été si raté que ça. Le sens de l'objet finalement créé aurait même pour défaut d'être trop visiblement porteur d'un message. Un message de la prison plutôt qu'un message « artistique ». C'est en effet le dernier jour que plus que jamais, je me suis sentie *dans la prison*, cet espace mortifère, déprimé.

(§10) Il fallait trouver un moyen de faire tenir debout notre corps composé, recomposé, frankensteinien. Cela n'a fait qu'un tour dans l'esprit des participants : attacher une ficelle à son cou et accrocher avec un bon nœud le gaillard de plâtre et papier mâché au tuyau qui passait au plafond. Quelle scène dans une prison. Et qui plus est, comme si les choses se jouaient elles aussi de nous, notre homme avait la tête légèrement baissé, et les jambes raidies, bien inanimées, les pieds lourds, les mollets et les cuisses flasques. Ils m'ont pendu comme ça le corps qu'on avait fabriqué, qui, c'est vrai, ressemblait ainsi on ne peut mieux à un corps. Il paraissait là plus réussi que mis assis, couché, ou en équilibre debout contre une table ou une chaise. C'était effroyable. Nous n'étions que trois ce matin là, j'étais comme vidée. Je n'ai plus eu la force de cadrer l'atelier. Alors nous avons ouvert les portes à la discussion, à l'air renfermé de la prison que plus aucune temporalité ne vient habiter. Nous avons parlé du suicide, ils parlaient du suicide, nous avons parlé d'eux,

de leur vie, le surveillant qui passait là a parlé à son tour de lui, ça avait l'air de le miner aussi, ce pendu que j'ai fini par décrocher d'un grand coup de ciseau pour rompre la corde, les conditions de travail en prison, la mission de défenseur du bien contre le mal qu'il croit mener, ... Enzo a été à un moment appelé pour faire le traducteur, pour un Arménien qui venait d'arriver, pour vol, apparemment, cet arrivant parlait bien italien, Enzo avait eu de la sympathie pour lui ; cet homme n'avait rien mangé encore, on ne lui avait rien donné le soir, ni le matin. Enzo a demandé à l'autre détenu qui participait à mon atelier, qui, à midi, s'occupe de distribuer les cantines, de mettre double ration à l'Arménien. L'air de la prison circulait comme si d'atelier, il n'y en avait jamais eu, comme si cet atelier était déjà fini, et qu'il n'en restait que les déchets, quelque matériel, objets ratés, morceaux de papiers un peu partout, la bâche encore au sol, les tables déplacées... De l'atelier, ce qui restait encore de plus vivant, c'était cet incroyable pendu, insoutenable.

(§11) L'après-midi, un détenu absent le matin et qui était bien emballé la veille par le tournant qu'avait pris l'atelier lorsque nous avons commencé à assembler notre corps fictif est venu. Enzo n'est pas revenu, mais il m'avait prévenu, l'après-midi il avait possibilité de faire sport, c'est une nécessité pour lui de bouger, d'évacuer ce qui reste là, disait-il en montrant le ventre, les viscères. Nous étions donc toujours trois, mais avec un « nouveau » venu, de bonne humeur, en forme, motivé ! Ça nous a regonflés, Thomas et moi. On se demandait tout de même ... qu'allait être notre après-midi...

(§12) On a donc joué un peu avec notre gaillard de plâtre et de papier : on lui a chaussé des lunettes, un bonnet, on l'a assis à la table, lui faisant faire mine de tenir une bouteille, puis Gérald a même

cherché à danser avec lui, il lui en fallait peu pour aimer cet objet qui nous avait tant effrayé le matin même ! Puis j'ai proposé qu'on peigne quelques mots dessus. Une sorte de signature, une manière de finir les choses, les mots sur le corps... en couleurs...

(§13) Nous avons rangé... Gérald ne voulait pas que je parte, Thomas ne disait pas grand chose derrière ses lunettes, comme presque toujours, j'étais triste de partir comme ça, j'ai l'impression de ne rien avoir laissé là-bas. Notre homme de carton-pâte est resté sur le fauteuil dans le bureau du surveillant, Gérald et Thomas s'étaient amusés à l'installer là, et le surveillant râlait en demandant que ça ne reste pas là. Nous avons plaisanté sur ce nouveau détenu clandestin, sans numéro d'écrou, et auquel il allait bien falloir trouver une place quelque part dans une cellule.

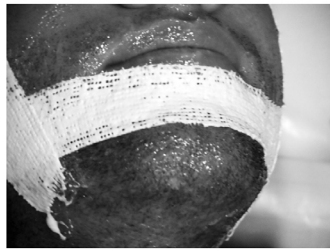
(§14) Je ne sais plus ce qui est, pour moi en tant qu'intervenante extérieure, le plus dur : venir en prison, y revenir, en ressortir, ne plus y revenir. Maintenant, j'aimerais pouvoir faire sortir ce corps-pendu. Il y a beaucoup de choses à dire sur ce corps qui est un assemblage de moulages des bras, mains, jambes, tête, corps, épaules, pieds des uns et des autres ayant participé à l'atelier. Un assemblage qui a su trouvé son équilibre... dans la figure d'un pendu. Une sorte de fantôme ou mauvais esprit qui hante à mon avis chaque détenu à un moment ou un autre de son incarcération (et en général, de pas mal d'existences). Voilà de quoi somme nous venu à parler, c'est un peu dur comme réalité, et surtout, je n'étais pas armée pour un tel sujet, je n'ai pas pu le cadrer, j'étais vraiment démunie, nue comme dirait Anna, mais c'est sorti, comme malgré nous, et pourtant un peu à cause de nous, car à vrai dire, dès qu'on cherche à figurer un corps, si en plus on le fragmente et le recompose avec divers éléments, alors il faut bien s'attendre

à un moment ou un autre à quelque horreur.

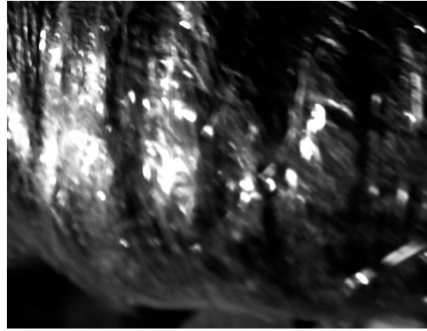
(§15) Une étudiante m'a dit qu'elle ne voulait pas intervenir en prison parce que l'institution était telle qu'on ne peut y apporter aucun changement avec nos ateliers, nos interventions. Oui c'est vrai. Peut-être qu'en intervenant de manière si brève, dans des conditions si peu propice, il est difficile de provoquer quelque changement pour les personnes que nous rencontrons. Nous apportons toutefois quelque chose d'autre que ce qui fait leur quotidien en détention et nous rappelons par là même que les rapports humains que nous connaissons dans la société au dehors de la prison diffèrent de ceux qui peuvent exister au sein de la prison. Nous créons des situations où d'autres émotions peuvent être investies. Nous permettons à des idées de sortir et d'être formulées. C'est aussi à chaque fois, je ne dirais pas une rencontre, mais une prise de contact. Or le contact est justement chose interdite entre les membres du personnel d'une prison et les détenus, encore plus proscrit entre des intervenantes extérieures et des détenus hommes.

(§16) L'atelier en prison repose toujours sur un paradoxe : il doit être cadrant (par l'activité, la concentration exigée, l'attention portée à la fois sur les autres et soi-même, l'enjeu d'une action collective, par l'imagination active et la disponibilité de la pensée, la spontanéité, la nouveauté de la situation ou des objets, matériaux à manipuler, par l'implication dans un processus de construction collective) et c'est en cela qu'il pousse à oublier que nous sommes en prison. Mais pourquoi n'aurait-il pas également lieu de faire parler de la prison ? Parler de la prison, n'est-ce pas d'une certaine façon permettre à ceux qui y vivent d'établir, même un court instant, une prise de distance avec le monde dans lequel ils sont empêtrés ? Et c'est aussi parler *depuis* le lieu

de la prison. Tenter *en prison* une expérience artistique, qu'est-ce que cela change, par rapport à tout autre lieu ? Par rapport à d'autres types d'établissement fermés, comme les établissements de santé ? Comment les contraintes liées aux règles de l'établissement et à son architecture spatiale peuvent-elles être contournées, détournées, pour ne plus être des entraves à un processus collectif de création ?



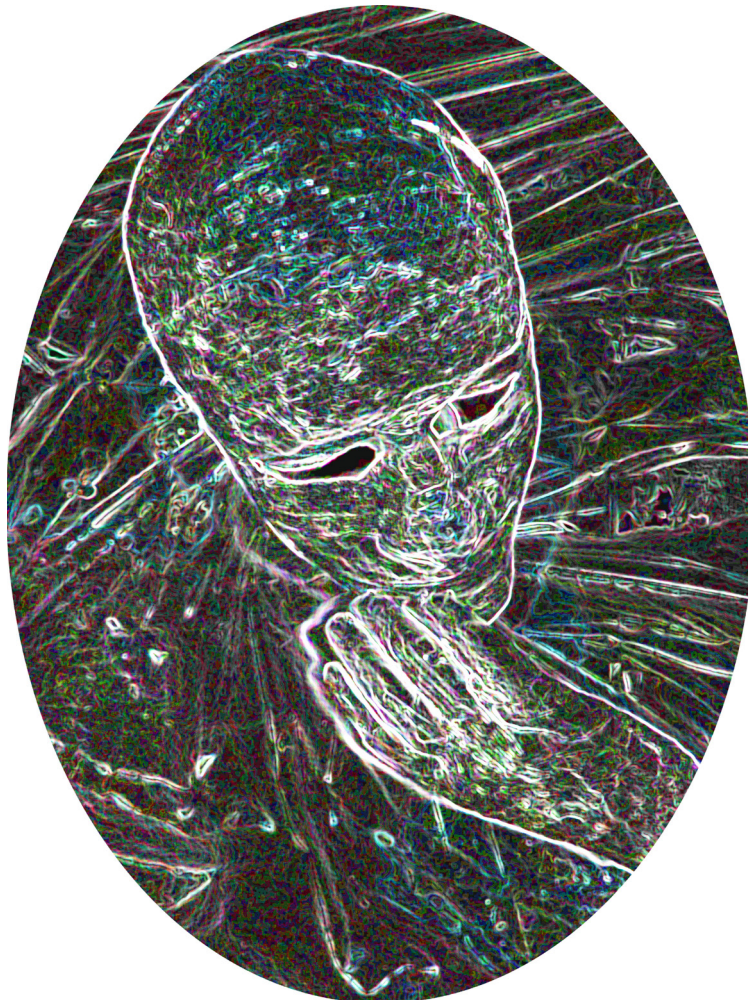
Atelier «Faire corps». Moulage du visage avec des bandes de plâtre, Maison d'Arrêt d'Arras, février 2013.



Atelier «Faire corps». Moulage du bassin et du buste avec scotch et cellophane, Maison d'Arrêt d'Arras, février 2013.

Second Chapitre

Analyse des récits



Sans titre. Image numérique d'après photographie de moulages en plâtre et papier mâché, Atelier «Faire corps»,
Maison d'Arrêt d'Arras, février 2013.

A la lecture de ces récits d'expérience, il est possible de faire émerger des axes, relever les lignes récurrentes, dégager des points communs sur lesquels peuvent prendre appui des conclusions ayant une portée générale. Cependant, dans le travail d'analyse à opérer pour extirper de ces récits un sens général, du fait qu'il s'agit là de mes propres écrits, je me vois confrontée au souci de vouloir les préciser encore, de vouloir combler les manques d'une narration établie plus ou moins d'une traite et parfois sur le vif.

Je souhaite par conséquent donner à voir le processus d'analyse de mes propres récits, avec cette particularité d'y ramener encore de la narration, ma démarche vise à faire entendre que c'est en prenant en compte et introduisant d'autres modes d'énonciations dans la discursivité courante des écrits scientifiques ou universitaires que des expériences et des savoirs-faires habituellement marginalisés pourront être reconnus. Il me semble en l'occurrence que c'est là, dans une telle écriture articulant l'analyse aux récits d'expérience, qu'adviennent les arguments les plus moteurs pour répondre à ma question première – comment et pourquoi intervenir en prison par le biais d'ateliers de pratiques artistiques participatives ?

Nous allons voir que l'analyse de ces récits va permettre de dégager des pistes de réponses à la fois théoriques et pratiques à cette question. D'un point de vue théorique, je montrerai en quoi l'analyse

est un redoublement des écritures, en quoi rien n'empêche qu'elle appelle à son tour à nouveau le récit, et est, comme lui, de l'ordre de la fiction et s'élaborant à partir de ses règles propres, de manière autonome, par de-là tout ordre exclusif du discours. D'un point de vue plus pratique, je ferai voir en quoi les pratiques artistiques permettent un va-et-vient de la réalité à la fiction, en rendant compte de ce qui a pu se produire au sein même de mes ateliers.

1. Un va-et-vient opérationnel

Je vais, dans un premier temps, me focaliser sur la manière dont s'articulent l'énonciation des émotions et la réflexion théorique que je proposerai en faisant ainsi voir que le récit est, comme l'affirme Caroline Cormont en renvoyant notamment aux travaux de Roselyne Orofiamma :

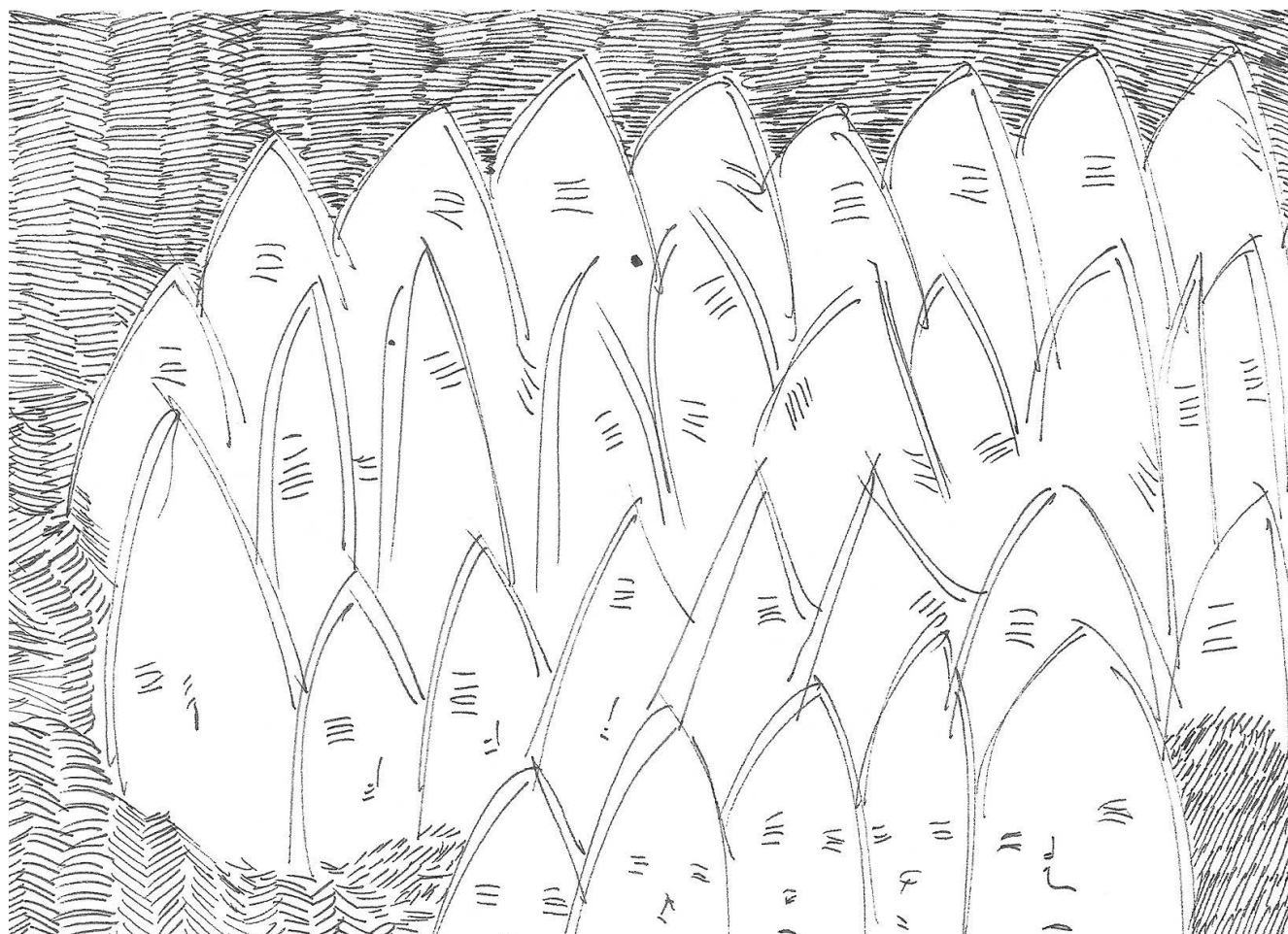
un « support de déconstruction et reconstruction de soi et du collectif », « un matériau réflexif²¹ », en ce qu'il représente un « effort pour mettre en forme le vécu de l'expérience, pour comprendre en quoi celle-ci est faite de passions, de désirs, de valeurs, de croyances, [...] ce qui fait leur ancrage dans un monde social, dans des univers culturels et institutionnels.²² »

Le récit de la visite de la prison de Valenciennes, le 15 décembre 2010 (Récit 1), révèle effectivement une articulation de l'expression des émotions à d'autres contenus du texte. Les impressions personnelles interviennent assez tard (§6) et représentent en fait peu de mots dans l'ensemble du texte

21 C. Cormont, « Le récit comme support d'expérience au Jeu d'Orchestre », in *Le Jeu d'Orchestre. recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté*, Op. Cit., p. 260.

22 R. Orofiamma, « Le travail de la narration dans le récit de vie », in *Souci et soin de soi. Liens et frontières entre histoire de vie, psychothérapie et psychanalyse*, C. Niewiadomski et G. de Villers (dir.), Paris : L'Harmattan, 2002, p. , cité par C. Cormont, *ibid.*, p. 260.

(seulement quatre paragraphes sur treize). Plusieurs paragraphes de réflexion, certainement nourris de documentation et appuyés par des lectures, encadrent le moment à proprement parler où il est *rendu compte* de l'expérience vécue.



A contrario, celle-ci n'est cependant à aucun moment clairement remise dans son contexte : je n'ai pas cadré mon propos, dans ce récit, en précisant comment (*dans quel cadre*) et avec qui cette visite de la prison de Valenciennes a été menée. Cela est peut-être dû au fait que j'ai réalisé ce compte-rendu au départ dans la seule perspective de le remettre, en guise de travail d'examen, à l'enseignant chargé de l'UE dans le cadre de laquelle cette visite s'est organisée. J'ai dû autrement l'écrire pour moi-même, dans le souci d'asseoir quelques idées personnelles au travers de cet exercice en vue de la validation d'une UE.

Au §8 s'observe dans l'écriture une sorte de contamination, si ce n'est un transfert, des émotions personnelles dans la description de l'environnement extérieur :

[...] et peut-être aussi l'odeur de l'angoisse et de cette solitude qui n'en est pas une.

Tout, dans ce morceau de phrase, se trouve en fait mêlé : les impressions et les émotions personnelles, le climat, l'ambiance de l'environnement, la représentation que je me faisais de la prison et de la personne détenue prise dans une solitude qui me paraissait impossible.

On peut retenir de ce récit qu'un point de vue, un *a priori* théorique imprègne et oriente l'expérience. Mais il y a tout autant lieu de voir que l'expérience elle-même nourrit en retour ce cadre théorique. Deux idées porteuses, conduisant aux questions finales, peuvent être soulignées : l'idée que « la loi crée des types de population » (§11), qui sonne on ne peut plus foucauldienne, et l'idée que « n'importe quoi puisse arriver » (§12), en référence à Fernand Deligny. Peut-être y a-t-il lieu de considérer qu'il s'agit du *récit d'une réflexion* passant par l'évocation d'une expérience vécue, plutôt que l'inverse.

Je retiendrai de l'analyse de ce premier récit que s'y opère un va-et-vient entre théorie-expérience vécue-théorie.

2. Un récit d'expérience

Le récit de l'atelier « Histoire de » (Récit 2) semble déjà plus proche d'une énonciation narrative propre au « récit ». Un va-et-vient est fait entre ce qui s'est passé au cours de l'atelier et des explications, étant plutôt d'ordre esthétique, sur la manière dont la pratique artistique a pu y être envisagée. Il est encore possible de percevoir qu'un point de vue théorique y oriente l'écriture, notamment lorsqu'est

écrit (§2) :

En aucun cas il ne s'agissait d'un partage entre ceux qui savent peindre et ceux qui ne le sauraient pas.

Je revoie ici le lecteur à la seconde partie de mon travail, dans laquelle deux chapitres portent sur la recherche-action et dont l'un fait référence faite à la théorie du maître ignorant de Jacques Rancière (Deuxième Chapitre : « Tu ne peux pas comprendre ») : on ne peut manquer d'y voir ici un emprunt, et je peux d'ailleurs confirmer que je travaillais effectivement à cette lecture au moment de mener l'atelier. Mais là comme ailleurs dans ce récit, difficile de savoir qui, de l'expérience vécue ou de la théorie, « vient » pour ainsi dire « en premier ». Aussi est-il difficile de dire de quel ordre (énonciation de l'expérience vécue ou théorie ?) est le passage qui conclue le premier paragraphe :

Surtout, en voyant l'autre faire, on oublie soi-même qu'on « ne sait pas faire ». « Je ne sais pas faire »... cette phrase est revenue plus d'une fois, dans la bouche de quasiment tout le monde et peut-être même dans la mienne. Il suffisait de faire pour se rendre compte que la phrase n'avait aucun sens, que la question n'était pas là.

Au paragraphe suivant, ayant pour objet de rendre compte des difficultés qui on pu être rencontrées, la question formulée au sujet de la non mise à disposition d'un règlement intérieur ne rend à vrai dire pas si bien compte du tiraillement que cela a en réalité suscité lorsque j'y ai été confrontée dans l'expérience. Ici, l'écriture a donc l'avantage de m'avoir permis de prendre un certain recul par rapport à ce qui a été vécu, afin de l'élever en un questionnement pouvant avoir une portée générale. La question

(pourquoi la prison ne dévoile-t-elle pas ses propres règles ?) pouvait, en un sens, paraître un peu naïve et rejoignait en outre des questions qui m'étaient familières dans le cadre d'autres institutions (je renvoie ici notamment à la parenthèse du §7 dans le Récit 1 et songe à l'idée que je me suis toujours faite des examens dans les institutions d'éducation et d'enseignement, à savoir qu'ils sont avant tout une évaluation de l'intégration de codes et de comportements dont on n'explique jamais ouvertement la logique. Il se trouve qu'elle prenait ici une dimension très concrète et était devenue un moyen de trouver comment agir, quelle position prendre, dans une situation qui m'était nouvelle²³).

Ce récit ouvre des pistes de travail qui impliqueraient la recherche en sciences humaines en tant qu'outil pour dynamiser et construire des actions concrètes. Il est certainement celui qui correspond le plus au type de récit habituellement considéré en recherche-action. Ces questions seront reprises et approfondies au premier chapitre de la seconde partie, qui rendra compte de la recherche-action du Jeu d'Orchestre, son élaboration, son déroulement, ses problèmes et ses suites.

23 Avant que le livre me soit revenu par l'intermédiaire de *Mme Jean*, CPIP, j'avais d'ailleurs demandé aux personnes détenues qui participaient à mon atelier s'ils avaient, eux, moyen de récupérer le livre ou s'ils pouvaient me dire comme je pouvais faire, s'il savaient si j'étais autorisé ou non à le prêter. Pour le coup, ils étaient plus mobiles que moi et plus disponibles à l'initiative dans cette situation.

3. Quand les émotions peuvent faire obstacle au dire

Le Récit 3 (atelier « Faire corps ») laisse entendre, dans le premier paragraphe, que la mise en place de l'atelier a été établie de façon autonome : il s'agit en effet d'un atelier qui a certes été mené dans le cadre du doctorat, mais qui a été porté par l'association ECHOS, dont j'étais membre fondatrice et trésorière à l'époque. Il est peut-être intéressant de noter que la question d'*envisager ce qui est possible et ce qui n'est pas possible de faire* (§1) fait en réalité écho à celle portant sur la mise à disposition d'un règlement intérieur, lors du précédent atelier. C'est comme si le même problème trouvait à se formuler autrement, repris, déplacé, abordé depuis une autre position.



Le ton du second paragraphe laisse poindre un conflit latent avec l'établissement : y est formulée, l'impression d'être étranger dans la prison :

« il nous est autorisé d'être dans la prison [...] dans la mesure où nous restons bel et bien extérieur, étranger, désengagé »

Une pointe d'ironie est portée sur l'idéologie sécuritaire :

« il en va de notre Sécurité ! »

Celle-ci trouvant à s'explicitier plus posément dans les réflexions qui suivent, portant sur la différence entre les relations interpersonnelles au-dedans et au dehors de la prison, et son articulation au fait que la personne détenue est jugée à travers l'arbitraire de la notion de « dangerosité ». Il est vrai que nous avons eu, S. Zambrano, avec qui j'intervenais, et moi, l'impression que nous n'étions pas bienvenues : nous avons attendu une heure devant les portes de l'établissement, alors qu'il faisait à peine plus de 0°C, entre 8h30 et 9h30, parce qu'il y avait un souci avec notre autorisation d'entrée. Le CPIP qui était chargé de notre accompagnement est heureusement resté avec nous lors de cette attente. Il se peut que la maison d'arrêt connaissait en fait une période un peu difficile à ce moment-là, des absences au niveau du personnels ou d'autres sortes d'ingérences.

De manière globale, dans l'ensemble du récit de cet atelier, le rapport à la prison est plus détaillé. Nourrie des expériences, de plus en plus nombreuses, d'intervention en milieu pénitentiaire, il se peut que je savais en voir et en raconter plus. Mais je pense aussi que les circonstances de cet atelier étaient telles qu'il n'était pas possible d'en faire le récit sans s'attarder sur tout ce qui concerne le rapport à l'institution prison.

Il ressort de ce récit que la prison n'a pas vraiment su se faire oublier et que l'atelier s'y est trouvé comme empêtré:

« Mais nous avons peut-être oublié un instant que nous étions en prison. Peut-être, ou peut-être pas. » (§7).

Le septième paragraphe est en l'occurrence celui où cette idée commence à travailler le texte. Il y est raconté comment les participants de l'atelier ont pris part à l'activité et est assez précisément décrit comment j'ai pu émettre une réticence quant à une initiative de leur part :

« C'était une super idée, même si j'avoue au départ y avoir été réticente, par goût de la transparence du scotch, et mon désir, totalement égoïste, de vouloir mettre en œuvre cette transparence. »

Je cherche visiblement tout de suite à justifier cette réticence en avançant des raisons plastiques, esthétiques : redécouvrant à présent ce récit, j'en viens à me demander : qu'est-ce qui, véritablement, me poussait à avoir eu un geste de refus à l'égard de la proposition des deux participants ? Était-ce un contre-effet des premiers refus – notre attente à l'entrée, le contrôle pointilleux du matériel, la non mise à disposition de la salle de sport (§4), le sentiment d'y être à la fois admise parce que déjà venue et d'y être considérée comme étrangère – de l'établissement à notre égard, ou était-ce lié à la tentative de contrôler l'atelier, notamment dans la situation du changement de salle qui générerait la nécessité de dévier du déroulement qui en avait été prévu ?

A titre de question, je me demande si je n'ai pas vécu, à ce moment-là, le risque de « faire le jeu de la prison », évoqué dans le Récit 1 (§2). Le sécuritaire générant lui-même le sentiment d'insécurité, la rigidité de la prison, du tout-contrôle, m'a peut-être saisie dans la fonction que je devais tenir d'artiste intervenante, responsable de l'atelier. La difficulté tenait peut-être aussi au fait que nous intervenions à

deux et que la concertation était difficile dans le contexte du changement de salle et de l'improvisation de notre séance d'atelier. Il me semblait que nous ne disposions plus vraiment des moyens de maîtriser le cadre de notre intervention. Le problème s'est tenu lors des autres séances également, du fait que nos interlocuteurs au sein de l'établissement nous assuraient, à chaque fois, que la salle de sport devrait être mise à notre disposition, et cela n'en était jamais le cas. Ce que nous avions au départ projeté de mener, un atelier mêlant pratique plastique autour du corps comme thématique, et pratique de la danse, n'était plus possible dans l'espace donné et l'atelier finissait par reposer en quasi-totalité sur la pratique plastique, la danse ne parvenant plus à y trouver sa place. La contrainte spatiale a cependant permis d'envisager l'occupation de la bibliothèque autrement, ce qui nous a, à ce moment-là, tous réjoui et redonné confiance. Mais, à ce stade des séances, le travail plastique orientait désormais la finalité de l'atelier, que j'essayais d'anticiper autant que possible au rythme serré des séances à chaque fois déviées de la préparation qui pouvait en être faite.

Au final, a été réalisé ce « corps frankensteinien » (§10)²⁴. Le passage du récit annonçant cet achèvement de l'atelier est celui qui en justifie le titre, « En prison » et qui peut expliquer le ton conflictuel ambiant dans tout le texte :

« C'est en effet le dernier jour que plus que jamais, je me suis sentie *dans la prison*, cet espace mortifère, déprimé. »

Ici, l'expression des émotions n'a pas vraiment été articulée à la réflexion. Relisant le récit, la charge émotionnelle qui s'y trouve me paraît encore difficile à articuler avec des perspectives et des

24 Voir Annexe 2.

questionnements théoriques. J'ai cependant su travailler, transposer, transformer l'image du « corps frankensteinien » plastiquement, à partir des photographies prises ce jour-là par les participants, et qui traverse le texte ci-présent, s'écrivent, comme un entre-dire, un *inter-dire*, parmi les mots de cet ouvrage.

Ce qui s'est en fin de compte passé autour/à partir de la fabrication de ce corps pendu dans une salle d'activité de la prison est intéressant à plusieurs niveaux : une réelle discussion autour du suicide, un sujet difficile, tabou, ou médiatisé comme un scandale, a eu lieu ; il y a eu au même moment cette sollicitation d'*Enzo* pour assurer la traduction entre l'administration et une personne arrivant dans l'établissement ; le surveillant lui-même a pris part à l'atelier, se joignant à la discussion, avec son point de vue personnel. L'impression qu'il m'en reste et que j'en venais à entrevoir un peu du quotidien de ce lieu.

Qui, dans cette situation comme tout au long de l'atelier, des personnes détenues ou des intervenantes, avait le plus besoin de poser, construire un cadre, pour prendre part à l'expérience artistique ?

De ce troisième récit découlent :

1° des pistes de recherche théoriques autant que pratiques autour de l'atelier comme cadre d'action. Elles soulèvent plusieurs questions touchant à la spatialité propre à l'art : l'art a-t-il un lieu propre ? quels supports structurels reconnaître et attribuer à ceux qui interviennent en prison pour y mener un des ateliers de pratique artistique participative ?

2° Toute une pratique qui touche à la *formulation* des émotions : il faut constater qu'il s'agit, cette fois-ci, à proprement parler d'un récit d'expérience pris et imprégné d'émotions. Le travail théorique n'a pu être fait qu'après coup. L'écriture est alors ce qui a permis de reconstruire une mémoire que les

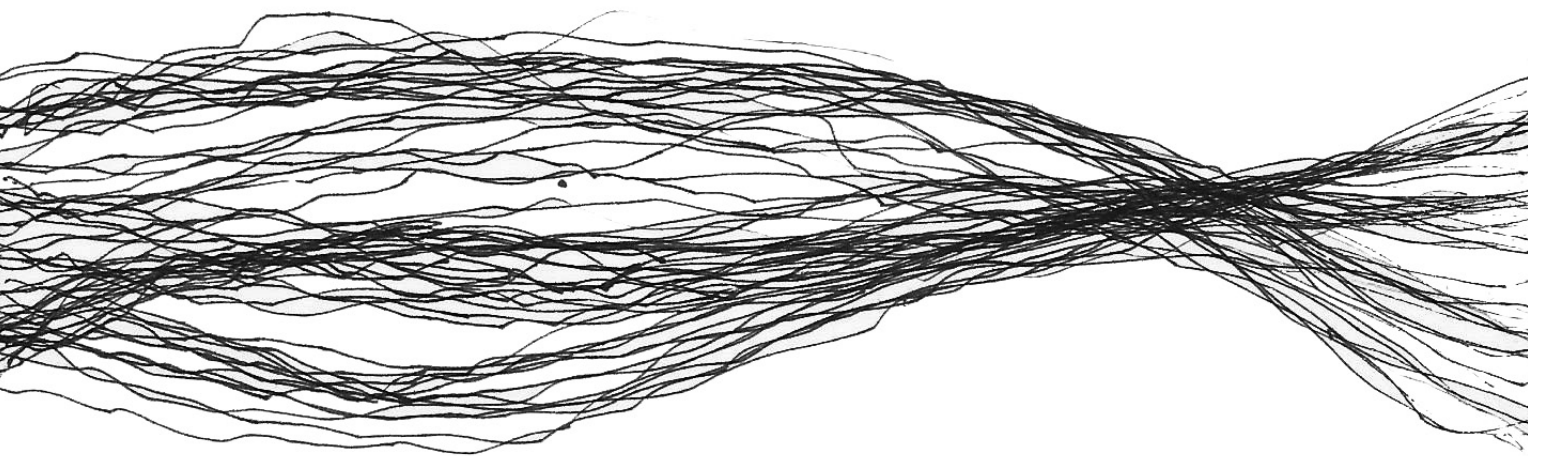
émotions auraient pu obstruer²⁵. Mais il faut modérer ce constat par le fait qu'entre le moment où a été écrit le récit de l'atelier et le moment, présent, d'une élaboration théorique à partir de lui, un considérable travail plastique, à partir des photographies du « corps frankensteinien », a été mené. N'est-ce pas aussi, et peut-être même avant tout à ce processus-là, que des émotions a pu émerger une réflexion ?



25 Voir sur cette question, C. Cormont, *Ibid.*, p. 259 ainsi que E. Duguet, « *Autrement Dits* », *Op. Cit.*, p. 265.

Troisième Chapitre

L'image : autrement dit



Il faut voir que cette thèse n'aurait jamais trouvé à se formuler, à s'écrire, sans l'expérience artistique elle-même : non seulement, ce qui en constitue le terrain consiste en en projets artistiques auxquels j'ai pris part ou que je pu mettre en place. Mais plus encore, un certain processus artistique sous-tend l'ensemble de cette recherche, présent en filigrane, ou plutôt, en creux des mots, des énoncés, du discours dans sa forme académique. Concernant mon travail, ce processus cherche sa forme dans le dessin et la création d'images articulant le graphisme de l'écriture, du mot ou de la lettre, à celui de la ligne et des couleurs, tracées ou réalisées par d'autres moyens encore tels que l'empreinte, le frottage, le collage ou la numérisation.

A l'heure où l'image numérique est en train de devenir un outil de communication aussi répandu et utilisé que l'écriture, n'est-il pas nécessaire de se questionner sur la forme et le mode de production de connaissances dans des domaines tels que la recherche en sciences humaines ? Ne faut-il pas inévitablement s'interroger sur l'articulation à l'image de la production traditionnelle de *connaissances écrites* ? Cette production se caractérise par la conception d'énoncés à « caractère objectif », appuyés le plus souvent, ou bien par d'autres énoncés, ou bien par des outils statistiques. Cependant, ce qui caractérise aussi spécifiquement les sciences humaines, c'est que des données plus subjectives comme

le récit de vie, le témoignage, l'entretien libre viennent « nourrir » les processus d'énonciation et construction de connaissances. Mais si ces matériaux plus ou moins directement issus du terrain et de l'expérience en viennent à valoir au même titre que les modes d'énonciations traditionnels, il semblerait qu'il n'en soit pas de même pour les données étant de l'ordre de l'image. L'image semble en effet n'être convoquée que comme objet commenté, expliqué, analysé, ou comme *illustration*. Un clivage indépassable semble subsister entre ce qui est de l'ordre du langage et ce qui est de l'ordre de l'image. Pourtant, des laboratoires de recherche en arts se développent dans le territoire des sciences humaines. Et la question ne peut pas manquer d'être soulevée : l'art ne doit-il y être qu'un objet d'étude, abordable par l'histoire, par la philosophie, la sociologie, l'ethnologie et même la psychologie, ou ne pourrait-il pas lui-même être un mode spécifique, ayant ses outils propres, pour approcher ce qui constitue aussi l'objet d'étude des disciplines plus anciennes des sciences humaines ?

J'ai déjà eu l'occasion de poser quelques idées à l'égard de cette question lors de la rédaction d'un article intitulé *Autrement Dits*²⁶, dont l'objectif était de rendre compte de la difficulté qu'il peut y avoir à considérer et exprimer ses émotions dans le cadre d'écrits universitaires.

Cet article s'inscrit par ailleurs dans la continuité d'un processus artistique, *L'Archive du Jeu d'Orchestre*²⁷, développé en dialogue avec Valeria Muledda, dans le cadre du Programme Chercheurs Citoyen *Le Jeu d'Orchestre. Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté*. Nos pratiques étaient faites pour entrer en dialogue: nous étions toutes les deux en quête de supports d'expérimentation

26 In *Le Jeu d'Orchestre. Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté*, *Op. Cit.*, pp. 265-282.

27 Voir Annexe 1.

de l'art comme processus de recherche à la fois théorique et pratique.

Dès 2012, dans le cadre de la recherche-action du Jeu d'Orchestre à laquelle nous avons part, nous nous sommes lancées dans le projet de développer une archive rassemblant les matériaux de recherches produits par l'ensemble des personnes ayant part à ce terrain – les chercheurs, les étudiants sollicités pour prendre part aux ateliers d'orchestre menés en milieu pénitentiaire (c'est en effet en cela que consistait le terrain de cette recherche-action. J'en expose amplement le déroulement au premier chapitre de la seconde partie, les personnes détenues participant aux ateliers, les personnels pénitentiaires.

Il était en réalité assez difficile de rassembler ces matériaux, du fait même de la difficulté de les générer puis de les communiquer ensuite. En effet, communiquer un récit de vie, répondre à un questionnaire, même de façon anonyme, sont des gestes qui nécessitent d'avoir pris un recul suffisant sur l'expérience vécue. Or intervenir en prison est une expérience pouvant nécessiter un temps relativement long, avant de pouvoir être dite, racontée²⁸. Peu de matériaux étaient donc à notre disposition. Il nous a fallu les provoquer. Valeria Muledda développa un processus de cartographie des déplacements de chacun des participants de l'orchestre lors des ateliers menés. Les cartes qui ont ainsi été produites sont des objets artistiques en soi. Mais elles sont tout autant un matériau de recherche, un moyen de prendre conscience de l'expérience vécue, une source de pistes théoriques aussi bien que pratiques. Elles prennent sens au sein même de la pratique orchestrale dont elles sont la trace, au sein de la recherche pour laquelle elles sont un outil, peut-être même une méthode, mais aussi un résultat présenté sous une

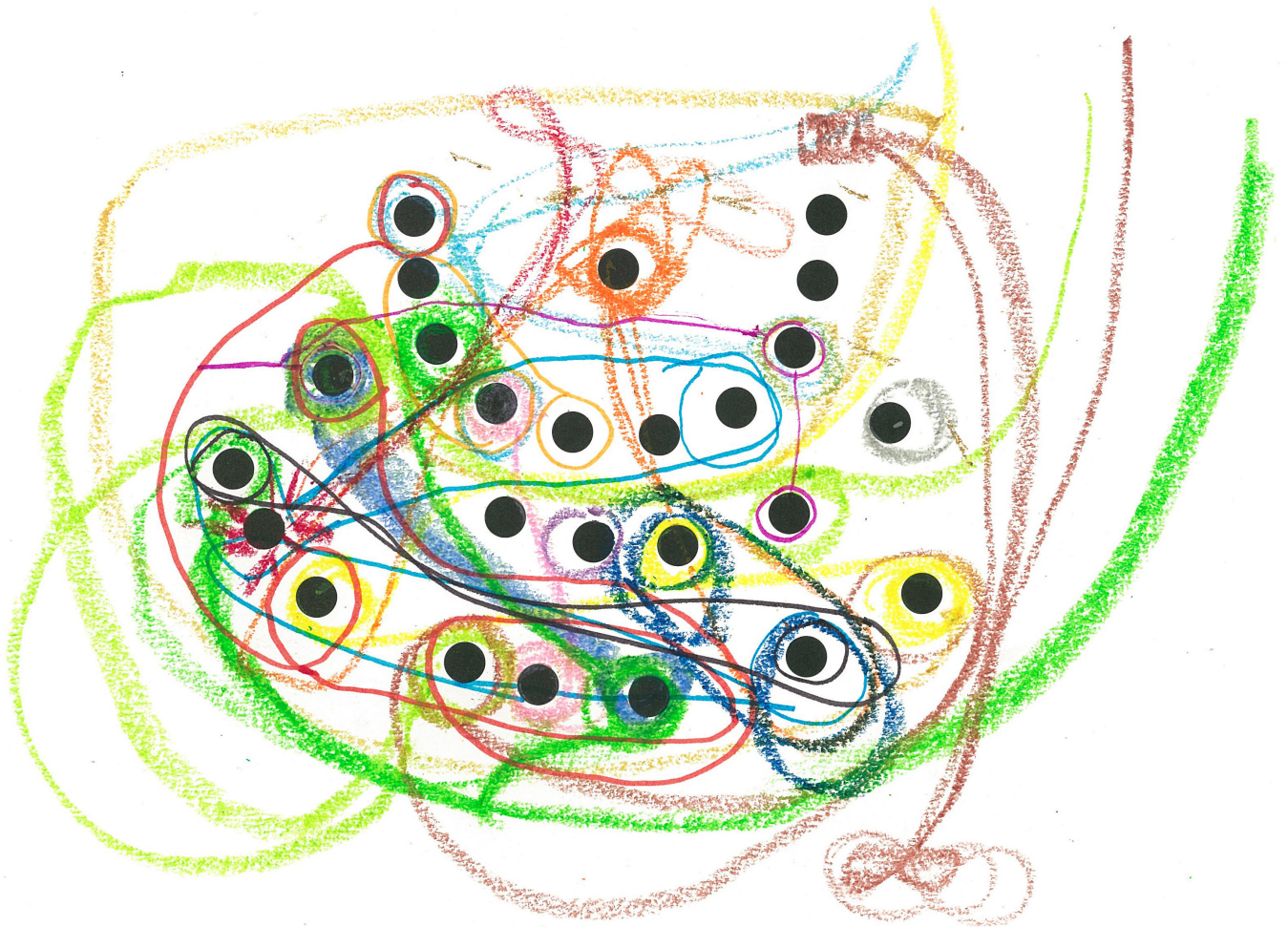
28 A ce sujet, voir notamment l'article *Témoin d'appel*, C.Covez, *Op. Cit.*, p. 246-247.

forme autre qu'énonciative, elles ont du sens pour chacun qui y a tracé, ancré sa trajectoire:

« En fait, ces cartes sont des dispositifs de *pratique artistique de présence* qui mettent au centre le fait d'habiter l'espace. Elles sont des *gestes écrits* qui tracent le *traverser* du corps du Jeu d'Orchestre, son expérience (lat. ex-per-ire :traverser), son passage dans la prison, et donc dans la ville. [...] Au fur et à mesure que l'on trace son propre chemin sur la carte, on devient plus sensible à l'espace et à notre présence, en prenant en même temps des *notes* sur nos relations avec celui-ci. [...] Ainsi on arrive au concert avec un programme musical qui correspond en même temps à un programme de déplacements dans l'espace qui mène les musiciens d'une place à l'autre.²⁹ »

Ces cartes ont inévitablement retenu l'attention de toute l'équipe ne serait-ce que pour leur qualité graphique. Au-delà de cette expressivité du crayon, de la craie grasse, de la couleur, de la dimension (format A3), de la sensibilité de chacun pouvant ainsi être ressentie dans chaque tracé, ces cartes ont une portée énonciative, discursive. Valeria Muledda le dit bien : elles sont des « gestes écrits », des « notes ». Elles sont du *dire*, quand bien même il s'agirait de *dire autrement*, d'*entre-dire*.

29 Valeria Muledda, *Cartographie du Jeu d'Orchestre. Mode d'emploi, Op. Cit.*, p. 166-167.



Cartographie du Jeu d'Orchestre, carte des déplacements des membres de l'orchestre dans l'espace du Jeu d'Orchestre, carte collective 26/06/14, salle ronde de l'EPM de Quiévrechain, couleur, A3, Arch. Jd'O ||| V.M. / STUDIOVUOTO 2014, *Ibid.*, p. 158.

Tel est aussi le principe, le point de départ de ce que voudrais appeler mes propos graphiques, qui parcourent le présent travail : réveiller la portée énonciative de l'image en tant qu'elle relève de la trace, revenir à la matérialité du mot, en tant qu'il est lui aussi une trace, et tenter d'articuler l'un avec l'autre. Dans cette tentative graphique, l'utilisation de logiciels pour traiter des textes et des dessins numérisés permet d'explorer des techniques de montages et d'assemblages que n'offre pas l'usage du papier découpé, collé, peint ou crayonné. Mais outre le fait que l'ordinateur est un outil qui en viendrait presque à exclure le geste et avec lui le corps, ce que permet l'usage du crayon, de la feuille de papier et des ciseaux ne se retrouvent pas plus dans l'emploi de logiciels. Retrouver une matérialité du mot par le détour de l'image implique donc, à l'ère des outils numériques, de constamment entreprendre un va-et-vient entre l'écran et le papier, la trace et sa numérisation.

L'Archive du Jeu d'Orchestre créée avec Valeria Muledda rassemble des éléments numériques, des éléments papier, photographiques, des éléments numériques restitués sur papier, des dessins et des croquis, des cartes postales, des collages, des phrases écrites à partir de phrases lues et entendues, quelques objets. Elle peut se présenter sous diverses formes. Deux formes de présentation de l'archive ont pour l'instant vu le jour :

- à l'occasion du colloque *Ethique et création en milieu carcéral*, les 18-19 novembre 2013, dans le vestiaire de l'amphithéâtre B7 de l'Université Lille3. Nous avons installé et ouvert à la libre consultation l'ensemble de nos éléments (environ 400) dans des meubles à fiches de bibliothèque. L'épreuve technique de cette première présentation tenait au montage de l'installation et à l'impression sur papier des éléments numériques. Ces éléments sous leur

format imprimé sont à leur tour venu nourrir l'archive, qui ne cesse d'être archive d'elle-même.

- au sein de l'ouvrage *Le Jeu d'Orchestre. Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté*, dans une forme succincte comprenant une trentaine de documents. L'épreuve technique a ici tenu au dialogue noué avec les directeurs de la publication, l'éditeur et à la création des légendes des images, qui n'avait pas été autant poussée dans le cas de la précédente installation.

Ces deux présentations ont considérablement nourri le processus de création. Elles ont permis de travailler plus en profondeur le sens et la portée de chaque éléments. L'une et l'autre se relient fondamentalement à un seul et même procédé plastique : le montage.



Photographie de l'Archive du Jeu d'Orchestre. Installation, Emmanuelle Duguet & Valeria Muledda, vestiaire de l'amphithéâtre B7, Université Lille3, 18-19 novembre 2013.

C'est en l'occurrence en référence à ce procédé, tel qu'en rend notamment compte G. Didi-Huberman, que je fais référence dans l'article *Autrement Dits*:

« Le montage rend équivoque, improbable voire impossible, toute autorité de message ou de programme. C'est que, dans un montage de ce type [Didi-Huberman fait référence à l'ABC de la guerre de B. Brecht], les éléments - images et textes - prennent position au lieu de se constituer en discours et de prendre parti.³⁰ »

Ma question y était la suivante : comment rendre compte de l'expérience vécue autrement que par l'écriture narrative, quand les émotions lui font obstacle, et comment faire émerger un autre regard, d'autres énoncés, sur la prison, mais aussi bien, sur l'art, sur le savoir, sur à peu près tout ?

L'Archive est un processus qui vient répondre à ce questionnement. Elle est, en ce sens, travaillée de part en part par la fiction et l'inter/dit, tel qu'il en est question en introduction. Elle est le lieu d'un va-et-vient constant entre le théorique et l'artistique, entre le classé, le savant, le scientifique, et l'aléatoire, le fictionnel et le vécu.

Je parle, à cet égard, de « court-circuiter les rapports du visible et de l'énonçable³¹ » :

« Avec *L'Archive*, nous n'avons pas cherché à construire un système de

30 Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position - L'œil de l'histoire*, 1, Les éditions de Minuit, 2009, p. 118, cité dans *Autrement Dits, Op. Cit.*, p. 281.

31 *Autrement Dits, Ibid.*, p. 273.

classification scientifique et nous avons joué à déconstruire l'archive bureaucratique. L'intention a été celle de prendre le contre-pied de l'usage que les institutions font habituellement de l'archive, comme pour la délivrer de l'ordre du discours dans lequel elle se trouve empêtrée, dès lors qu'elle devient un outil [de] pouvoir. Toujours dans son cours du 22 octobre 1985 [je fais référence à ce cours en exergue de l'article³²], Deleuze explique que le non-rapport du visible et de l'énonçable consiste en une « capture mutuelle, étreinte de lutteurs entre les visibilités et les énoncés, comme dans une bataille. » [C'est] en l'occurrence cela même que nous avons cherché à mettre en oeuvre en élaborant *L'Archive du Jeu d'Orchestre*. [...] les images sont équivoques et sont bien souvent déjà en elles-mêmes une « bataille ». Elles ouvrent donc plus de possibilités de lectures que le récit, notamment dès lors qu'elles s'entrechoquent avec l'écriture, en images découpées juxtaposées à des écritures fragmentaires. C'est en cela que l'*Archive* a été la tentative de faire émerger un autre regard sur et depuis la prison, où les clivages du visible et de l'énonçable, du descriptif et du normatif trouveraient à être déconstruits, court-circuités.³³ »

Il y a de toute évidence en premier lieu un enjeu artistique à provoquer de tels court-circuits. La

32 Gilles Deleuze, Cours du 22 octobre 1985 (partie 3) Transcription : Annabelle Dufourcq (avec l'aide du College of Liberal Arts, Purdue University). Source : La voix de Gilles Deleuze en ligne, Université Paris 8, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=405.

33 *Autrement Dits*, p. 279-280.

tradition du collage qu'on peut faire remonter aux dadaïstes, celle de la superposition graphique, dont on peut marquer la naissance par l'usage de la technique de la sérigraphie, modèlent ce qu'est l'image pour nous aujourd'hui. Ces techniques et savoirs-faires sont en quelque sorte ancêtres de l'image numérique, l'image-montage, qui investit notre quotidien, façonne n'importe quel support de communication visuelle, de publication, de publicité.

Pour cette raison je pense que jouer et déjouer cet ordre de l'image représente un enjeu majeur de l'art graphique aujourd'hui. Cet enjeu a une importance politique, équivalente à celui de rompre ou s'affranchir de certains ordres du discours pour en ouvrir d'autres.

L'image, dans la pensée de Platon déjà, connaît le même sort que le dire, si ce n'est de manière plus radicale : elle est tout aussi bien que le discours l'objet ou le lieu d'interdits, de censure, de rejet au nom du mensonge ou de la folie. Mais il se pourrait qu'un renversement se soit aujourd'hui opéré. L'image prolifère, et nous manquons pour l'instant encore certainement de recul sur ce qui se passe :

« Jamais, semble-t-il, l'image - et l'archive qu'elle forme, dès lors qu'elle se multiplie un tant soit peu et que l'on désire la recueillir, comprendre cette multiplicité -, jamais l'image ne s'est imposée avec tant de force dans notre univers esthétique, technique, quotidien, politique, historique. Jamais elle n'a montré autant de vérité si crues ; jamais, pourtant, elle n'a autant proliféré, et jamais elle n'a autant subi de censures et de destructions. Jamais, donc - cette impression tenant sans doute au caractère même de la situation actuelle, son

caractère brûlant -, l'image n'a subi autant de déchirements, de revendications contradictoires et de rejets croisés, de manipulations immorales et d'exécutions moralisantes.

Comment s'orienter dans toutes ces bifurcations, dans tous ces pièges en puissance? [...] Notre difficulté d'orientation ne vient-elle pas de ce qu'une seule image est d'emblée capable, justement, de réunir tout cela et de devoir être comprise tour à tour comme document et objet de rêve, comme oeuvre et objet de passage, monument et objet de montage, non-savoir et objet de science?³⁴ »

Je ne fais référence ici que trop brièvement, trop allusivement, aux travaux de G. Didi-Huberman sur ce sujet : ils sont inépuisables de réponses, semés de ponts entre penseurs, historiens de l'art et artistes pris dans le flux d'un même courant, un même vent qui souffle aussi un peu du côté de notre *Archive*.

34 G. Didi-Huberman, *L'image brûle*, in *Penser par les images - Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, L. Zimmermann et al., Nantes: éditions Cécile Defaut, 2006, p. 13-14.





3 photographies de *l'Archive du Jeu d'Orchestre*. Installation, Emmanuelle Duguet & Valeria Muledda, vestiaire de l'amphithéâtre B7, Université Lille3, 18-19 novembre 2013.

C'est ce vent qu'il m'importe aussi de laisser entrer en prison, quand je viens y proposer un atelier.

A partir des techniques graphiques les plus simples et les plus accessibles, avec un matériel à la fois fonctionnel et ordinaire (des feutres, des crayons, des craies, de vieux journaux, de la colle, une paire de ciseaux), il est à la portée de chacun de laisser jouer et s'exprimer l'imagination dans la matière des mots et des images. Telle est la piste de pratique artistique participative que je tente d'acheminer.

J'en viens à poser la conclusion que l'objectif d'un atelier de pratique artistique participative et processuelle en milieu pénitentiaire peut ainsi être de provoquer ce va-et-vient entre le visible et l'énonçable, entre réalité et fiction, afin de permettre sans contrainte, sans danger, par la médiation de la matière, l'expression des émotions. Toute fiction s'enracine dans la matière, qu'il s'agisse de celle des mots ou celle d'images, que ces mots aient été tracés d'un geste de la main ou numériquement créés.

Si, jusqu'ici, je me suis intéressée au récit comme matière première pour *parler du vécu*, je n'ai fait qu'évoquer l'emploi qui peut en être fait dans la recherche-action, champ des sciences, notamment des sciences humaines et sociales, qui tend à initier de nouvelles approches, ouvrir de nouveaux sujets d'étude, et par là-même innover dans le secteur de la recherche. J'ai en l'occurrence pu prendre part de manière très active à une recherche-action au cours de mon doctorat : celle du « Jeu d'Orchestre. Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté » déjà évoquée, au sein de laquelle a été développé l'*Archive*, en dialogue et co-création avec Valeria Muledda.

Je vais, dans la partie suivante, rendre-compte plus précisément de cette recherche-action, pour en présenter le cadre et la structure, en expliquer les ressorts, notamment en ce qui concerne la collaboration

entre les « chercheurs » et les « citoyens ».

« HISTOIRE DE »

Atelier d'expression graphique et picturale



Un atelier ouvert à tous ceux qui veulent faire parler les lignes, les formes et les couleurs

du 26 mars au 12 avril 2012

RECTO VERSO

Dessiner avec les mots
Jouer avec les images

raconter
gribouiller
découper coller...

trouver inventer

réunir
l'imaginaire et le quotidien

nouer
un dialogue de cartes postales

ART
POSTAL
CORRESPONDANCE

Pour en savoir plus et pour participer
Rendez-vous le Jeudi 24 Septembre à 13h30 à la Bibliothèque

ATELIER « HISTOIRE DE »

Que ce soit dans la peinture, la bande dessinée ou le dessin d'illustration, les images sont toujours là pour nous raconter des histoires. Des mythes, des légendes, des histoires personnelles ou historiques... Nous avons tous des histoires à partager !

Dans cet atelier ouvert à tous, il s'agira de peindre, de dessiner, à la fois dans des œuvres personnelles et des créations collectives. Au fur et à mesure de l'atelier, nous apprendrons à dialoguer entre nous en image, en peinture, par les formes et les lignes. Nous ferons dialoguer nos styles, pour réaliser ensemble un petit livre proche de la bande dessinée.



- Lundi 26.03 : 13h30 – 15h30 (salle 7)
- Mardi 27.03 : 13h30 – 15h30 (bibliothèque)
- Mercredi 28.03 : 9h00 – 11h00 (salle 7)
- Jeudi 29.03 : 9h00 – 11h00 (salle 7)
- Mardi 03.04 : 13h30 – 15h30 (bibliothèque)
- Mercredi 04.04 : 9h00 – 11h00 (salle 7)
- Jeudi 05.04 : 13h30 – 15h30 (bibliothèque)
- Mardi 10.04 : 13h30 – 15h30 (bibliothèque)
- Mercredi 11.04 : 9h00 – 11h00 (matin)
- Jeudi 12.04 : 13h30 – 15h30 (bibliothèque)

Je souhaite participer à l'atelier « HISTOIRE DE »

NOM : _____

PRENOM : _____

Numéro d'écrou : _____

numéro de cellule : _____

RECTO VERSO
Atelier d'art postal

La correspondance peut être bien plus qu'un moyen de communication et peut prendre une véritable dimension artistique.

L'intention de cet atelier est de faire vivre un dialogue d'écritures, d'images, de dessins, et de pouvoir ensuite en montrer l'évolution à l'occasion d'une exposition.

L'atelier est ouvert à tous ceux qui souhaitent jouer avec les mots et les images, les collages, échanger des pensées en charade, inventer sa propre manière de s'exprimer...

Je suis intéressé par l'atelier et souhaite participer à la rencontre du 24 Septembre, à 13h30 à la Bibliothèque

Nom: _____

Prénom: _____

N° écrou: _____

DE PETITS TRIANGLES DE LUMIÈRE DORÉE PÉNÈTRENT DANS LA PIÈCE ET AU FUR ET À MESURE QUE LE SOLEIL DÉCLINE ILS CHANGENT DE FORME ILS S'ALLONGENT S'ÉLARGISSENT SE DIVISENT EN DEUX QUAND UNE PETITE BARRE DE FER POUR UN MOMENT FAIT DE L'OMBRE C'EST TRÈS AMUSANT ET CELA RAPPELLE LA DÉCOMPOSITION DES FORMES PRATIQUEE PAR LES CUBISTES. CELA FAIT PENSER AUSSI À LA GÉOMÉTRIE AUX CALCULS DE SURFACES. À UNE FOULE DE CHOSES QUI S'ASSOCIENT SANS FIN. C'EST TRÈS DISTRAYANT

SECONDE PARTIE

RECHERCHE ET ACTION :

MISES EN QUESTION

DE PETITS TRIANGLES DE LUMIÈRE DORÉE PÉNÈTRENT DANS LA PIÈCE ET ALORS À LA MESURE QUE LE SOLEIL DÉCLINE ILS CHANGENT DE FORME ILS S'ALONGENT S'ÉLARGISSENT SE DIVISENT EN DEUX QUAND UNE PETITE BARRE DE FER POUR UN MOMENT FAIT DE L'OMBRE C'EST TRÈS AMUSANT ET ÇA RAPPELLE LA DÉCOMPOSITION DES FORMES PRATIQUÉE PAR LES CUBISTES ÇA FAIT PENSER AUSSI À LA GÉOMÉTRIE AUX ALPHAS DE SURFACES À UNE FOULE DE HOSES QUI S'ASSOCIENT SANS FIN C'EST TRÈS DISTRAYANT

Premier Chapitre

La recherche n'est pas une fin en soi

Je me situe dans un rapport immersif à ma recherche. Pour tout un pan des sciences humaines, ce positionnement est mal connu, paraît incongru, inapproprié. Il a cependant pu gagner en visibilité ces dernières années dans le champ de la *recherche-action*. Il ne s'agit pas là d'une nouvelle discipline de recherche, mais plutôt de la prise d'un certain engagement, en premier lieu de soi-même, avec les moyens de ce qu'on appelle communément les sciences humaines. L'initiative n'est donc pas neuve et il y a un intérêt, dans la perspective d'une reconnaissance des résultats d'une recherche-action en tant qu'ils excèdent l'institution universitaire, à faire remonter les racines de la recherche-action aux investigations en sciences sociales datant de la fin du XIXe siècle, aux travaux de Kurt Lewin, pendant la Seconde Guerre mondiale ainsi qu'à ceux de John Dewey, datant des années 1920-1930, comme le fait René Barbier³⁵.

Il faut cependant constater que les recherches-actions aujourd'hui impulsées ne sont bien souvent mises en œuvre qu'en réponse à des appels à projets, programmes, crédits de financement de la recherche universitaire et ne proviennent pas de l'initiative collective d'« acteurs » et de « chercheurs » aux prises avec une situation qu'ils veulent changer ou dont ils cherchent à s'émanciper. Si bien que si d'un côté, le

35 R. Barbier, *La recherche-action*, Paris : éditions Economica, coll. Anthropos, 1996, p. 13-15.

partenariat et la collaboration d'universités ou laboratoires avec d'autres acteurs professionnels sont sans aucun doute caractéristiques des recherches-actions, il y a malgré tout lieu de constater que bien souvent, aucun trait d'homogénéité ne paraît rassembler les objectifs des uns et des autres, et ces collaborations paraissent être aussi ponctuelles qu'artificielles. Aussi peut-il être ici nécessaire d'insister sur le fait que le champ de la recherche-action dépend en premier lieu d'une prise de position du chercheur à l'égard de son activité, notamment de son ancrage institutionnel, et que ce champ ne repose sur aucune spécification qui ferait de lui une discipline universitaire.

Je tiens à préciser que les explications qui vont suivre ont entre autres été élaborées à partir du colloque sur les recherches-action collaboratives tenu en mai 2013 à l'IRTESS de Dijon³⁶. J'ai en effet commencé une mise en question de la recherche-action à partir de ce colloque, que je n'ai affinée que plus tard, à mon tour nourrie par l'expérience, dans l'après-coup du programme Chercheurs Citoyens auquel j'ai eu part de janvier 2012 à avril 2015 : « Le Jeu d'Orchestre. Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté ».

Il ressortait de ce colloque que la recherche-action, telle qu'elle est pratiquée en France, n'est certes pas une discipline en soi, mais résulte du regroupement et de la combinaison d'influences plus ou moins issues des sciences humaines, qui sont celles de l'éducation populaire, la pédagogie et la psychologie institutionnelles, l'ingénierie sociale, la psychologie et la sociologie d'intervention ; elle reprend à son compte divers savoirs-faires tels que l'ethnographie, l'observation participante, le journal de bord ou

36 Colloque international pluridisciplinaire, plurisectoriel, scientifique et formatif – Les recherches-actions collaboratives : une révolution silencieuse de la connaissance, 27, 28, 28 Mai 2013, IRTESS Dijon (programme : voir annexe ... p.).

le récit de vie, le débriefing et l'écriture collective. Par ailleurs, il apparaissait que la recherche-action se caractérise par le partenariat ou la collaboration entre des acteurs de la « recherche » (universités, laboratoires) et des acteurs d'autres secteurs professionnels (autres institutions publiques, sociétés ou entreprises privées). Elle engagerait ainsi dans le partenariat des acteurs locaux ou des collectivités territoriales, parfois aussi des citoyens ou pour le dire autrement, des « membres de la communauté », constitués ou non en groupe, en collectif ou association.

Il semble cependant que moins les « participants » d'une recherche-action ont d'assise structurelle ou de pouvoir institutionnel, moins leur contribution et leur présence au projet ou programme sont considérées comme effectives. Pour le dire autrement : malgré les influences et les outils employés par les recherches-actions, celles-ci étant majoritairement élaborées dans la logique de programmes ou d'appels à projets, elles ne semblent pas si bien permettre l'émergence des initiatives et des revendications qui seraient issues des membres de la communauté regroupés de manière plus ou moins informelle ou cherchant à le faire, autour d'intérêts et de questionnements encore peu formulés, ou mal formulés, et en cela, non *reconnus* ou difficilement reconnaissables.

Au-delà du débat, qui en l'occurrence avait pu ressurgir, à la fin de ce colloque, autour du différend entre « le professionnel » et « le chercheur », je souhaite donc à présent faire surgir cet autre débat, portant sur le différend entre « institutionnels » et « citoyens ». Comment, en effet, permettre un « dire » en partage, en commun, entre des interlocuteurs qui ne se réfèrent pas aux mêmes ordres du discours ?

La question qui se pose est la suivante : comment le travail de la recherche-action dans un projet se revendiquant comme tel se conçoit-il et par qui est-il mené ? S'agit-il d'un groupe de personnes concevant

des méthodes et des questions destinées à être proposées et posées à d'autres personnes (constituées ou non en groupe) ou d'un groupe de personnes œuvrant lui-même à l'élaboration d'un questionnaire collectif lui étant propre ? Qui, à vrai dire, dans une recherche-action, participe au travail de recherche-action ?

Ces questions serviront de fil conducteur pour aborder le chapitre présent, dont l'objet est de rendre compte des tentatives de réponses concrètes à la question comment et pourquoi intervenir en prison par le biais de d'ateliers de pratiques artistiques collectives ?

Les niveaux de réponses se feront ici multiples :

1° Il y a une réponse institutionnelle à cette question, qui consiste en une série de protocoles établis entre le Ministère de la Culture et celui de la Justice.

2° Il y a une réponse apportée justement par une « recherche-action » et qui est ainsi à la fois institutionnelle et citoyenne.

3° Enfin, il y a une réponse associative, dont l'élaboration actuelle a pour première caractéristique d'être *collective*, qui se veut autonome en plus d'être citoyenne. J'y viendrai dans le dernier chapitre de mon travail.

1. Place et lieu de la culture en prison

La mission Culture-Justice s'inscrit dans le cadre d'une série de protocoles interministériels datant des 25 janvier 1986, 15 janvier 1990 et 30 mars 2009³⁷, définissant les principes et le fonctionnement de la mise en œuvre d'actions culturelles en milieu pénitentiaire. Le protocole de 1986 stipule ainsi l'idée que le développement d'actions culturelles en milieu pénitentiaire à destination de personnes détenues a pour but de « favoriser la réinsertion » de ces personnes, « encourager les prestations culturelles de qualité », « valoriser le rôle des personnels pénitentiaires », « sensibiliser et associer chaque fois que possible les instances locales à ces actions ». Le second protocole met à son tour l'accent sur la mise en œuvre des actions culturelles en milieu pénitentiaire par l'engagement des acteurs culturels locaux (structures culturelles, associations, artistes indépendants) et des collectivités territoriales. Le dernier protocole stipule un cadre commun, pour l'accès aux activités culturelles, à la prise en charge des personnes détenues mineures et majeures.

L'approche dominante consiste à mettre en avant l'idée d'un droit d'accès à la culture équivalent à tous. L'amorce de cet impératif d'accessibilité aux prestations culturelles est, dans le protocole de 1986, la suivante : « la prison dans la cité ». La proposition invite à concevoir la prison comme un espace où la citoyenneté existe aussi bien que dans le reste des espaces qui fondent la société. L'intention, ici, est en l'occurrence de faire entendre que si le droit d'accès à la culture est le même pour tous qu'on soit ou non une personne détenue en prison, alors il faut développer aussi bien dans ces lieux qu'ailleurs les possibilités de mise en œuvre d'une telle culture.

37 Voir Annexes 5, 6 et 7.

Le programme exige d'emblée la coopération d'acteurs divers et pouvant connaître des logiques d'action particulièrement différentes. Les collectivités territoriales, les associations locales, les institutions culturelles et les artistes indépendants ont, pour ne nommer qu'eux, tous des approches particulières de la culture pouvant parfois se heurter, entrer en contradiction, tout au moins faire débat. À cela s'ajoute encore les nombreuses difficultés que présente la mise en œuvre d'actions culturelles dans le milieu pénitentiaire.

Ces difficultés tiennent en l'occurrence pour une part à l'architecture des lieux de détention : avant tout conçues pour enfermer et isoler, les prisons, même lorsqu'elles ont pu être construites après qu'ait été prononcé le premier protocole Culture-Justice, présentent en réalité peu ou pas d'espaces – hormis les bibliothèques dont l'installation a justement été impulsée par ce premier protocole – *conçus pour* la mise en place d'événements et d'activités artistiques, qu'il s'agisse d'un concert, d'un spectacle ou bien d'un atelier.

Hormis les salles de sport, les lieux où la réunion de plus d'une quinzaine de personnes sont, dans l'économie spatiale d'un établissement pénitentiaire, rares voire inexistants. Dans cette logique, il semble même que dans les nouveaux établissements construits dans le cadre du « programme 13200 » (Loi d'orientation et de programmation pour la justice, dite Loi Perben I, datant du 9 septembre 2002³⁸), les pôles et salles d'activités aient même été réduits en comparaison de ceux pouvant exister dans certaines anciennes Maisons d'Arrêt encore situées en centre ville. Du moins n'y a-t-il pas eu la volonté d'agrandir ces espaces en vue de les rendre plus polyvalents, la question des activités éducatives ou

38 Voir Annexe 8.

culturelles paraissant être absente du texte de loi en question, assimilée à celle de la scolarisation et de la formation, reléguée au rang des « équipements » qui « permettent de rendre la prison plus humaine », ou pour le dire autrement, des *extras* humanistes dont on ne saurait, par souci d'être « du XXI^e siècle », se priver.

Dans la continuité du développement des bibliothèques au sein des prisons, une dynamique est donc à entreprendre et à poursuivre, et même à rouvrir, pour qu'existe des espaces plus appropriés à l'accueil des arts et de la culture. Difficile de dire si une telle dynamique, du fait qu'elle touche à la gestion spatiale, pourrait ou non significativement et durablement impacter l'usage que les institutions pénitentiaires font de l'enfermement. Au point actuel des choses, une part non négligeable du travail de l'artiste intervenant en milieu pénitentiaire consiste à « faire avec » le lieu qu'on met à sa disposition pour recréer un cadre et une ambiance propices aux pratiques qu'il propose.

A cet égard, les contraintes tenant aux règles et aux fonctions du lieu peuvent tantôt être de réelles entraves, tantôt, et ce d'une façon qui reste malgré tout rare et inattendue, venir nourrir la création même. L'intervenant extérieur ne peut dans tous les cas manquer de s'interroger personnellement sur la raison d'être de celles-ci et laisser se soulever en lui une série de questions quant à l'institution prison, si ce n'est même un cheminement réflexif sur cet espace à la fois hors du commun (hors de la communauté) et pourtant exemplaire, dans sa fonction de prise en charge et de gestion d'une « population ».

Il faut ici en venir à cette conclusion : les mesures législatives visant à instituer une place et un lieu pour les arts et la culture en prison, définies par les divers protocoles Culture-Justice, entrent en contradiction avec les mesures législatives par ailleurs définies, notamment celles portées par le

programme défini dans la loi Perben I. Pour le dire autrement : si des protocoles interministériels sont effectivement établis, les mesures structurelles *pénitentiaires* qui en permettraient et faciliteraient la mise en œuvre ne sont pas impulsées, la logique dominante restant pour l'institution celle de la « sécurité », de la « fonctionnalité », modérées par l'idée d'un *ordre* dit « humain » (organisation par « petites unités » de « 200 places maximum ») – mais dont on peut aussi se demander à la mesure de quel humain est-il établi.

Il faut donc souligner que malgré les injonctions ministérielles, il existe un décalage entre l'évolution actuelle des institutions destinées à établir une privation de liberté et l'injonction d'une politique culturelle visant à régénérer les liens sociaux. Il y a effectivement quelque chose de l'ordre du défi, à vouloir accorder les valeurs et les intérêts d'une institution œuvrant par l'isolement et l'enfermement avec ceux d'une politique se souciant de démocratisation, cohésion sociale et misant pour se faire sur le secteur professionnel des arts et de la culture dont la structure est aussi riche que complexe de par la diversité des statuts de ses acteurs (structures publiques, privés ou associatives, artistes indépendants ou intermittents, et parfois même sans autre statut que celui de leur personne).

2. Le Jeu d'Orchestre. Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté

Compte-tenu de ce contexte, venons-en maintenant à présenter le « Jeu d'Orchestre. Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté », Programme Chercheurs Citoyen, Conseil Régional Nord Pas de Calais, de 2012 à 2014. Qu'est-ce que le cadre de la recherche-action a permis de mettre en œuvre ? Quels moyens d'action l'université a-t-elle pu apporter et qui contribuerait à la mission Culture-Justice ? Enfin et surtout, quelle portée citoyenne ce projet a-t-il pu avoir ?

Je répondrai à la question en ayant un recul, sur l'ensemble de cette recherche-action, d'à peine

six mois. Il se peut donc que ma réponse paraisse partielle. Il y aura cependant lieu de voir qu'elle est complémentaire de celle, par exemple, apportée par l'ouvrage tenant lieu de bilan à ce Programme Chercheurs Citoyens, paru au mois d'avril de cette année 2015³⁹, auquel j'ai contribué et déjà fait référence dans le présent travail. Mon propos se situera ainsi bien souvent dans l'articulation de ces deux points de vue. Je chercherai par ailleurs à montrer l'importance d'une prise de recul du chercheur à l'égard de son travail et notamment son inscription dans le/les champ/s institutionnel/s. Ce recul sur l'ancrage institutionnel est nécessaire, dès lors qu'est en vue le développement d'actions concrètes hors du champ de la recherche. Quelle posture du chercheur et quelle conception de la recherche cela engage-t-il ? Quels sont les problèmes pouvant être rencontrés lorsque l'on décide de se lancer dans un recherche-action ?

LES PARTENAIRES

Le Jeu d'Orchestre est une recherche-action en art qui a été menée entre janvier 2012 et novembre 2014 par une équipe scientifique composée de chercheurs et de professionnels d'autres secteurs. La mise en œuvre d'un atelier de pratique artistique participative dans des lieux de privation de liberté a constitué le travail de terrain à partir duquel la recherche scientifique s'est élaborée. Nous verrons par la suite plus en détail en quoi consiste cette mise en œuvre (Chapitre 4 : « la logique dispositif de l'intervention ») : c'est en l'occurrence à partir de l'expérience même du « Jeu d'Orchestre en action » que j'ai été amenée à élaborer cette notion de « logique dispositif de l'atelier de pratique artistique participative » dans la perspective de comprendre en quoi consiste la mise en œuvre d'interventions artistiques dans des

39 M.-P. Lassus, M. Le Piouff, L. Sbattella (dir.), *Le Jeu d'Orchestre. Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, coll. Espaces Politiques, 2015.

espaces institutionnels qui ne sont pas préposés à ce type d'activités et qui semblent même fonctionner selon une logique qui leur est contraignante et contradictoire.

Cette recherche-action a trouvée à être menée dans un cadre précis, en tant que Programme Chercheurs Citoyens, cet appel à projet de la Région Nord Pas-de-Calais innove par le critère d'éligibilité suivant : *la collaboration entre un laboratoire de recherche et une association à but non lucratif. En favorisant la participation de la société civile à la production des connaissances, ce dispositif vise à renforcer les processus de démocratie participative en Nord Pas de Calais, ainsi qu'à diversifier les sources potentielles d'innovation sociale. Dans ces projets de recherche partenariaux, la mise en œuvre de processus de collaboration continue et d'apprentissage mutuel favorise une recherche novatrice pour la production de connaissances nouvelles, élément essentiel de la vie et du développement social et culturel des citoyens. La notion de pluri-disciplinarité et de partenariat science-société est au cœur de ce programme*⁴⁰.

La constitution de l'équipe scientifique s'est appuyée sur la mise en place de plusieurs partenariats au centre desquels le laboratoire (de 2012 à fin 2013 : le laboratoire CEAC – Centre d'Etudes des Arts Contemporains ; à partir de 2014 : le laboratoire CECILLE – Centre d'Etudes en Civilisations, Langues et Littératures Etrangères), en tant qu'institution universitaire, se situe.

Deux partenariats prépondérants ont orienté le travail de l'équipe :

40 Dans cette partie du chapitre, tous les passages mis en italiques renvoient des extraits des textes de présentation publiés sur la page web <http://jeudorchestre.univ-lille3.fr/>. Je tiens à les distinguer du reste du contenu du fait qu'ils résultent d'un travail d'élaboration collective propre à la recherche-action. C'est en effet en prenant appui sur le dossier co-réalisé, en 2011, par M.-P. Lassus, M. Le Piouff et L. Sbattella, en vue de répondre à l'appel à projet 2012-2014 du Programme Chercheurs citoyens, que Caroline Cormont (psychologue et membre de l'équipe scientifique de la recherche-action du Jeu d'Orchestre) et moi-même avons réalisés ces textes de présentation, au cours de l'année 2013.

1° Le partenariat de l'université Lille3 avec l'association Hors Cadre a donné lieu à l'implication dans la recherche de M. Le Piouff, Chef de projet de l'Association Hors Cadre, Chargé de mission de développement culturel en milieu pénitentiaire sur les Etablissements du Nord Pas de Calais. L'association Hors Cadre coordonne cette mission depuis 2003 dans le cadre d'une convention régionale culture justice DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles) Nord Pas de Calais, DISP (Direction Interrégionale des Services Pénitentiaires) Nord Pas de Calais, Picardie, Haute-Normandie, DIRPJJ (Direction Interrégionale de la Protection Judiciaire de la Jeunesse) Grand Nord, Préfecture de Région⁴¹. C'est par l'intermédiaire de M. Le Piouff que s'est ainsi établie une convention avec la DISP, en 2012.

2° Le partenariat de l'université avec la Fondazione Sequeri Esagramma a déterminé l'investissement important de Licia Sbattella dans le comité scientifique et dans la mise en œuvre des ateliers de pratique orchestrale selon la méthodologie JeuD'Orchestre® qui ont été la base de notre recherche-action. Licia Sbattella est la fondatrice et directrice scientifique du centre de recherche, de formation et de clinique Fondazione Sequeri Esagramma qui travaille en Italie depuis 30 ans avec des personnes en situation de fragilité sociale et psychologique et en situation de handicap mental et psychique. Elle est par ailleurs cheffe d'orchestre, psychologue clinicienne et bio-ingénieure, professeure à l'Université Politecnico di Milano. C'est donc à la fois en mettant à contribution son savoir-faire de chercheuse, de cheffe d'orchestre et en tant que fondatrice et responsable de la Fondazione Sequeri Esagramma qu'elle a contribué à la recherche-action du Jeu d'Orchestre⁴².

41 Source : *Le Jeu d'Orchestre. Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté, Op. Cit.*, note de bas de page 3, p. 31.

42 Source : *Ibid.*

La constitution de l'équipe résulte de la mise en réseau de chercheurs (étudiants et professionnels) et de professionnels d'autres secteurs, notamment des artistes et des psychologues ; des professionnels du milieu pénitentiaire ont rejoint l'équipe au cours des trois années. Nous devons à Marie-Pierre Lassus, MCF HDR en musicologie à Lille³, responsable scientifique du projet, membre du laboratoire CECILLE où elle est responsable de l'axe transversal « Pratiques interculturelles, Inclusion sociale et Développement humain » d'avoir mobilisé cette équipe composée de personnes possédant des points de vue et des savoirs-faires différents. L'originalité de la direction scientifique impulsée par Marie-Pierre Lassus pour « le Jeu d'Orchestre. Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté » tient au fait de convoquer les arts et la philosophie à un travail de recherche appliqué.

Le cadre philosophique apporté par Marie-Pierre Lassus, posant une conception de l'humain et de la musique, a été, pour le tenir au plus court, le suivant : *l'humain est d'abord un être social pour lequel la relation précède le soi. Il a besoin du monde pour pouvoir prétendre trouver sa place dans la société. Si l'on définit la musique comme un monde dans lequel tout musicien se trouve immergé et qui prend sa source en amont de lui, il est possible de la comparer à la vie en société qui, également, ne dépend pas de nous mais nous précède. L'idée est de promouvoir un usage de la musique qui ne soit cantonné ni à « l'occupationnel » ni au « thérapeutique » et la conçoit comme un « milieu », pouvant générer de nouveaux ou d'autres modes de relations que celles qui sont établies.*

L'IMPLICATION DES CHERCHEURS

Au point qui suivra celui-ci, mon approche consistera à distinguer, pour en marquer l'entremêlement, ce qui a tenu lieu, lors des interventions en milieu pénitentiaire menées dans le cadre de la recherche-

action du Jeu d'Orchestre, de la mise en œuvre d'ateliers de pratique artistique participative » d'une part, et de l'investissement scientifique dont ce dispositif a pu faire l'objet d'autre part.

La raison de cette approche dont je vais à présent faire préalablement question, tient au fait que la recherche-action n'est pas un type de recherche auquel se prêter si l'on ne souhaite pas considérer l'action comme un engagement citoyen au service duquel la recherche est mise.

Il ne devrait pas être attendu, dans notre contexte, de séparer ce qui a relevé de l'action, c'est-à-dire de la mise en œuvre d'atelier de pratique artistique participative et ce qui a relevé de l'investissement scientifique au titre de la recherche-action. Cependant, les habitudes académiques ainsi que la situation institutionnelle à laquelle sont parfois tenus les chercheurs peuvent entraver sa réelle implication dans une action effectivement citoyenne et destinée à perdurer au-delà même du « dispositif » ou « programme » dans le cadre duquel elle a été initiée. Compte-tenu de l'ancrage institutionnel de la recherche, il n'est pas si simple que celle-ci sache s'en tenir à n'être qu'un moyen pour une action, plutôt que d'utiliser une action à ses fins.

Dans la recherche-action du Jeu d'Orchestre, nous avons peut-être compris et accepté après coup seulement, que cette critique est en fait constitutive de toute recherche-action. L'ouvrage de René Barbier sur la recherche-action⁴³, pourtant, est une bonne base pour mettre en condition d'une telle prise de conscience. C'est avec « un autre regard sur la scientificité des sciences de l'homme et de la société⁴⁴ » que le chercheur doit se lancer dans la recherche-action. Celle-ci « suppose une conversion

43 R. Barbier, *La recherche-action*, Paris : éditions Economica, coll. Anthropos, 1996.

44 *Ibid.*, p. 18.

épistémologique », « un changement d'attitude de la posture académique de chercheur en sciences humaines⁴⁵ ». René Barbier nous met ici en garde :

« Le chercheur ne doit pas prendre à la légère son choix car il y a des risques institutionnels et personnels à suivre cette voie :

Risques institutionnels pour ceux qui ont un souci de carrière universitaire. [...]

La recherche-action ne convient ni aux « tièdes », ni aux farfelus, ni aux esprits formalistes, ni aux étudiants qui ont un « poil dans la main ».

Risques personnels parce que la recherche-action dans son intersubjectivité conduit inévitablement le chercheur vers des régions de lui-même qu'il n'avait sans doute pas envie d'explorer.⁴⁶ »

Pour ne s'en tenir qu'à un point de vue élargi, on peut dire que la recherche-action est l'expérimentation de nouvelles manières de faire des sciences humaines, par laquelle le processus de recherche fait lui-même l'objet d'une réflexion, d'une mise en question. Or selon cette acception pourtant large, il me semble que la réflexion *collective* sur notre processus de travail, dans la recherche-action du Jeu d'Orchestre, n'est pas allée jusqu'à son terme et a, là déjà, manqué son objectif. Individuellement, chaque membre de l'équipe a peut-être su tenter d'être dans un processus de recherche différent de

45 *Ibid.*

46 *Ibid.*, p. 18-19.

celui dont il avait l'habitude. Mais le travail collectif, notamment dans la présentation de ses résultats lors des colloques et avec la publication du *Jeu d'Orchestre. Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté*, me semble être resté pris dans une posture institutionnelle stérile à la pérennisation de l'action ayant constitué le « terrain » du programme de notre recherche-action.

Peut-être ne pouvions-nous pas atteindre collectivement une pleine conscience du travail mené dans les conditions dans lesquelles nous étions, en raison du temps qui nous était imparti : trois années sont en effet peu de temps pour mener une recherche-action avec une équipe de personnes ayant d'abord besoin de se rencontrer et se connaître avant de pouvoir travailler ensemble ; et des difficultés supplémentaires se sont posées, par le fait que notre terrain était celui de la prison, nécessitant une certaine charge administrative, logistique, mais surtout une conscientisation au niveau personnel, relationnel et politique de rencontres et moments vécus dans ces lieux d'enfermement.

Peut-être aussi n'avons-nous tout simplement pas si bien su nous prêter au travail proprement attendu de ceux qui se risquent à faire de la recherche-action, à savoir, se confronter à des problèmes non pas théoriques, mais factuels, ayant tendance à se dérober à toute compréhension et dans lesquels le chercheur prend le risque d'être empêtré, impliqué non seulement à un niveau très personnel, mais aussi professionnel.

Avec du recul, il y a maintenant lieu de constater que la prise de risque clairement formulée par Barbier ne demande pas seulement un certain courage, mais aussi bien, et peut-être même plus encore, une certaine dose de sincérité et par-là même de prise de conscience quant à sa situation institutionnelle et socioprofessionnelle de chercheur. Les exigences énoncées par Carr et Kemmis dans la perspective

de recherches-actions menées eux-mêmes par des praticiens sur les lieux de leur activité⁴⁷, doivent, dans le contexte d'une recherche-action où les chercheurs ne sont pas forcément les praticiens, à tout prix être d'abord celles des chercheurs eux-mêmes : pourquoi, en tant que chercheur, quand bien même en recherche dans un autre lieu que celui de l'université, faudrait-il se considérer autrement que comme praticien sur le lieu même de son activité ?

Ces exigences peuvent ainsi se résumer, à partir de la manière dont Barbier en rend compte⁴⁸ :

« rejeter les notions positivistes de rationalité, d'objectivité et de vérité »

« employer les catégories interprétatives » des « autres participants du processus »
de la recherche-action »

« procurer les moyens de distinguer les idées et interprétations déformées par l'idéologie en évaluant l'écart avec celles qui ne le sont pas et interroger comment la distorsion peut être surmontée »

« s'efforcer d'identifier ce qui, dans l'ordre social existant, bloque le changement rationnel et proposer des interprétations théoriques de situations [...] permettant [...] de surmonter les blocages »

47 *Ibid.*, p. 38.

48 *Ibid.*, p. 38-39.

« la question de la vérité sera tranchée par sa relation à la pratique »

En d'autres termes, les « chercheurs praticiens » doivent comprendre « la recherche elle-même comme une activité sociale et politique, donc idéologique⁴⁹ ».

En plus d'une conscience politique de notre propre activité de chercheur, il me semble qu'il aurait été essentiel que nous prenions collectivement plus conscience, au sein de la recherche-action du Jeu d'Orchestre, de l'intérêt personnel en jeu pour chacun et pour l'équipe dans son ensemble dans cette initiative ; nous n'avons semble-t-il pas suffisamment entretenu le dialogue clarifiant l'implication et l'intérêt de chacun au projet. Or comme le souligne encore René Barbier :

« on ne peut rien connaître de ce qui nous intéresse (le monde affectif) sans que nous soyons partie prenante, « actants » dans la recherche, sans que nous soyons vraiment concernés personnellement par l'expérience dans l'intégralité de notre vie émotionnelle, sensorielle, imaginative, rationnelle.⁵⁰ »

L'implication dans un réel processus de recherche-action est ainsi politique et sociale, idéologique, engagée en collectif, ainsi qu'intéressée, au sens d'affective, au sens où c'est la personne tout entière qui se trouve concernée par l'initiative à laquelle il prend part. Cette implication oblige les chercheurs à avoir un certain recul sur l'institution (université, laboratoire) à laquelle il appartient. Il me semble en l'occurrence que c'est là la difficulté la plus grande à affronter pour adopter la position du chercheur en

49 *Ibid.*, p. 39.

50 *Ibid.*, p. 48.

action, du fait entre autres de l'enfermement propre à toute institution, auquel l'université elle-même ne s'aurait échapper.

Cette difficulté me paraît à vrai dire être inhérente à toute profession. L'affronter, c'est accepter la relativité de son savoir et de ses valeurs, se mettre en position de découvrir d'autres savoirs-faires, d'autres modes de discours et sortir d'un système, qui est celui des dominations hiérarchiques, où le savoir et le pouvoir s'auto-garantissent, pour s'engager dans la démarche d'une action collective impliquant transversalement des personnes toutes autant intéressées par l'expérience en jeu, et pourtant connaissant des trajectoires et savoirs-faires divers et inévitablement aussi, des valeurs et des idéologies en certains points divergentes et conflictuelles. Nier la factualité de ces différences, occulter ce qui peut faire conflit, revient toujours à laisser une idéologie dominer les autres et à menacer la réelle mise en œuvre d'une action collective et politiquement ancrée dans la communauté.

LE « TERRAIN »

Mon objectif n'est pas ici de cliver recherche et action, mais plutôt de faire émerger ce en quoi l'entremêlement de « dispositifs de recherche » et « mise en œuvre de pratique artistique » est en l'occurrence cela même qui peut nous aider à conceptualiser ce à quoi tient la mise en œuvre d'atelier de pratique artistique participative pour un ou des artiste/s intervenant/s dans des espaces institutionnalisés n'ayant pas pour première fonction d'accueillir des activités de ce type.

Pour le dire plus directement, mon intention ici est de valoriser en quoi la recherche et l'expérience artistique se nourrissent et s'enrichissent mutuellement.

Le premier entremêlement de la recherche et de l'artistique est intrinsèque à la manière de mettre

en œuvre la pratique musicale orchestrale, cela même qui a constitué le terrain de la recherche-action. En effet, la démarche artistique a été initiée et majoritairement portée par Licia Sbattella et a consisté à pratiquer la musique en orchestre selon le savoir-faire d'Esagramma. Ce savoir-faire n'est pas uniquement d'ordre artistique et tient à proprement parler à des méthodologies déposées par la Fondazione Sequeri Esagramma⁵¹. Le principe de base en est simple et repose sur une certaine liberté de découverte et d'approche des instruments de musique pouvant composer un orchestre symphonique :

« Inventée par Licia Sbattella et Pier Angelo Sequeri, la méthodologie JeuD'Orchestre® d'Esagramma a permis d'entretenir une certaine forme de liberté en laissant par exemple à chacun le choix de l'instrument : celui qui lui correspondait le mieux et par lequel il voulait s'exprimer tout en lui donnant à tout moment la possibilité d'en changer afin de lui éviter de s'installer dans une posture (de violoniste, de percussionniste ou autre...).⁵² »

La méthodologie JeuD'Orchestre® fait l'objet, dans l'ouvrage cité ici, de tout un chapitre écrit par Licia Sbattella. La pluralité de ses aspects donne à voir en quoi l'élaboration prolongée de celle-ci s'est développée grâce à des apports à la fois scientifiques et artistiques. La méthodologie JeuD'Orchestre® consiste en effet tout à la fois à :

« faire partie d'un ensemble orchestral » ;

51 Cf. L. Sbattella, « JeuD'Orchestre® : la méthodologie Esagramma en milieu carcéral », *Op. Cit.*, p. 71.

52 M.-P. Lassus, M. Le Piouff, L. Sbattella, « Le Jeu d'Orchestre pour croître ensemble » (Ouverture), *Op. Cit.*, p. 43.

« utiliser des solutions musicales et relationnelles [...] pour permettre à quiconque de se sentir immédiatement capable de jouer de manière pertinente » ;

« permettre à chacun de jouer immédiatement : avec des gestes simples » ;

pouvoir « expliquer rapidement les raisons » de la pratique proposée : « Pourquoi ces instruments ? Pourquoi ces musiques ? Pourquoi l'orchestre ? Pourquoi nous ? Pourquoi là-bas ? » ;

Elle tient à :

la « présence d'un chef d'orchestre » et à sa « capacité [...] de prêter attention à toutes les personnes qui sont présentes dans le groupe orchestre [...] en orchestrant les différentes dynamiques d'une manière musicale et relationnelle » et selon des « règles de composition musicale » précises ;

la proposition de « différentes formules » (une journée, une semaine, un nombre de séances sur plusieurs semaines ou quelques mois) ;

« des moments de réflexion sur soi, sur le groupe, sur le travail et sur la méthodologie. » ; à « la formation d'experts » de la pratique de cette

méthodologie.⁵³

La méthodologie Esagramma a ainsi constitué le socle de l'ensemble des interventions de terrain menées dans le cadre du « Jeu d'Orchestre. Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté ». Elle était d'emblée propice à un travail de l'ordre de la recherche-action en art. Elle n'a cependant pas pu être explorée et utilisée dans toutes ses dimensions autant que souhaité, notamment en ce qui concerne « l'observation qualitative et semi-structurée du développement du comportement musical » qui, pour être réellement menée, nécessite l'utilisation de la vidéo pour revoir les séances d'atelier et « l'analyse computationnelle des résultats et la formation des participants »⁵⁴, nécessitant l'étude des récits des participants.

Mais il y a lieu de distinguer les outils propres à la méthodologie JeuD'Orchestre® de ceux de la recherche-action en art pensée et inscrite dans le cadre du Programme Chercheurs Citoyens. Ces outils ont été apportés par plusieurs membres de l'équipe scientifique ; certains ont été élaborés au cours de cette recherche-action, d'autres ont trouvé à s'y affiner. L'Archive du Jeu d'Orchestre et les recueils de paroles qui y ont été intégrées⁵⁵ en sont des exemples.

Retenons à présent que l'atelier de pratique artistique qui a nourri la recherche-action du Jeu d'Orchestre a été inspiré en lui-même déjà par une méthodologie particulièrement élaborée et approfondie reposant sur l'association de savoirs-faires scientifiques et de savoirs-faires musicaux.

53 L. Sbattella, « JeuD'Orchestre® : la méthodologie Esagramma en milieu carcéral », *Op. Cit.*, p. 71-73.

54 *Ibid.*, p. 90.

55 Voir Annexe 3.

Clarifier ce fait nous permet en l'occurrence d'articuler ce chapitre à notre question de départ :

comment et pourquoi intervenir en prison par le biais d'ateliers de pratiques artistiques participatives ?

3. La recherche-action et ses problèmes

La plupart des membres de l'équipe scientifique se sont impliqués les trois années durant sur le « terrain » dans les interventions d'orchestre participatif. Au cours des échanges qui ont pu se tenir avec l'équipe, ont souvent été posées les questions suivantes : les activités d'orchestre que nous menons dans les Etablissements Pénitentiaires de la région sont-elles l'objet même de notre recherche, ce sur quoi nous faisons porter notre réflexion, ou sont-elles un moyen, un outil de notre recherche ? Dans ce cas, quel est l'objet de notre recherche ?

Il me semble que ces questions ne peuvent manquer de surgir dans toute recherche-action. Elles tiennent à la difficulté de construire un questionnement collectif, étant donné la force et la pertinence de proposition de chacun des membres de l'équipe scientifique. Le danger dont leur survenue peut être révélatrice est celui d'un manque de transversalité du questionnement, autrement dit de la prépondérance d'un ou de quelques points de vue dominants par rapport aux autres, et d'une absence d'horizontalité dans la participation à la recherche-action. Dans le cas d'une recherche-action se revendiquant de répondre à un appel à projet tel que celui proposé par la Région Nord Pas de Calais avec le Programme Chercheurs Citoyens, ce danger reviendrait à manquer la dimension citoyenne elle-même. Qu'en a-t-il été dans notre cas ?

Si la recherche-action du Jeu d'Orchestre a eu pour limites d'être trop peu parvenue à impliquer, dans le processus de recherche participative – notamment dans celui, fondamental en ce qu'il oriente

ensuite tout le projet, de la construction du questionnement collectif – les nombreuses personnes ayant pris part en tant qu'intervenants à l'atelier de pratique orchestrale, les personnes en situation d'enfermement y participant, ainsi que les membres du personnel des établissements où nous nous rendions pour y mener un atelier d'orchestre, il faut remarquer qu'elle a cependant donné lieu à certaines rencontres et partenariats qui paraissent aujourd'hui avoir la potentialité de se pérenniser.

Autrement dit, la contribution à la recherche est, dans le Jeu d'Orchestre, globalement restée celle de chercheurs, de personnes diplômées de l'université, y étant déjà professionnellement ou en tant qu'étudiant plus ou moins impliquées.

Ce fait nous renvoie directement au débat qui s'était amorcé lors de la dernière journée du colloque sur les recherches-actions collaboratives que j'ai évoqué auparavant : le dialogue entre chercheurs et professionnels d'autres secteurs n'est pas si simple à installer : ce sont des différences de points de vue, d'approche d'une même réalité, mais aussi tout à la fois des clivages sociaux et politiques qu'il faut pouvoir dépasser pour parvenir à un réel dialogue où les contributions des uns et des autres s'équilibrent, se reconnaissent et trouvent à être valorisés de la même façon.

Dans le cas de la recherche action du Jeu d'Orchestre : si l'équipe scientifique a pu reprendre dans son travail des questionnements venus des participants à l'orchestre, des personnes en situation d'enfermement comme des personnes intervenantes, ou encore des personnels pénitentiaires, *quels questionnements a-t-elle, à son tour, pu offrir ou partager avec ces personnes ?*

Les témoignages recueillis auprès d'autres personnes que les membres de l'équipe scientifique apportent sans aucun doute une réponse à cette question prouvant que l'expérience de l'orchestre n'est

pas restée sans effets et a, dans certains cas privilégiés, fait émerger chez certains un processus de construction de soi et d'une nouvelle élaboration de sa personne.

Mais il faut bien admettre qu'un clivage entre les personnes en situation d'enfermement et les personnes « extérieures » à la prison s'est maintenu. En effet, si divers partenariats et réseaux perdurent aujourd'hui alors que le Programme Chercheurs Citoyens est arrivé à son terme, notamment via la construction d'une association⁵⁶, il y a lieu de constater que ces réseaux n'impliquent pas directement de personnes étant ou ayant été en situation d'incarcération. Les « détenus » constituent encore un groupe précis, situé dans un lieu déterminé et à part. Il y a *eux* et il y a *nous*, et la barrière, que les murs de la prison représentent, garde la même valeur, qui tient entre autres à cette vision des choses : nous ne pouvons pas nier qu'ils ont fait quelque chose ! ; Que pourrait-on faire d'autre que les séparer du reste de la société puisqu'ils représentent pour elle un danger ou une déviance ? Comment pourrait-on faire autrement que de les enfermer et – il faut bien le dire – de les « punir » ?

Est-il au moins possible de pouvoir dépasser ce clivage entre « eux » et « nous » étant donné le fonctionnement carcéral inaltérable de la prison ? Ce clivage ne tient-il d'ailleurs qu'aux *murs* de la prison ? Ou pour reprendre les mots de l'Ouverture de l'ouvrage du Jeu d'Orchestre :

« Mais comment rapprocher les deux mondes (du dedans et du dehors) et réaliser la rencontre avec ce que chacun prend pour de l'altérité radicale ?⁵⁷ »

Le mérite de la recherche-action du Jeu d'Orchestre tient au fait d'avoir, et cela grâce à l'atelier

56 Voir Annexes 9 à 12 et le dernier chapitre (« La logique dispositif de l'intervention »)

57 M.-P. Lassus, M. Le Piouff, L. Sbattella, *Op. Cit.*, p. 33.

d'orchestre permettant d'intégrer à l'action un nombre important de personnes « dedans » et « dehors » la prison, soulevé et fait circuler la question, de l'avoir prise et reprise, quand bien même celle-ci resterait encore sans réponse. Un mouvement a été lancé. Comment faire, au jour d'aujourd'hui, pour que la recherche-action du Jeu d'Orchestre *ne s'en tienne pas* à être une simple recherche dont le résultat serait confiné à la publication d'un bilan écrit résonnant dans le champ universitaire seulement, mais *devienne* une action à proprement parler politique et citoyenne ?

De la même manière, comment faire pour que les ateliers de pratiques artistiques participatives que je mène depuis plus de trois années maintenant ne tombent pas dans l'oubli une fois finis? Quel lien est-il possible de faire perdurer, au-delà même de la période d'intervention?

**Le droit n'est
pas un homme enfermé, c'est
un homme en train de discuter de nos
vies et les dégâts matériels l'étai-
ent. Les peines distribuées
servir d'exemple pour dissuader
les autres qui ne sont pas con-
science. C'est pour cette
raison que les peines viennent et que
les hommes en prison le droit n'est
pas un homme enfermé, c'est
un homme en train de discuter de nos
vies et les dégâts matériels l'étai-
ent. Les peines distribuées
servir d'exemple pour dissuader
les autres qui ne sont pas con-
science. C'est pour cette
raison que les peines viennent et que**

Second Chapitre

« Tu ne peux pas comprendre »

à l'égard de la peine de mort, l'absence
de discussion de la peine de mort
et les dégâts matériels l'étaient
non de puissants de l'État
servi d'exemple pour dissuader
d'autres bannis se transformant
en prisonniers comme pas communs
qui ont vécu dans de telles
conditions de détention
de la prison de la mort
de la prison de la mort
de la prison de la mort
de la prison de la mort

A l'occasion du colloque sur les recherches-actions collaboratives évoqué au début de ce chapitre, plutôt que de l'habituel clivage posé entre théorie et pratique, il a été question du différend existant entre le chercheur – universitaire – et l'acteur – professionnel ou praticien. On aurait pu croire que dans le cadre d'un tel colloque où, tant parmi les auditeurs que les intervenants, le nombre de « professionnels » et de « chercheurs » avait l'air de s'équilibrer, on pouvait être débarrassé de questions sur ce point. Or c'est le dernier jour, alors que nous étions, le moral remonté par l'optimisme d'un « monde meilleur », convaincus des multiples vertus de la recherche-action, qu'a été abordé le sujet.

Les universitaires, qui prennent pour objet d'étude une réalité, et les professionnels, qui sont quotidiennement pris dans cette réalité-là, ne font pas la même chose et n'entretiennent pas avec celle-ci un même rapport. On retrouve un clivage en fait analogue entre les professionnels du travail social et les personnes visées par ce travail social : l'objet de l'activité des travailleurs sociaux – ou de l'éducation, ou de la santé – est une réalité dans laquelle des personnes sont immergées ; si les premiers prennent avec cette réalité une distance qui ressemble à celle que le chercheur prend avec son objet d'étude, les personnes immergées dans cette même réalité peuvent ne pas manquer de voir que ces travailleurs n'ont

pas le même rapport qu'eux à ce quotidien, n'y sont pas immergés comme ils le sont, eux.

La recherche-action est la tentative de faire dialoguer et se faire compléter, dans la plus grande horizontalité possible, des acteurs différents ayant part à une même réalité. Ces acteurs ont forcément des positions différentes, et il serait inutile de vouloir les ramener à une seule et même position. Par contre, ce que pourrait impliquer la recherche-action, c'est un autre partage de ces activités ; leur déhiérarchisation, par la mise en partage d'un objet commun. Car il y a bien des points communs, et même, des activités communes, aux personnes reliées quoique de différentes manières à une même réalité : si le chercheur parvient à se distancer de la réalité qu'il étudie, tandis que le professionnel, lui, ne tient pas à une distance aussi grande de la réalité, il faut par ailleurs noter que le chercheur, comme le travailleur, comme tout un chacun se trouve lui-même inévitablement immergé dans une réalité (l'université par exemple) qu'il ne peut pas si facilement mettre à distance par la stratégie de l'étude.

Référence a été faite, au cours du colloque, au « maître ignorant » de Jacques Rancière⁵⁸ : ce qui caractérise la méthode du maître ignorant, c'est l'existence d'un objet tiers entre le maître et l'apprenti. Les rapports respectifs que l'un et l'autre entretiennent avec cet objet n'ont pas lieu d'être mesurés en termes d'inégalité, de « plus » ou de « moins » : ils y sont *également* reliés, et n'ont pas avec cet objet de rapport tel qu'il justifierait la supériorité de la position de l'un et l'infériorité de celle d'un autre.

Croire que le chercheur, parce qu'il l'étudie, est au-dessus et maîtrise la réalité qui, au contraire, échappe au travailleur et semble le dépasser, c'est penser les choses en termes de distances inégales à cette réalité, c'est définir des positions irréductiblement inégales, des positions qui ne peuvent s'échanger : le

58 Jacques Rancière, *Le maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (1987), Paris : 10/18 Poche, 2004.

chercheur domine parce qu'il *sait* – d'un savoir qui prétend se passer de faire ; le travailleur ne rattrape pas le chercheur, mais il *fait*, parce qu'il a appris à faire, et en cela, il est supérieur à celui qui *ne fait pas*, parce qu'il *ne sait pas*, parce qu'il *ignore* la réalité dans laquelle il est.

Toute l'erreur consiste à croire que la distance entretenue à la réalité diffère selon les uns et les autres : certains jouiraient d'une position telle qu'elle leur permettrait d'avoir une distance, un détachement propice à l'analyse, la critique et la réflexion, tandis que d'autres seraient au contraire dans une position telle que la réalité ne leur serait accessible qu'au travers de leurs passions, leurs inattentions, leur ignorance.

Le clivage, tenace, installé entre chercheur et praticien est en fait ni plus ni moins le même que celui qui amène à présupposer l'incapacité de ceux qui ne seraient ni chercheurs, ni experts. Or de l'incapacité au non-droit, le glissement est facile : ces incapables sont alors ceux pour qui, ça n'est pas *possible*, au double sens de la possibilité : ne pas être capable, mais aussi, ne pas avoir le droit.

Ce constat revient à « déplacer » l'analyse que Jacques Rancière fait de la « fiction pédagogique », Il oppose celle-ci à l'émancipation, en référence à la méthode d'apprentissage de Jacotot, le « maître ignorant ». La « fiction pédagogique » repose sur la présupposition d'une inégalité des (s)avoirs entraînant une inégalité des positions : le maître étant celui qui possède le savoir, se trouve en position de supériorité ; l'élève étant celui qui ne sait pas, et donc ne possède pas le savoir, se trouve en position d'infériorité. Entre le maître et l'élève existe une distance irréductible. Le maître est par définition celui qui aura toujours une « longueur d'avance » sur l'élève et autrement dit lui sera supérieur, car ce qui le définit, c'est sa capacité à savoir, capacité que l'élève, de par sa position d'apprenti, ne saurait posséder.

L'élève est celui qui par définition est toujours en retard (sur un savoir qu'il ne pourra posséder que s'il se le laisse expliquer au rythme que le maître impose), tandis que le maître incarne l'homme de progrès, celui qui avance, devance⁵⁹.

La fiction pédagogique enferme donc en elle un paradoxe : d'un côté, elle ne saurait fonctionner qu'en s'appuyant sur cette distribution inégalitaire des rôles entre le maître et l'élève, mais de l'autre, elle prétend, pleine de bonnes intentions, concevoir l'apprentissage comme affranchissement de cette distance. Mais progressif, mesuré, rythmé par la parole « explicatrice », il ne s'agit jamais que d'un apprentissage sous contrôle, où le hasard n'a justement pas sa part. La « fiction pédagogique » tient au fait que le maître crée de toute pièce, par l'explication, l'incapacité de l'élève : c'est lui qui commande ses progrès, balise son ascension, en fonction de ses capacités considérées évidemment comme inférieures à celles du maître – puisqu'il est plus jeune, puisqu'il n'a pas encore appris, puisqu'il faut qu'on lui explique pour qu'il comprenne⁶⁰. Autrement dit, la pédagogie du maître repose sur le postulat de l'ignorance de l'élève, et sur l'évaluation de son incapacité, qui en vérité répond à l'enseignement du maître plutôt que le contraire⁶¹.

La « méthode » de Jacotot consiste à faire tout l'inverse, c'est-à-dire à renverser cette « logique

59 « Le cœur de la fiction pédagogique, c'est la représentation de l'inégalité comme *retard* : l'infériorité s'y laisse appréhender dans son innocence ; ni mensonge ni violence, elle n'est qu'un retard que l'on constate pour se mettre à même de le combler. » Jacques Rancière, *Op. Cit.*, p. 198.

60 « Le tour propre à l'explicateur consiste en ce double geste inaugural. D'une part, il décrète le commencement absolu : c'est maintenant seulement que va commencer l'acte d'apprendre. D'autre part, sur toutes les choses à apprendre, il jette ce voile de l'ignorance qu'il se charge lui-même de lever. », *ibid.*, p. 16.

61 « C'est l'explicateur qui a besoin de l'incapable et non l'inverse, c'est lui qui constitue l'incapable comme tel. », *ibid.*, p. 15.

du système explicateur⁶² ». Joseph Jacotot s'est retrouvé confronté à un fait, à savoir : des étudiants hollandais ayant appris le français sans avoir pour cela eu besoin d'enseignement et d'explications de sa part. Les étudiants avaient appris cette langue qui n'était pas la leur, grâce à une toute autre intelligence que celle à laquelle l'explicateur forme l'élève :

« l'intelligence qui leur avait fait apprendre le français dans *Télémaque* était la même par laquelle ils avaient appris la langue maternelle : en observant, et en retenant, en répétant et en vérifiant, en rapportant ce qu'ils cherchaient à connaître à ce qu'ils connaissaient déjà, en faisant et en réfléchissant à ce qu'ils avaient fait. Ils étaient allés comme on ne doit pas aller, comme vont les enfants, à l'aveuglette, à la *devinette*. »⁶³

Ce qu'avait fait Jacotot, c'est mettre dans les mains de ces étudiants un livre en leur disant, non pas qu'il allait leur en enseigner le contenu et leur faire comprendre de quoi il parlait, mais en leur demandant au contraire à eux, de quoi il était question dans ce livre. C'est là en l'occurrence une manière d'introduire une intelligence tierce entre deux intelligences, qui dès lors ne sont plus prises dans un rapport de mesure, mais se tiennent reliées dans une même égalité par l'intermédiaire d'un objet commun, le livre, dont le savoir contenu n'est pas plus la propriété de l'un que de l'autre et dont l'intelligence est mise en partage.

Mais la situation ne saurait plus fonctionner, dès lors que se réveilleraient les clivages générés

62 *Ibid.*, p. 15.

63 *Ibid.*, p. 21.

par la logique du système explicateur : encore faut-il en effet admettre l'égalité, dans cette mise en commun – ou en partage – d'un objet, et non réintroduire ici encore de l'inégalité, par une mesure ou appréciation de la distance à cet objet. Or admettre cette égalité, c'est d'abord *reconnaitre* la parole de l'autre et vouloir y répondre, c'est considérer que toute parole qui se relie à l'objet commun peut être reçue et écoutée. C'est autrement dit partir du principe que « tu peux comprendre », au lieu du principe inverse, duquel part le « maître explicateur ». C'est tout simplement partir de ce que chacun sait, plutôt que de ce qu'il ne sait pas.

L'objet de ce chapitre a été d'interroger la recherche-action à la fois à partir de l'expérience que j'ai pu en faire et de sources conceptuelles, en vue de faire émerger les problèmes, trop souvent tenus à l'écart, qui la creuse et peuvent la détourner de ses intentions politiques premières. La difficulté majeure à laquelle est confrontée toute recherche-action tient au fait que le savoir est rarement le lieu d'un partage et trop souvent tenu pour quelque chose qui s'*acquiert* ou se *possède*. Plutôt que d'être tenu pour un objet ou *lieu* commun, le savoir est ainsi pensé sur le modèle de la *propriété*. La logique de la qualification, de l'expertise, ou encore de la valorisation des compétences qui gouverne actuellement l'ensemble des champs professionnels ne font qu'entretenir une telle conception du savoir comme faisant l'objet d'une acquisition légitimée par une institution – actée par un diplôme, un brevet, une reconnaissance écrite par des pairs ou des supérieurs hiérarchiques. Tout savoir ne gagnerait de reconnaissance qu'au vu d'une légitimation par des institutions elles-mêmes tenues dans une telle logique de reconnaissance.

J'en viens donc à justifier le titre du premier chapitre de cette partie consacrée à la recherche-action : chercher n'est pas une activité dont les institutions scientifiques ou universitaires doivent avoir

la propriété, mais elle a au contraire lieu d'être considérée comme étant une activité que nous devons, peut-être même plus que toute autre, en tant que moyen commun, mettre en partage. Aussi la recherche scientifique ne doit-elle pas être tenue pour une fin en soi, mais pour un outil mis en partage. Ce n'est que par une telle prise de conscience que, dans la logique d'une recherche-action, les expériences, les initiatives et les *savoirs-faires* des uns et des autres peuvent entrer en dialogue de manière horizontale, circulaire, autour d'une réalité commune.

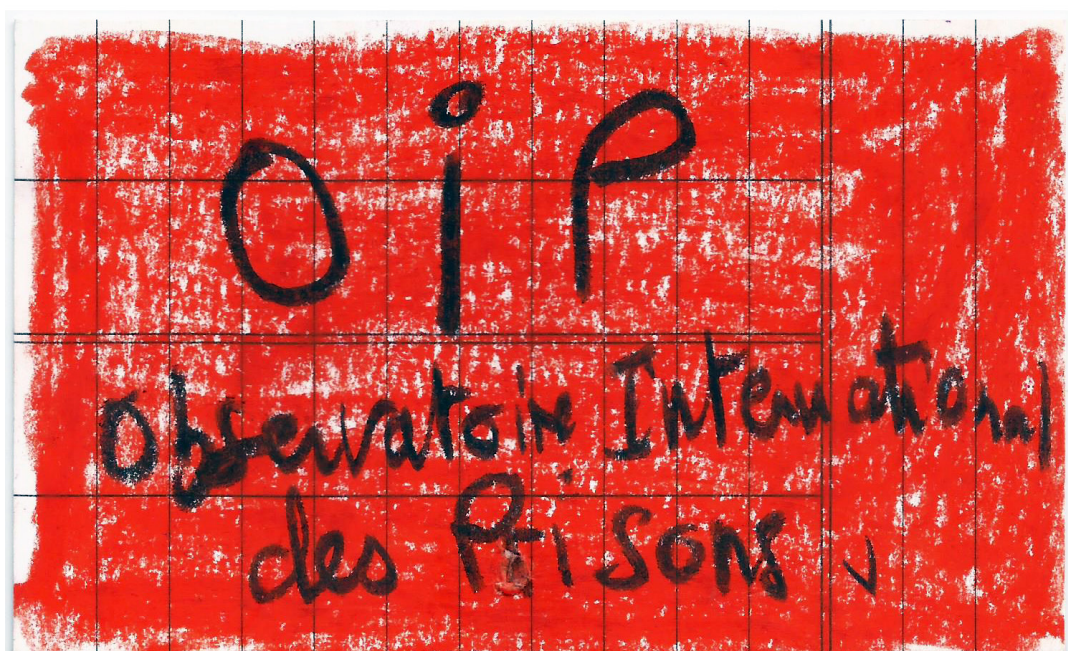
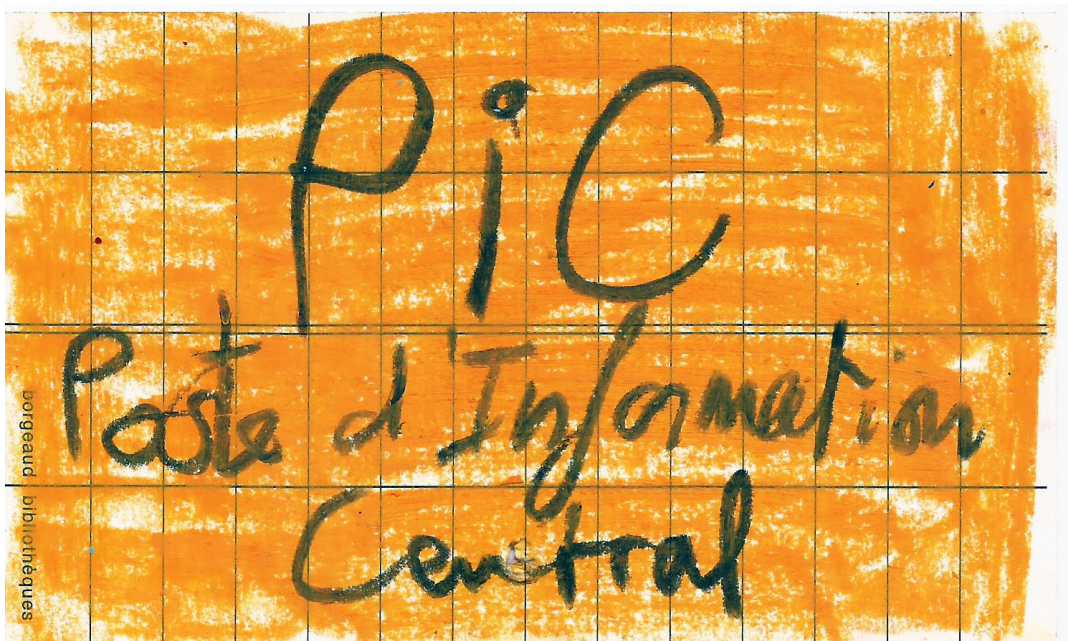
PCI
Poste Central
d'Information

PEP
Porte d'Entrée
Principale

GERN
Groupement Européen
de Recherches sur les
Normativités

Troisième Chapitre

La création collective



Des stéréotypes. « PIC », « OIP » ; Deux cartes du 23/10/13 (Emmanuelle à Valeria, 24/10/13), crayon gras sur fiche de bibliothèque 12,5x7,5 cm – Arch. Post. | Arch. Jd'O. || E.D. 2014. [non édité]

Dans l'optique de faire surgir quelques pistes à la fois pratiques et théoriques pour l'atelier « Histoire de », j'ai tenté, au cours de l'année 2012, d'amorcer de brèves recherches avec pour mots clés « oeuvre » « peinture » « collective ». C'est ainsi que j'ai été amenée à m'intéresser au mouvement CoBrA.

Les artistes rassemblés dans le groupe CoBrA - acronyme de Copenhague, Bruxelles, Amsterdam – ont réveillé l'idée que l'art puisse/doive être pratiqué par tous ; que la peinture et le dessin sont destinés aux enfants et ne sont pas réservés à la production de tableaux portraits ou paysages pour les murs des salles à manger. Que toutes les pratiques artistiques se valent et peuvent s'assembler, dialoguer, se mélanger pour libérer continuellement de nouvelles possibilités d'expression.

Le groupe CoBrA a été le moteur d'expériences picturales collectives, à plusieurs pinceaux et plusieurs mains, et de communion de l'écriture avec la peinture, de l'entremêlement du mot à l'image, dans un souci d'expressivité et de spontanéité du geste, et non de celui d'une virtuosité académique ou mimétique. Prendre connaissance de ce qu'avaient fait ces artistes du groupe CoBrA devenant pour moi important, et il me semble que maintenant encore je n'en finirais pas de vouloir découvrir, retracer ce qu'il s'est passé à ce moment-là, entre 1948 et 1951, puis après encore (dans le mouvement situationniste

jusque dans les années 1970), pour les artistes Asger Jorn, Pierre Alechinsky, Christian Dotremont, Karel Appel, Joseph Noiret, Jean-Michel Atlan, pour ne nommer qu'eux.

Ces recherches ont donné lieu à la rédaction d'un article⁶⁴, que je reprends ici en partie, en ce qu'il s'articule au chapitre précédent situant la théorie de maître ignorant de Jacques Rancière dans la perspective de la recherche-action. Ici comme dans le troisième chapitre de ma première partie (« L'image: autrement dit »), mais en référence à d'autres pratiques, mon propos est de faire voir comment l'art est à la fois un outil pour chercher, et une quête en soi, un moyen d'expression, et sa performativité. Quand la création artistique vaut en tant que processus, elle est à la fois son propre moyen et sa propre fin. Aussi en viens-je à affirmer cette idée : s'il y a bien un domaine dans lequel est opéré un va-et-vient entre la théorie et la pratique, c'est celui des pratiques artistiques, en ce que ce va-et-vient est incontournable, pour ainsi dire « naturel », du moins fondateur.

Considérant la création collective comme une expérience particulièrement significative de l'aventure CoBrA, je me suis attachée, dans cet article, à comprendre comment la matière y joue le rôle d'un troisième «acteur» intervenant comme tiers ou médiateur dans les relations interindividuelles habituellement construites autour d'un objet d'art. J'y établis un lien entre la matière comme troisième « acteur » dans la création picturale collective et l'objet « livre » dans le modèle d'apprentissage décrit par Rancière au sujet de Jacotot. J'y fais par ailleurs allusion aux pratiques artistiques participatives se déclinant sous forme d'ateliers, tels ceux que je peux mettre en place. Ce point reste cependant peu

64 E. Duguet, *Jeu et espace pictural dans les oeuvres collectives du mouvement CoBrA*, in *L'espace de jeu - Entre art et psychanalyse, Psychoanalytische Perspectieven* N° 32 - 1, A. Boissière, S. Willems (dir.), Ghent University, 2014, pp. 71-84.

développé dans mon article, mais il l'était plus, à l'origine, dans la conférence qui en a été le terreau⁶⁵.

Cette conférence partait en effet d'une réflexion sur l'activité du spectateur, inspirée par les travaux de Rancière, mais aussi, et surtout, de recherches sur la notion d'espace, travaillées par la tentative d'en forger un concept qui permette de faire voir l'importance du rôle qu'il peut jouer dans la mise en place d'un atelier de pratique graphique ou picturale. Au-delà de la nécessité de présenter l'atelier comme une création artistique en soi, à part entière, et non simplement comme un lieu où se déroule une activité manuelle, un apprentissage technique, ou encore une activité socio-culturelle ou thérapeutique, ma recherche était orientée par l'idée que les espaces de l'art existent en raison d'une commune activité du spectateur et de l'acteur, qui tient à l'action de regarder autant qu'à celle de bouger.

1. La matière n'est pas une chose inerte

On doit à Asger Jorn d'avoir poussé loin à la fois l'expérience et la théorisation de la matière en peinture. Son travail insiste sur la spontanéité, autrement dit sur l'immédiateté d'un rapport gestuel, «instinctif» et non contrôlé avec la matière. Refusant de restreindre le geste de peindre ou de dessiner à un geste technique ou de savoir-faire ne pouvant être apprécié par le spectateur qu'en jugeant d'une maîtrise, les peintres CoBrA ont inscrit leur démarche dans le cadre d'une certaine conception de l'art, alternative à la fois au surréalisme, à l'abstraction froide et au réalisme socialiste: il s'agit de l'art matérialiste.

65 Conférence intitulée *Jeu et espace pictural dans les oeuvres collectives du mouvement CoBrA*, dans le cadre de la Journée d'Etude *Qu'est-ce qu'un espace de jeu ? Entre art et psychanalyse*, Centre d'Etude des Arts Contemporains de l'Université de Lille3, organisée par Anne Boissière, le 18 octobre 2012.

Voici la définition qu'Asger Jorn en donne:

« L'art matérialiste doit, pour poser le problème, remettre l'art sur la base des sens. Nous disons bien: remettre, car nous pensons que les origines de l'art sont instinctives et donc matérialistes. [...] aujourd'hui, il est malheureux de voir des matérialistes marcher de bonne foi sur la tête avec un réalisme et un naturalisme qui sont opposés au réel et à la nature, qui sont basés sur l'illusion⁶⁶ ».

Une peinture réaliste ou naturaliste n'est jamais qu'une peinture qui donne – quelle qu'en puisse être la manière, imitative ou non – une représentation, autrement dit, une illusion de la réalité. Au lieu de la peinture représentative, Jorn en appelle ici à une peinture matérialiste, pour ne pas dire matérielle. Peindre, c'est agir avec des matières, d'un geste qui ne cherche pas à les déréaliser. Contraindre la matière à « imiter la réalité », c'est non seulement dénier la réalité des matières qui servent à peindre – le support, la couleur, le pinceau ou la brosse – mais c'est encore dénier le fait que toute représentation est une reconstruction subjective de la réalité. C'est, enfin, nier qu'on laisse toujours « son » empreinte, et parfois même ce qui nous est le plus singulier, dès lors qu'on est aux prises avec une matière. Pour reprendre les mots de Pierre Alechinsky, le tableau ne peut être que « chargé de réel »: il est un « terrain d'expérience », et non « un écran derrière lequel on peut se cacher⁶⁷ ».

Dénonçant l'illusion, ce n'est en aucun cas l'image, en tant que production de l'imagination, que

66 A. Jorn in *Cobra*, J. Noiret (et al.), Bruxelles: Bibliothèque Phantomas, 1972, p. 5.

67 P. Alechinsky, *Hors Cadre, choix de textes*, Lecture et sélection des textes: G. Mans, Bruxelles: Éditions Labor, 1996, p. 66.

Jorn critique. L'illusion serait en quelque sorte l'image coupée des sensations, une « intellection », plutôt qu'une « imagination ». En tant que force trouvant sa source dans les sens, l'imagination est le moteur même d'un art matérialiste. C'est en l'occurrence chez le philosophe Gaston Bachelard que les artistes CoBrA ont trouvé une conception de l'imagination appuyant leurs expériences. Plus qu'une faculté à former des images, l'imagination est pour Bachelard la faculté de les déformer⁶⁸. Elle est une activité qui ne s'exerce qu'en interaction avec la matière: parfois à son encontre, mais faisant alors d'elle un adversaire de taille, dans une lutte où finalement l'une et l'autre réalisent l'expression conjointe de leur force. On n'imagine pas sans matière, de même qu'on ne travaille pas une matière sans l'imaginer.

Attribuant un rôle central à l'imagination tant dans l'activité psychique que dans les actions productives et concrètes, la pensée bachelardienne ouvrait alors la voie à une conception de l'activité artistique articulant l'âme et le corps: c'est dans un même mouvement que s'exercent la force de l'imagination et celle du geste qui convoque le corps. Le *Discours d'ouverture au premier congrès mondial des artistes libres* prononcé par Jorn, en 1956, témoigne en l'occurrence de l'intrication de cette conception de l'activité artistique - au même titre que toute autre activité humaine d'ailleurs - avec l'idée d'un art qui surmonterait, les partages et des cloisonnements disciplinaires:

« Je crée, je pense et je parle. [...] Le corps entier de l'homme pense, et le corps entier de l'homme parle aussi. On parle avec les gestes aussi bien qu'avec la langue, et comme le danseur et le musicien, le peintre parle avec des gestes qu'il

68 G. Bachelard, *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement* [1943], Paris: José Corti, 1987, p. 7.

imprime dans une matière indépendante de lui-même⁶⁹ ».

Aussi faut-il distinguer l'imagination de l'inconscient et de la pensée, en ce qu'elle ne s'active que si les sens eux-mêmes se trouvent aux prises avec quelque matière, le corps en action. Si les artistes CoBrA en appellent à la fois à la spontanéité et au matérialisme, c'est au nom de cette force de l'imagination qui est comme un geste de confiance dans la matière, dans les possibilités que la réalité, la plus matérielle, la plus laide, la plus contingente, la plus insignifiante, peut offrir. Laisser libre cours à l'imagination et à la spontanéité, c'est ouvrir le champ des possibilités multiples – celles de l'erreur, de la maladresse, mais également de la prouesse, de l'image inattendue, inespérée. Dans la matière, le mouvement se trace; l'action de peindre est ramenée au geste; la liberté du geste laisse alors à la matière la liberté de ses bavures, de ses taches, de ses imprévus. C'est ainsi dans ces marges incontrôlées de liberté que s'installe le jeu: la matière répond, elle n'est pas une chose inerte, et le tableau est vivant.

Contrairement aux surréalistes, les peintres CoBrA ne croyaient pas beaucoup à la prégnance d'images mentales surgissant du flux incessant produit par l'inconscient. Plutôt que d'automatisme, il était pour eux question de spontanéité. Aucune scénario, aucun thème, «sujet», n'a besoin de précéder la réalisation matérielle du tableau. La spontanéité est le terme employé pour désigner le rapport vital que l'artiste se doit d'entretenir avec son ouvrage: il doit le laisser vivre, autant qu'il doit y mettre en jeu «sa vie», son agressivité comme sa bonne humeur. Pour reprendre une formule on ne peut plus parlante de Christian Dotremont:

69 A. Jorn (2001), *Discours aux pingouins et autres écrits*, textes réunis par M.-A. Sichère, trad. A.-C. Abecassis, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 181.

« Le vrai peintre ne met pas la vie au vestiaire quand il entre dans le quadrilatère du tableau⁷⁰ ».

La spontanéité à l'ouvrage ne laisse pas le tableau dans les seules mains du hasard, mais elle le travaille, le modèle, toujours dans un rapport direct, franc avec la matière, ce qui fait dire à Alechinsky que :

« La spontanéité est capricieuse. Il arrive qu'elle aille jusqu'à exiger son contraire: une gomme à portée de main, un carnet pour l'enregistrement des formes à développer; un projet de courbe par exemple, et déjà la corriger, cette courbe, la redresser, l'infléchir – quitte à laisser les traces d'effacement: tout avouer.⁷¹ »

La spontanéité est ainsi l'art de se mettre en prise directe avec la matière, de lier le plus immédiatement possible les mouvements de l'imagination, des émotions, du corps de l'artiste avec ceux de la matière du tableau. Elle conditionne l'état dans lequel l'artiste doit se trouver lorsqu'il travaille – tout comme la concentration peut en être un. Ce n'est donc pas à proprement parler le geste qui, dans la peinture CoBrA, est spontané, mais le lien entretenu avec le tableau.

La spontanéité est, dans la peinture CoBrA, le moteur d'expériences picturales qui ignorent la composition préétablie: le tableau se remplit par juxtaposition de formes les unes aux autres jusqu'à ce

70 C. Dotremont cité par P. Descargues, *Cobra singulier pluriel: les œuvres collectives 1948-1995*, Tournai, La Renaissance du livre, 1998, p. 57.

71 P. Alechinsky, *Op. Cit.*, p. 187.

que la surface se trouve saturée, et, à vrai dire, saturée de liens possibles entre les éléments, à partir des taches colorées, lignes, traces, coulures. C'est alors au spectateur qu'il revient de faire l'unité de l'œuvre, à partir des éléments présents sur la toile: si le peintre explore au moment où il peint un certain nombre de rapports possibles entre les formes et développe certaines de leurs possibilités, c'est cependant le spectateur qui déploie les possibles du tableau, en créant à son tour, par l'activité de son regard, une infinité d'autres rapports. Jorn lui-même laissait souvent le soin aux autres de donner un titre à ses tableaux, ou s'il lui arrivait d'en donner un, celui-ci était alors particulièrement désinvolte et vague, de façon à ouvrir le jeu des interprétations, c'est-à-dire à ouvrir des possibilités de fictions, d'imaginations, de créations possibles à partir de la matière visible du tableau. L'injonction de Jorn n'est autre que celle-ci: j'ai tenté « de rendre l'image la plus hasardeuse possible⁷² ». *L'acteur principal*, ce n'est pas moi ni mes intentions, mais la matière; il y a encore de la place, il y a encore de quoi faire, le spectateur peut encore continuer à faire jouer cette matière: il y a toute une série d'images possibles à partir de ce qu'il voit là.

Convoquant l'imagination du spectateur, la peinture CoBrA désarçonne le spectateur qui chercherait encore à juger, en termes de bonne ou mauvaise exécution, bonne ou mauvaise peinture, de beauté ou de laideur. Ce n'est pas en tant qu'œuvre finie, close, que le tableau s'offre au regard du spectateur, mais justement à lui aussi, en tant que «terrain d'expérience» pour son imagination. Même si en tant qu'objet, chaque tableau est unique, celui-ci s'inscrit, en tant qu'expérience picturale, dans une série d'expériences imaginaires du même type.

72 A. Jorn, *Op. Cit.*, p. 144.

Ces expériences, les spectateurs se les font déjà eux-mêmes, sans attendre d'autre consigne que celle que le tableau lui-même dégage: leur regard circule dans cette matière, aucun point de fuite central ne le tenant fixé. Cette activité circulatoire du regard est bien mue par l'imagination: c'est d'une même force qu'il est question, à l'origine de l'activité du peintre et celle du spectateur. Le jeu ne se fait ainsi pas seulement avec la matière, mais entre toutes les imaginations se rassemblant autour d'elle. Chacun jouant avec ses effets, qu'ils s'offrent à la main, au pinceau, ou au regard, des joueurs s'installent autour du tableau.

2. L'espace pictural comme espace de jeu

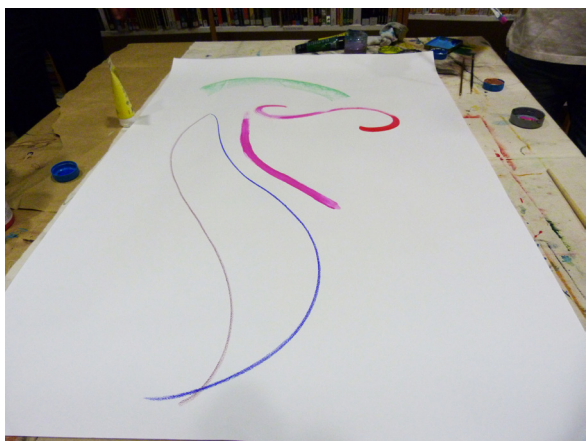
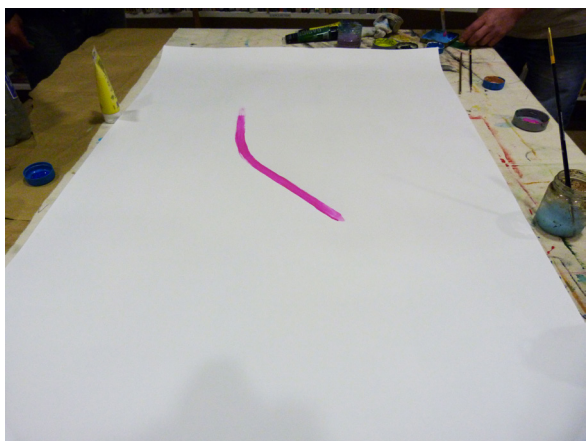
Ce qui fait passer de l'accident à la création, de la matière brute, immédiate, irresponsable, à l'expression, c'est la mise en relation de cette matière avec une autre, c'est un dissensus, un rapport hétérogène. Le jeu provient de cette hétérogénéité: il naît de la distance qui sépare la tache d'un autre élément et établit de ce fait une relation entre eux. La tache apparaît et s'ancre dans l'espace pictural dans la mesure où d'autres éléments y interagissent avec elle. Le jeu est celui des interstices, qui font que les éléments matériels sont hétérogènes, mais rendent également possible leur mise en relation par l'activité de l'imagination.

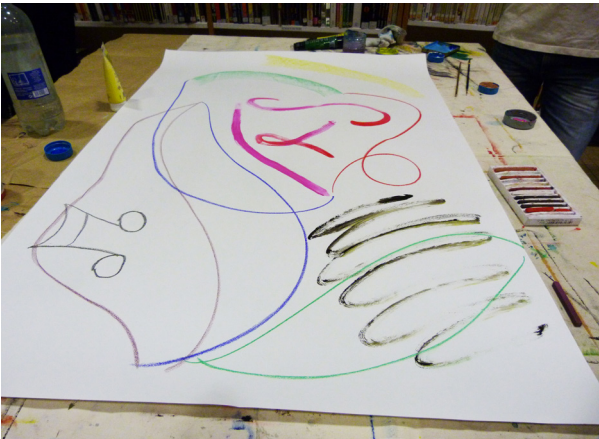
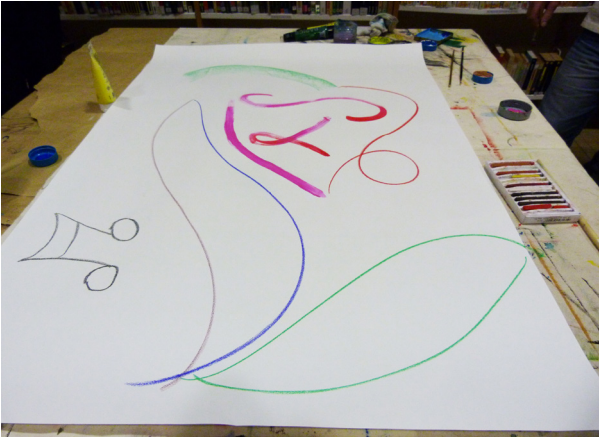
Or ce qui fait exister les intervalles, l'interstice, c'est le fait même de tenir la surface pour ce qu'elle est: plane, en deux dimensions. C'est insister sur cette planéité, au lieu de chercher à la nier par une illusion de profondeur, de lumière ou autre. C'est là que les artistes CoBrA se démarquent des peintres qui, à la même époque, faisaient de l'abstraction un moyen de dépasser la réalité matérielle

du tableau et aspiraient à élever la peinture vers une nécessité plus immatérielle, plus spirituelle ou intellectuelle. La supériorité de l'intellect sur la matière n'ayant aucun sens selon lui, Jorn prenait la surface pour ce qu'elle était et la revendiquait même pour les contraintes, ou devrait-on plutôt dire, les règles du jeu, qu'elle impose: c'est à partir de sa planéité et de son cadre, que peuvent être déployés, tant par le spectateur que par le peintre lui-même, des va-et-vient de la tache à l'expression, et inversement, du signe à la trace. Jorn ne rejetait cependant l'abstraction que dans la mesure où elle servait l'idée d'une supériorité de l'intellection sur la matérialité de la peinture: il travaillait lui-même à partir de formes abstraites, pour jouer ensuite de leurs possibles rapports d'association avec les formes de la nature. Ces formes hasardeuses, insignifiantes, aléatoires, finissaient justement par être celles qui offraient les plus grandes possibilités de jeu, d'associations, et d'expression.

Il y a la tache, l'incident, la coulure, l'inévitable trace. Puis de manière presque simultanée, il y a la création à partir de cette matière picturale: c'est là qu'intervient le jeu, en tant que stratégie de création. Le jeu suppose des règles, mais la création, en tant que travail de la matière, peut-être plus encore. Dès lors, permettre à la matière d'agir, d'avoir une marge de manœuvre est un risque: celui de ne plus pouvoir agir sur elle. Le risque est moindre avec, par exemple, la peinture à l'huile ou l'acrylique, qui tolèrent, à celui qui a suffisamment d'expérience, d'entraînements, d'infinis remaniements. Mais le risque est déjà plus grand si l'on emploie de l'encre ou de l'aquarelle, qui ne supportent pas comme les peintures pâteuses les effets de superposition, de recouvrement. Le risque est grand et exige des connaissances techniques dès lors qu'on s'essaie à la sculpture, de la pierre, du bois, de la ferraille ou de l'argile (notamment si elle est destinée à être biscuitée et émaillée). Unir le mouvement de l'imagination à celui de la matière répond

d'une nécessité à la fois technique et poétique: connaître la matière, l'écouter et dialoguer avec elle sont les conditions fondamentales de tout art matérialiste. Dans son processus, pour ainsi dire artisanal, la création nécessite donc de jouer avec les contraintes et les possibilités de la matière. Le tableau en tant que « terrain d'expérience » et d'expérimentations, est aussi bien un « espace de jeu ».





Peinture collective. Atelier « Histoire de », à la bibliothèque de la Maison d'Arrêt d'Arras, le 12 avril 2012.

En peinture, dans l'espace plane de la feuille ou du tableau, le «jeu» devient possible dès lors que peuvent s'opérer des écarts et des va-et-vient entre la trace, la tache ou le geste dépourvu d'intention, et l'expression, le signe. Les logogrammes de Christian Dotremont reposent entièrement sur cet écart. Le poète-peintre explique lui-même comment il réalisait ces logogrammes, en tenant en relation dans un même espace deux écritures, l'une que l'on dirait picturale, l'autre graphique, parlant mot pour mot de la même chose:

«Le texte, non pré-établi, est tracé d'une façon extrêmement spontanée, vive, libre, le plus souvent sans souci d'alignement, de la distribution grammaticale, toujours sans souci des proportions, de la régularité ordinaire, les lettres s'agglomérant, se distendant, et donc sans souci de lisibilité vers le spectateur, mais après coup le texte est récrit, en très petites lettres lisibles, près du logogramme.⁷³ »

En amont de l'œuvre, Dotremont joue, et en aval, le regard du spectateur joue tout autant. Le mouvement qui a animé l'artiste et qu'il a rendu visible avec un pinceau trempé d'encre de Chine sur du papier blanc saisit et anime le spectateur à son tour qui, mieux placé encore que Dotremont lui-même pour cela, fait jouer l'écart entre les deux écritures: la large écriture à l'encre de Chine, visible mais illisible, et la petite et fine écriture au crayon, lisible, mais invisible.

73 C. Dotremont, *J'écris pour voir*, Paris: Buchet-Chastel, 2004, p. 109.



Christian Dotremont et Pierre Alechinsky travaillant ensemble à une peinture-mot pour une station du métro bruxellois.
(Source: J.-C. Lambert, Cobra, un art libre, Paris : Chêne, Hachette, 1983, p. 102.)

Dans une approche spontanée de la peinture, le « jeu », c'est donc aussi l'intervalle, le vide du papier laissé par tout tracé. Sur la surface picturale, « il y a » donc « du jeu », à la fois entre la trace et le signe, le vide et le plein, le noir de l'encre de Chine et le blanc du papier. Ce jeu avec le vide est en l'occurrence la stratégie même à partir de laquelle ont été menées les expériences de création collective, les « peintures-mots ».

C'est en 1948 que Jorn et Dotremont tentent leurs premières « peintures-mots ». La distribution des tâches entre le peintre qui dessine des images et le poète qui écrit des phrases, telle qu'elle avait jusque là été traditionnellement établie, se trouve d'emblée balayée: non seulement ils se mettent à partager un même espace d'atelier, un même lieu pour la création, mais c'est encore des mêmes outils – le pinceau – du même médium – l'encre ou la peinture – et du même support – le papier – qu'ils décident de se servir.

«Le poète n'était plus à sa table, ni le peintre dans son atelier, séparés. Ils travaillèrent ensemble. Ils se servirent des mêmes pinceaux, en même temps. Seule contrainte: laisser sur la toile un espace libre pour l'autre. Et, vrai bonheur, voir l'autre y intervenir.⁷⁴ »

Pierre Descargues fait ici clairement remarquer l'importance d'une unique contrainte: l'espace libre, celui qu'offre la toile ou le papier, autrement dit la surface, à qui ne cherche pas à la nier. Or la première et la plus courante négation de la surface, c'est tout simplement la perspective: rompant avec elle – rupture qui est presque devenu une convention avec le tournant de la modernité picturale

74 P. Descargues, *Op. Cit.*, p. 11.

inauguré par les impressionnistes et les cubistes –, la peinture CoBrA rompt également avec l'exigence de composition, d'organisation du tableau:

« Les proportions du tableau doivent être déterminées par la surface, non par la perspective dans laquelle j'ai réellement vu ces choses. Je déploie donc les éléments sur la surface, comme le ferait quelqu'un qui dessinerait le plan de montage d'une radio sur une feuille de papier. Un tel dessin ne ressemble pas non plus à une radio.⁷⁵ »

Nous retrouvons dans les œuvres collectives cette impression de plan de montage d'une radio, l'absence de lien de ressemblance avec la réalité: les éléments ont l'air de flotter, de ne pas avoir de place fixe et prédéterminée, mais en même temps ils semblent être mis en dialogue les uns avec les autres par le vide même qui existe entre eux. Il n'y a pas de premier ni de second plan, mais à la place, une surface unique, dans laquelle les éléments ne connaissent aucune hiérarchie. Il n'y a, à vrai dire, quasiment pas de composition: chaque trace, empreinte, forme ou mot est intervenu là où se dessinait un espace qui semblait pouvoir l'accueillir. L'œil met un temps pour s'y retrouver: c'est d'abord des traces que nous voyons, puis nous nous imaginons quelque chose comme une danse des gestes. Et après avoir habitué notre regard à cette matière hétérogène, à l'absence d'orientation fixe et univoque des éléments, à l'absence de toute profondeur ou toute source de lumière qui viendrait apporter un peu d'organisation au tableau, nous commençons à songer aux expressions auxquelles les traces peuvent

75 A. Jorn, *Op. Cit.*, p. 145.

faire signe. Nous pouvons être tentés de recréer le cheminement progressif par lequel le tableau en est venu à se constituer, cherchant à percevoir comment les formes ont pu s'appeler les unes les autres. Cheminant, nous découvrons d'infinies possibilités de figures éveillant l'image d'un visage, d'une main,



Asger Jorn, *Portrait de Gaston Bachelard*, 1960, huile sur toile, 65x81, Museum Silkeborg. (Source: http://www.museumjorn.dk/en/works_by_jorn.asp).

Le souhait des artistes CoBrA est bien celui-ci: que nous nous mettions à jouer, à imaginer nous aussi:

« Nous désirons», écrit Dotremont dans CoBrA, qu'est-ce que c'est? «que chacune de nos œuvres soit plusieurs œuvres à la fois et que le spectateur ou le lecteur ou le spectateur-lecteur puisse voir plusieurs choses à la fois et choisir de notre œuvre polyvalente ceci ou cela, qui lui inspirera sans doute autre chose encore: nous souhaitons qu'il joue aussi, plus ou moins comme nous, surtout en tant que lui [...]»⁷⁶ »

En 1976 et 1977, Karel Appel et Pierre Alechinsky se mettent à leur tour à travailler ensemble, et réalisent 25 peintures et estampes. La couleur a cédé la place à l'encre de Chine, noire – mais jamais uniformément noire. Une même encre, deux pinceaux:

« Les deux peintres étaient à égalité, chacun avec son bol d'encre dans une main, son pinceau dans l'autre et des feuilles de papier sur le sol de l'atelier. Le projet était de faire naître à deux une image inconnue ne relevant d'aucune responsabilité individuelle, une image indivisible, issue d'un troisième acteur, imaginaire.⁷⁷ »

Ce troisième acteur, «imaginaire», est cependant peut-être l'acteur le plus irréductible et le plus

⁷⁶ C. Dotremont (dir.), *Cobra*, réimpression de la collection complète de la revue «Cobra», «Petit Cobra» nos. 1 à 4, «Tout petit Cobra» nos. 1 à 5, pagination multiple, Paris, J.-M. Place, 1980.

⁷⁷ P. Descargues, *Op. Cit.*, p. 16.

important de l'œuvre. Si cet acteur est ce qui échappe à toute responsabilité individuelle – ce par quoi il y a lieu d'entendre: toute intention voulue, consciemment provoquée, mais encore toute intention subjective, même inconsciente –, si l'œuvre est ce qui résulte ni de l'un, ni de l'autre, cet acteur est bien l'encre noire, à la fois imaginée – «imaginaire» – et matérielle, mue par elle-même en même temps que par le mouvement spontané des artistes eux-mêmes. Tenues dans un même mouvement, l'encre et les imaginations agissent, corps et pinceaux, regards et gestes étant les outils de concrétisation de ces mouvements.

Laissant l'œuvre se faire par la trace, le signe est, dans l'expérience d'Appel et d'Alechinsky, ramené à sa contingence la plus élémentaire: à travers la surface plane, les éléments s'articulent, se forment et se déforment. De manière aléatoire, chaque point peut rejoindre tout autre point. Ce que les traces peuvent signifier tient aux rapports multiples que les regards qui s'y accrochent, qui y circulent peuvent entretenir avec elles et aux articulations qu'ils y établiront. Gestes et regards opèrent des mouvements analogues. Le dispositif appelle donc la possibilité d'un développement, les règles du jeu entre Appel et Alechinsky ne relèvent pas d'un secret et n'induisent par conséquent aucun partage de principe entre celui qui peint et celui qui regarde, entre l'acteur et le spectateur: ce qui rend possible « l'égalité de positions » autour de l'œuvre tient justement au fait d'une règle élémentaire avec laquelle chacun peut également jouer, puisqu'il ne peut pas ne pas avoir part à cette règle: tracer, laisser jouer une matière qui n'est ni celle du peintre, ni celle de l'écrivain et n'appelle aucun savoir-faire.

Joyeux contestataires du mouvement surréaliste de l'après-guerre, sur son déclin, mais admettant

qu'ils lui doivent « malgré [eux], une composante de [leur] souffle⁷⁸ », les artistes CoBrA ont en quelque sorte étendu le dispositif du « cadavre-exquis » de la création à la réception de l'œuvre : c'est effectivement dans ce jeu des surréalistes qu'ont existé les premières expériences notables de communication des imaginaires à partir de la pratique du dessin ou de l'écriture, dans une perspective artistique. Dans les cadavres-exquis des surréalistes, autour d'une même matière, le mot écrit, le dessin esquissé, sur une feuille qui passe de main en main, en cachant à chaque fois à celui qui suit ce qui s'y trouve déjà, d'insolites compositions prenaient forme. Parfois demeurant sans intérêt, parfois inquiétantes de tant de sens, souvent amusantes et d'une grande force poétique.

Les expériences de créations collectives entre peintres et poètes prolongent clairement ce dispositif, à cela près qu'elles substituent l'activité de l'imagination et de la spontanéité à celles de l'inconscient et de l'automatisme. Face à une œuvre CoBrA, l'imagination et la spontanéité du spectateur étant tout autant convoquées que celles de l'artiste au moment où il a réalisé l'œuvre, une nouvelle communication des imaginaires se noue à chaque nouveau regard. Tout se passe comme si le tableau, au lieu de passer de main en main comme le cadavre-exquis, passait de regard en regard, d'imagination en imagination.

Il est maintenant courant de mener de tels jeux inspirés du cadavre-exquis dans les ateliers de peinture amateurs ou ceux d'art-thérapie. Le dispositif permet en effet d'introduire au contact avec la matière – qui demande plus ou moins de technique, qui, dans tous les cas, sollicite le toucher, autrement dit, une prise directe – à partir d'un acte de perception auquel nous nous sentons habituellement plus autorisés: celui de regarder. Devant une œuvre d'art matérialiste, une même activité de l'imagination

78 P. Alechinsky, *Hors Cadre*, Op. Cit., p. 45.

étant à l'œuvre chez celui qui regarde et celui qui peint, le jeu avec la matière est alors mis à portée de main. Cette accessibilité de l'activité n'est pas sans rappeler un autre dispositif, proche de celui du cadavre-exquis ou des « peintures-mots », mais trouvant son origine non dans l'art mais dans la thérapie: il s'agit du squiggle (gribouillis), que Winnicott employait, notamment avec les enfants, dans le but d'ouvrir un espace transitionnel entre le thérapeute et le patient – or, ouvrir un espace, peut-être est-ce là l'une des perspectives qui doit orienter la mise en place de tout atelier collectif de pratique artistique.

Assignant un lieu à l'expérience culturelle, les recherches de Winnicott sur le jeu et la création marquent l'importance de ces « terrains d'expérience » où vit un « acteur » à la fois matériel et imaginaire: la matière, en tant qu'elle se prête au jeu (à la main) de celui qui cherche à créer avec elle. Le lieu de l'expérience culturelle ouvre la place à un espace potentiel ou transitionnel, qui n'est ni exactement dans la réalité intérieure ni dans la vie extérieure. Pour transposer l'idée dans la pensée CoBrA, la matière, la surface, la peinture et le papier, sont ce à quoi il est possible de se relier, ce qu'on peut détruire, et ce qui survit à la destruction. Détruire quelque chose, cela signifie, faire de cette chose autre chose que ce qu'elle était. Le geste spontané dans la peinture CoBrA opère constamment ce genre de destruction à laquelle la chose survit inévitablement, sous quelque forme que ce soit. En peinture comme dans le modelage de l'argile, la matière est fragile, destructible, mais cela signifie aussi qu'elle est malléable, plastique. Une relation fiable, expérimentable, par la trace que laisse le moindre de nos gestes en elle, peut s'installer:

« C'est à partir du moment où le sujet expérimente qu'il peut compter sur un

autre.⁷⁹ »

L'informe n'est pas l'impossibilité de la forme, mais au contraire, la possibilité jamais épuisée de faire naître des formes. La création collective est une manière de jouer avec l'informe simultanément par le regard et par le geste: l'acteur est en même temps spectateur des formes qui naissent conjointement et par surprise de l'entremêlement de ses traces avec celles de l'autre acteur.

3. Hétérotopie de l'atelier

Expérimentant le rêve « d'une société d'émancipés qui serait une société d'artistes⁸⁰ », le groupe CoBrA a donné lieu à des créations où peindre est jouer, regarder est créer. Elles invitent à envisager l'atelier comme un espace mi-réel mi-fictif, une « hétérotopie » où les partages – entre réalité intérieure et vie extérieure, entre espace laborantin de l'artiste et espace du spectateur, entre abstraction et figuration, forme et informe, essai et résultat fini, image et matière – qui nous structurent autant qu'ils peuvent nous déstructurer, trouvent à être « dérangés », déconstruits, pour être dépassés, compris.

L'enjeu de ces expériences rejoint aussi un combat actuel : celui à mener contre les croyances qui installent une inégalité entre bon et mauvais art, bon et mauvais spectateur, ainsi qu'entre celui qui peut et celui qui ne peut pas faire de l'art. Aussi bien pour les artistes du mouvement CoBrA que pour les artistes actuels qui s'engagent dans la mise en œuvre de créations collectives, il s'agit de faire voir que la barrière que ces croyances veulent entretenir a désormais volé en éclat. Pensons ici à la façon

79 M. Mannoni, *La théorie comme fiction, Freud, Groddeck, Winnicott, Lacan*, Paris, Seuil, 1979, p. 63.

80 J. Rancière, *Le maître ignorant: cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Le Livre de Poche 10/18, 1987, p. 120.

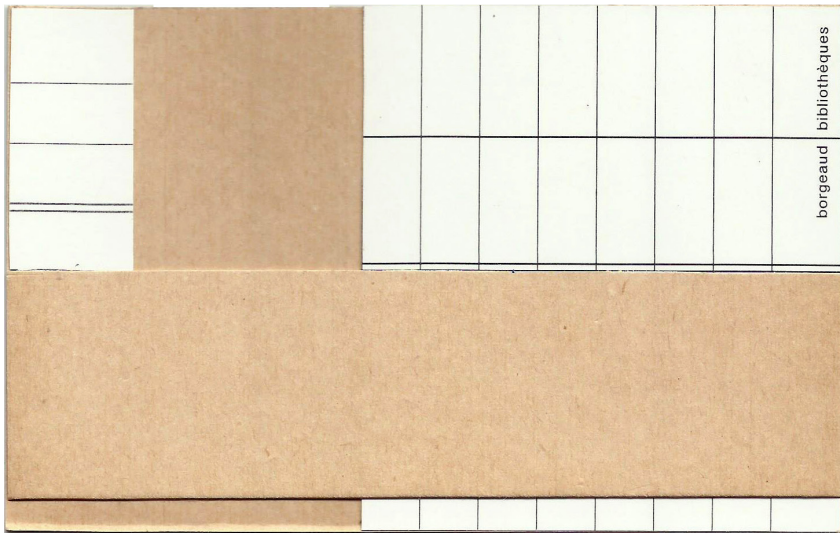
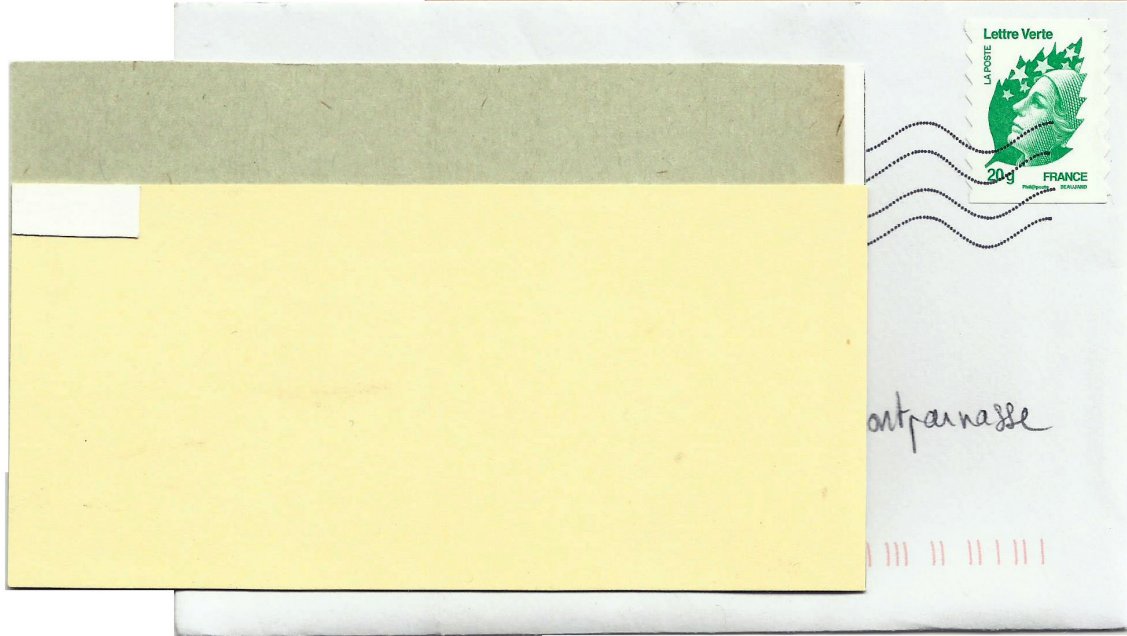
dont Jacques Rancière formule, dans *Le Partage du sensible*, sa définition du régime esthétique des arts, à savoir comme le régime « qui proprement identifie l'art au singulier et délie cet art de toute règle spécifique, de toute hiérarchie des sujets, des genres et des arts [...] en faisant voler en éclat la barrière mimétique qui distinguait les manières de faire de l'art des autres manières de faire et séparait ses règles de l'ordre des occupations sociales⁸¹ ». Bien que Rancière ait formulé ses thèses – notamment celle du spectateur émancipé – à l'encontre même de celles, sur la « société du spectacle », de Guy Debord, que certains artistes CoBrA ont rejoint dès la première internationale situationniste, les deux théories partent d'un même constat et travaillent une même question: celle de l'impact politique des pratiques artistiques, des objets d'art et nos manières de nous y rapporter. Pour le dire autrement, la question est celle de la place de l'art, de sa situation dans l'espace public - et pas seulement : dans l'espace quotidien, domestique, dans les espaces privés, fermés, enfermant, dans ceux qui lui sont octroyé et réservé, dans ceux qu'il s'accapare envers et contre tout.

Je vais tenter, tout au long de la partie suivante, d'aborder cette problématique en poursuivant entre autres l'exposé de mes lectures de Rancière.

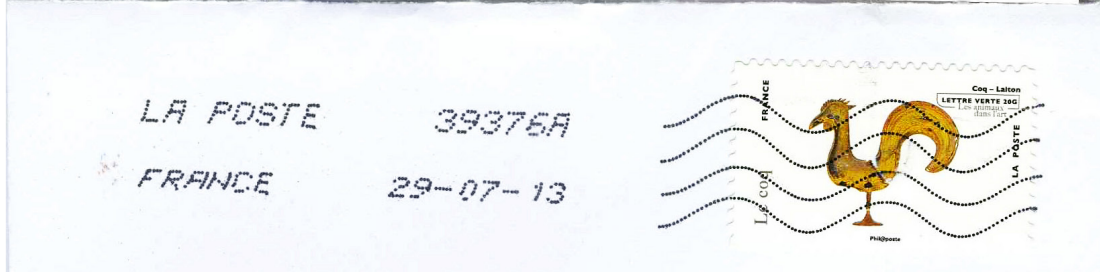
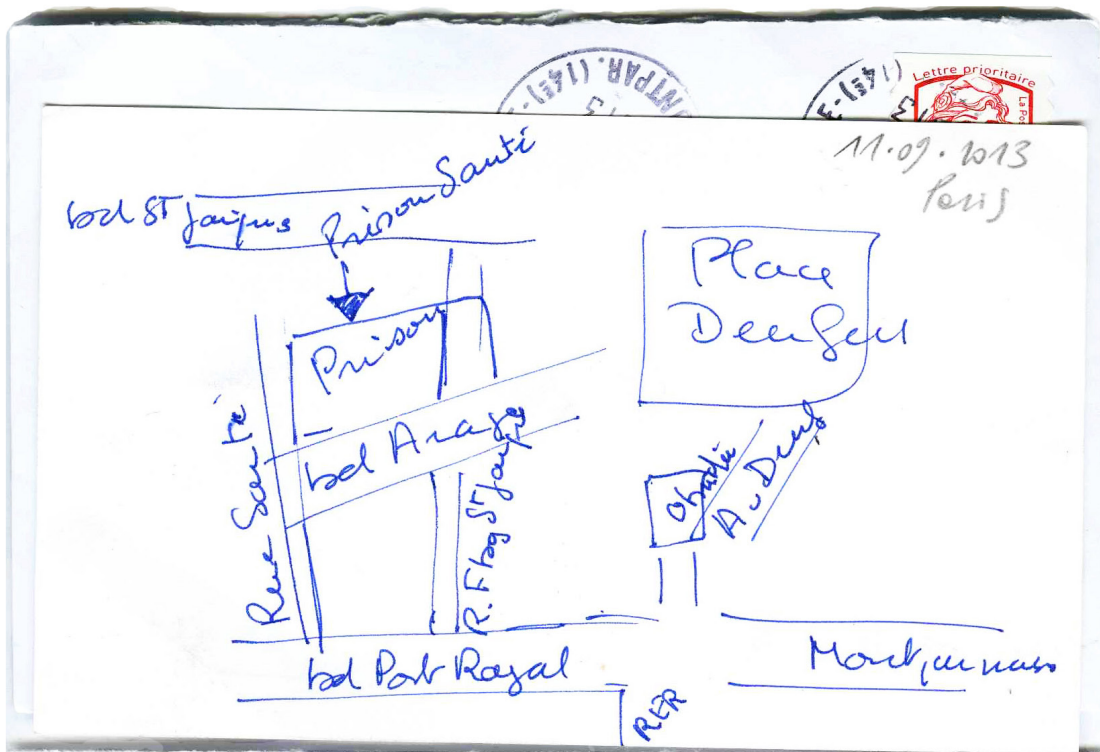
81 J. Rancière, *Le partage du sensible: esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 33.

le 20 septembre 2013
formats. Problèmes
d'impression.

le 20 septembre 2013
impressions. Problèmes
de format.



« *Formats. Problèmes d'impression.* » ; « *impressions. Problèmes de format* », , découpage et collage de cartes et fiches de bibliothèque de la marque Borgeaud Bibliothèques, agencement au format type 12,5x7,5cm, écriture au feutre noir à pointe fine 2 cartes du 20/09/13 (Emmanuelle à Valeria, 23/09/13), Arch. Post. | Arch Jd'O || E.D. 2014, in *Le Jeu d'Orchestre. Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté, Op. Cit.*, p. 20.



23 Agosto 2013
 23/08/2013
 Chère amie, j'observe le processus de la Respiration Cellulaire
 DOGÈRE (FR)
 Publications Lavoisier

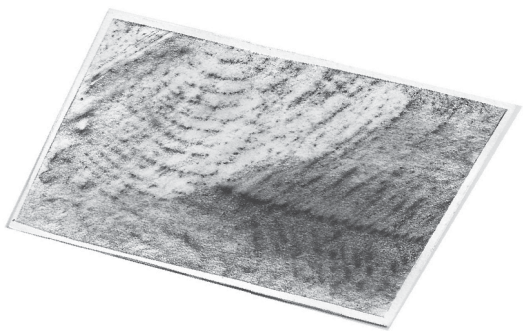
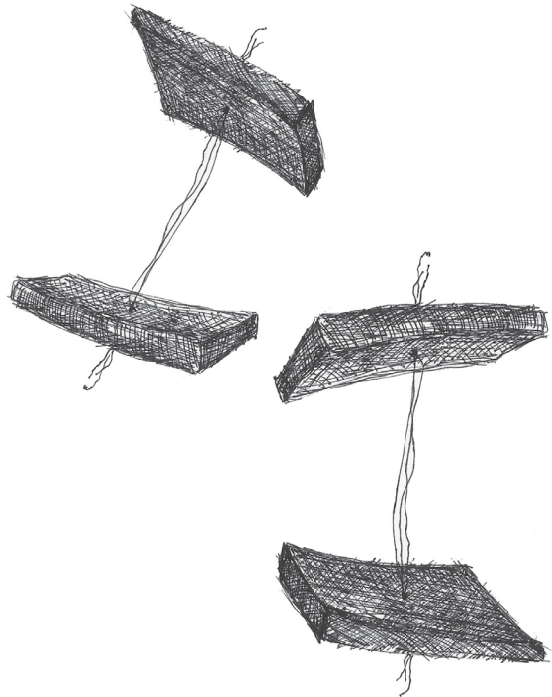
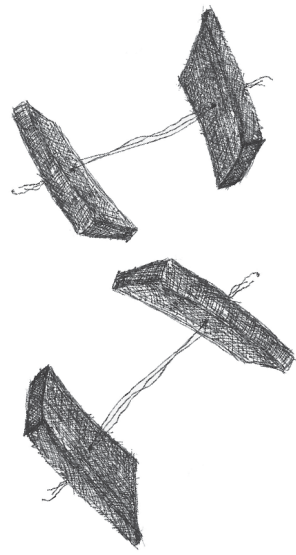
CHAPITRE 1 Cellules et Génomes

- Caractère universel des cellules sur la terre :
 - P.2 Toutes les cellules stockent leur information génétique à l'aide du même code chimique linéaire (ADN);
 - P.3 Toutes les cellules reproduisent leur information génétique par polymérisation à partir d'une matrice;
 - P.4 Toutes les cellules transcrivent des portions de leur information génétique en une même forme intermédiaire;

Biologie Moléculaire - « Chère amie, j'observe le processus de respiration cellulaire », 1 (de 2) carte, encre sur papier, 12x8x8,2 cm, 23/08/13, citation du Chapitre n°1 de l'édition Biologie Moléculaire de la Cellule, Médecines Sciences Publication Lavoisier ; et Carte d'un morceau de ville - « La santé c'est dans la ville ? », encre sur papier, 15x10,5 cm, carte du 11/09/13, cette carte d'accès à la prison a été faite par un pharmacien du Bd. Montparnasse à Paris le 11/09/13, (Valeria à Emmanuelle le 29/07/13 et le 13/09/13), Arch. Post. | Arch. Esp. Cell || Arch. Jd'O. ||| V.M. 2013, *Ibid.*, p. 156.

TROISIEME PARTIE

SITUATION DE L'ART



Premier Chapitre

Pour un matérialisme de l'espace commun



Ce chapitre vise à poser des repères philosophiques mettant en avant l'idée de contingence du sens, à la fois dans l'objectif de fonder un concept « d'espace commun », et en prise de position en faveur de l'émergence de nouveaux ordres du discours, libérés des logiques dualistes et cloisonnées par les principes de causalité et de non-contradiction. Aussi ce chapitre n'apporte-t-il pas de réponse directe à la question *comment et pourquoi intervenir en prison par le biais d'ateliers de pratiques artistiques participatives*, mais rassemble plutôt une série de pistes de pensée qui traversent mon approche aussi bien théorique que pratique de l'art, du dire, de l'image, de l'engagement dans la communauté.

La contingence est ce qui s'oppose à la nécessité, en ce qu'elle désigne ce qui aurait pu ne pas être, ce qui a trouvé à se toucher, se heurter, entrer en contact, par hasard, par accident. La contingence du sens, c'est la fiction. L'horizon de ce chapitre est ainsi l'exploration, mais cette fois-ci philosophique plutôt qu'artistique, de possibilités de rendre autrement compte d'expériences vécues.

Les concepts dont il va être question sont des repères, des balises, en ce qu'ils ouvrent des pistes de réflexion sur la liberté, la mobilité (le jeu) et la spatialité. Il s'agit en l'occurrence de l'atomisme d'Epicure tel qu'il est abordé par Marx puis par Althusser ; la pensée moderne japonaise du lieu (*basho*) ;

la *trace* dans les films, écrits et cartographies de Fernand Deligny. Bien que le travail philosophique autour de ces notions ait été amorcé avant même le doctorat, il y a cinq ans environ, il se trouve à un stade encore trop prématuré pour assoir clairement et selon une forme unitaire une pensée de la liberté, de la mobilité et de la spatialité. Mais nous devons garder ces notions en ligne de mire, dans la mesure où nous les retrouverons jusqu'à la fin de cet écrit.

Peu de choses, si ce n'est rien du tout, ne peut faire l'objet d'une approche univoque. Vouloir signifier le monde ou l'expérience que nous en faisons en le ramenant à une logique excluant la contradiction revient à imposer un sens qui se trouvera de toute façon à un moment ou un autre déjoué par l'imposition d'un autre sens. Confronter les contraires, quand bien même cela puisse conduire à leur friction, est une approche paraissant plus probante que de tenter leur réduction ou leur résolution. Accepter que le monde soit indéfiniment l'objet d'approches conflictuelles est le moyen d'écouter les désaccords et se prêter au dialogue des contradictions. La logique du sens qui serait la nôtre ne consisterait donc pas plus à ramener la pensée au raisonnement dualiste qui conçoit la contradiction comme l'exclusion du contraire, qu'au dépassement du dualisme selon l'idée que la contradiction n'existe pas, mais consiste plutôt à concevoir que toute approche n'exclue pas son contraire et est même nourrie par l'infinité des autres approches possibles qui peuvent entrer en contradiction avec elle.

Nous nous en tenons habituellement à une conception géométrique de l'espace, selon laquelle les choses et les individus se tiendraient et se situeraient dans l'espace comme on peut le dire d'un point dans un plan en géométrie euclidienne. Mais l'espace n'est pas nécessairement ce *dans* quoi nous nous tenons : il y a une infinité de manières de se rapporter à l'espace qui mettent en jeu notre sensibilité, notre

présence physique, avant même peut-être d'engager nos représentations, nos valeurs, et un ordre des significations. Nos rapports à l'espace et nos agencements logiques sont contingents et non nécessaires. Leur déviation, leur altération, leur suspension sont toujours possibles et peut-être même, comme il en va de l'atome d'Épicure déviant de sa ligne droite, nos logiques et nos représentations dévient-elles continuellement, sans que nous puissions même le voir. Concevoir l'espace autrement que comme ce dans quoi nous serions, voilà le premier point qui sera traité dans ce chapitre.

1. Liberté et matérialisme de la rencontre (Epicure, Marx, Althusser)

Le courant qu'Althusser définit comme le « matérialisme de la rencontre⁸² » est, d'une certaine façon, l'*impensé* du courant dominant du rationalisme. Du point de vue de la pensée rationaliste, la chute des atomes dans le vide dans les écrits de Lucrèce ou ceux d'Épicure signifierait l'expression de la liberté humaine *dans* la nécessité du monde. Or cette interprétation continue en réalité de maintenir l'antécédence du sens sur le monde et à voir de la causalité là où il n'en est pas question : dans le couple conceptuel liberté-nécessité subsiste effectivement toujours l'idée selon laquelle il existe une cause ou une raison à l'origine du monde et qu'il n'y a de contingence possible qu'indépendamment d'une nécessité antérieure. Mais le matérialisme n'est pas l'idée d'une « possible contingence » dans la vacance de la nécessité ; c'est au contraire l'idée d'une « nécessaire contingence », c'est l'idée d'une contingence qui ne *dépend* d'aucune condition, d'aucun *pouvoir*, d'aucun libre-arbitre.

Telle que la comprend Althusser à partir du « *es gibt* » heideggerien, la contingence signifie

82 L. Althusser, *op. cit.*, p. 553

l'« antécédence de toute chose sur elle-même⁸³ ». Rien, aucune cause, aucun concept *a priori* ne vient fonder l'existence de la chose ou du monde. Poser le concept de contingence, c'est donc récuser tout « idéalisme de la conscience ou de la raison⁸⁴ », tout idéalisme subjectif.

Que les atomes tombent de façon continue selon une chute en ligne droite ne faisait pas, pour les penseurs grecs et latins, polémique. Que les atomes puissent se repousser et changer ainsi de direction pouvait raisonnablement être convenu par la plupart. L'essai de Marx sur Démocrite et Épicure souligne, en ouverture du deuxième chapitre, que sur ces deux points, les deux philosophes s'accordaient, malgré les divergences d'affinités de leurs approches, de leurs manières de penser et de vivre⁸⁵. Ce qui, par contre, parût incohérent et même scandaleux, est l'idée d'Épicure selon laquelle l'atome ne se tient pas dans sa chute à une trajectoire rectiligne, mais dévie un peu de la ligne droite. Cette déclinaison de l'atome n'est à aucun moment envisagée par Démocrite, pour qui la chute des atomes observe un mouvement nécessairement droit. Elle est une puérité aux yeux de Cicéron, pour lequel il est de toute nécessité impossible, contradictoire, irrationnel, que l'atome connaisse ce léger mouvement de déviation de sa trajectoire. Cette explication de la rencontre possible des atomes et de leur répulsion lui paraît tout simplement abusive. Mais il confond en réalité la chute de l'atome telle qu'Épicure la pense avec, selon

83 *Ibid.*, p. 576

84 *Ibid.*

85 K. Marx, *Différence de la philosophie naturelle chez Démocrite et chez Épicure, avec une appendice* (1841), *Œuvres III*, coll. La Pléiade, Gallimard, 1982, p. 5 sq. Dans le premier chapitre de cette étude, Marx expose les points, autant philosophiques que de caractère, qui oppose les deux penseurs, et fait notamment remarquer l'insatisfaction d'une part de Démocrite pour la philosophie, qui le pousse toujours plus à l'érudition et au savoir empirique, et le mépris, d'autre part, d'Épicure pour les sciences positives qui lui font chercher l'explication de toute chose dans la philosophie. L'un était porté aux voyages et aux rencontres, l'autre restait la plupart de son temps enfermé dans quelque cabane au fond de son jardin et n'y sortait que pour rendre visite aux amis.

les représentations physiques, la chute des corps, et avec, selon les principes de la géométrie, la droite qu'un point en mouvement décrit et avec laquelle il finit par se confondre⁸⁶. Ramené à l'un ou l'autre de ces paradigmes, l'atome en perpétuel mouvement n'existerait pas, se perdant dans la ligne droite décrite par sa chute.

Or l'intention philosophique d'Épicure est au contraire de penser l'individualité, la pure singularité de l'atome, en ce qu'il échapperait à tout déterminisme. Sa pensée atomiste ne se restreint pas à des problèmes de physique ; peut-être même n'est-il jamais vraiment question de tels problèmes. L'atome est, chez Épicure, non pas une hypothèse élaborée à des fins empiriques, mais le paradigme même, le concept fondamental sur lequel repose toute sa philosophie – dont on sait qu'elle englobe des questionnements éthiques et politiques.

L'atome selon Épicure, c'est « le corps pensé dans une autonomie absolue⁸⁷ ». Le modèle par excellence du corps en autonomie absolue est, pour Épicure, le corps céleste dont le mouvement autonome est un mouvement en oblique. *A contrario*, comme l'énonce Marx, le « mouvement de chute est le mouvement de la non-autonomie⁸⁸ ». Penser l'autonomie de l'atome, c'est donc considérer que le mouvement qui le définit n'est pas celui d'un corps physique.

Mais pour autant, Épicure refuse de faire de l'atome une simple individualité pure et formelle, qui n'existerait que comme une abstraction conceptuelle. Il conçoit également la matérialité de l'atome, du fait même de concevoir le déterminisme de sa chute – en ligne droite. Le « scandale » se situe en réalité

86 cf. K. Marx, *op. cit.*, p. 35

87 *Ibid.*, p. 36

88 *Ibid.*

là : Épicure établit à la fois la matérialité déterminée de l'atome et sa singularité autonome, il pense à la fois en une seule et même entité la loi physique et sa contradiction immédiate ; il pose l'immédiateté de la nécessité et la contingence. Faisant de l'atome une entité contradictoire, il préfigure en lui l'idée d'un mouvement dialectique, en trois moments, dont le dernier consiste à faire advenir la positivité de la négativité :

« *l'existence relative qui fait face à l'atome, la présence qu'il doit nier, c'est la ligne droite. La négation immédiate de ce mouvement, c'est un autre mouvement: [...] c'est la déclinaison de la ligne droite. [...] Lucrèce affirme par conséquent à bon droit que la déclinaison brise les *fati foedera*, les chaînes du destin ; et comme il applique aussitôt cette leçon à la conscience, on peut dire que la déclinaison de l'atome est, dans son âme, ce quelque chose qui peut combattre et résister.⁸⁹ »*

Épicure fait de la déclinaison de l'atome un mouvement sans cause, radicalement contingent, exempt de tout principe de raison, principe selon lequel toute chose ou tout individu ne saurait être sans résulter d'une cause. Soustrayant l'atome à ce principe, il ne peut par suite manquer de le soustraire également au principe de contradiction, selon lequel une chose ne peut pas être à la fois ce qu'elle est et son contraire. L'atome d'Épicure connaît donc simultanément deux mouvements contraires qui se nient l'un l'autre, l'un, la ligne droite comme étant le mouvement nécessaire de la chute, l'autre, la déclinaison, comme étant le mouvement contingent de l'atome sans lequel l'atome n'existerait pas.

89 *Ibid.*, p. 36-37

Toute l'audace d'Épicure tient à cette introduction de la contradiction dans l'atome : celui-ci doit être entendu à la fois comme étant un objet physique déterminé et comme une singularité pure autonome ; son mouvement répond d'une même contradiction, en étant à la fois celui, déterminé, de la ligne droite et celui, contingent, de la déclinaison. L'intérêt de l'étude faite par Marx tient à ce qu'il interprète cette contradiction non comme une erreur ou une impossibilité logique, mais l'envisage, à partir de sa propre philosophie, comme l'idée même – avant l'heure – de la dialectique. Aussi fait-il également sentir le rôle philosophique que joue cette contradiction inhérente à l'atome au sein de l'économie générale de la pensée d'Épicure.

La contingence permet d'une part de récuser toute croyance superstitieuse ou déterministe qui maintienne l'homme en-deçà de sa liberté. L'ordre du monde et son existence même ne tiennent à aucun *fatum*, à aucun destin, comme à aucune action bénéfique ou maléfique des dieux ; mais elle ne tient pas plus à l'activité humaine. Non seulement Épicure récuse tout idée d'une Cause sur-humaine, mais il pose encore la contingence du monde humain : ce monde, en ce qu'il n'est pas déterminé en première pose par quelque action humaine, parce que son existence ne dépend pas de celle des hommes, pourrait voir changer ses lois physiques, pourrait dévier une nouvelle fois pour donner lieu à un autre monde. Aussi l'homme ne maîtrise-t-il pas le monde à sa guise : il peut arriver que l'intention fasse défaut à une action ou qu'une action se retourne contre elle-même, dévie de son intention. Concevoir le monde comme un monde possible, c'est donc à la fois le soustraire au déterminisme d'une énigmatique Cause ou Origine et poser son irréductibilité face à l'intentionnalité humaine.

De la déclinaison des atomes, il est advenu un monde comme il aurait pu ne pas en advenir. Il

s'agit là d'un événement qui ne dépend de rien d'autre que du mouvement contingent de déclinaison de l'atome. Ce mouvement a *toujours déjà* commencé avec l'atome : l'atome a *toujours déjà* commencé à décliner, quand bien même ce mouvement serait imperceptible, inobservable. Aussi faut-il admettre que la déclinaison

« ne se situe ni dans un lieu déterminé ni dans un temps déterminé, elle se produit dans le plus petit espace possible.⁹⁰ »

La déclinaison n'est pas seulement un mouvement, elle est encore ce qui creuse l'insaisissable espace vide, l'intervalle infiniment petit, qui subsiste toujours entre les atomes tombant. L'un et l'autre, le mouvement de déclinaison comme le vide, sont ce qui est *toujours déjà* là. Le vide entre les atomes qui est aussi la raison de leur chute – si l'espace était plein, les atomes resteraient à leur place, immobiles – apparaît donc comme la dimension la plus irréductible de l'espace, mais aussi comme la condition de possibilité du mouvement – qu'il s'agisse de la chute ou de la déclinaison.

L'explication de Marx se poursuit avec la question de la répulsion des atomes : ce mouvement résulte, selon lui, de la déclinaison comme étant sa réalisation nécessaire. La seule condition pour l'atome de réaliser positivement « *sa négation de toute relation à autre chose*⁹¹ » est en effet de rencontrer un autre-que-lui-même, c'est-à-dire un autre atome, et par là même de rencontrer une pluralité d'atomes. La répulsion est le mouvement de cette rencontre de laquelle il peut advenir un monde, des formes, comme il peut ne rien avoir lieu, les atomes poursuivant leur trajectoire infinie sans rencontre à nouveau.

90 *Ibid.*, p. 37

91 *Ibid.*, p. 39

Ramenant la contradiction de l'atome à un mouvement dialectique, la répulsion est, pour Marx, le troisième mouvement par lequel advient la positivité de la réalisation après la négation. Dans un premier temps (ou mouvement), la négation de la relativité s'avère nécessaire en ce que l'atome ne doit se rapporter qu'à lui-même, ne doit plus dépendre de toute réalité autre que la sienne – la droite – doit être pur de toute relation, pour pouvoir rencontrer les autres-que-lui-même. Mais la répulsion elle-même devient nécessaire pour penser cette négation comme un mouvement positif par lequel l'atome gagne son individualité. Sans le mouvement de répulsion, l'atome s'annulerait, ne pourrait pas tenir dans la contradiction de ses deux mouvements – rectiligne et déclinant.

C'est par conséquent en la ramenant à la dialectique que Marx parvient à défendre et justifier la pensée atomiste d'Épicure. La dialectique – telle qu'elle a commencé à voir le jour dans la philosophie de Hegel – pourrait ainsi être entendue comme une tentative de dépassement des dualismes (négativité/ positivité ; nécessité/contingence ; droite/oblique ; relatif/absolu) par l'introduction d'un troisième terme ou mouvement intermédiaire : la négation de la négation. Or dans le cas d'Épicure interprété par Marx, puis par Althusser, la condition de possibilité de ce troisième terme est le vide.

Alors que l'atome se définit rationnellement comme résultant d'une fragmentation infinie de l'espace (tout comme le point résulte d'une fragmentation infinie de la droite), sa déclinaison signifie, dans le cas de la théorie d'Épicure, l'ouverture ou la libération d'un espace de *jeu* dans le plus petit intervalle possible. *Il y a du jeu, presque « rien », entre les atomes déclinants, « d'où » advient un monde :*

« Dans le « rien » de la déviation a lieu la rencontre entre un atome et un autre, et cet événement devient *avènement* sous la condition du parallélisme des atomes, car c'est ce parallélisme qui, une unique fois violé, provoque le gigantesque carambolage et accrochage des atomes en nombre infini d'où naît un monde (ou un autre : d'où la pluralité des mondes possibles, et l'enracinable de ce concept de possibilité dans le concept de désordre originel). D'où la forme d'ordre et la forme d'êtres provoquées à naître de ce carambolage [...] ; d'où enfin ce qu'il faut bien appeler une *affinité* et complétude des éléments en jeu dans la rencontre, leur « accrochabilité », pour que cette rencontre « prenne », c'est-à-dire « prenne *forme* », donne *enfin naissance à des Formes, et nouvelles* – comme l'eau « prend » quand la glace la guette, ou le lait « prend quand il caille », ou la mayonnaise quand elle durcit. D'où le primat du « rien » sur toute « forme », et *du matérialisme aléatoire sur tout formalisme.*⁹² »

Ce sur quoi Althusser met l'accent, à savoir le « primat du rien » sur la « forme », c'est autrement dit la nécessité du *vide* entre les atomes comme ce qui rend possible leur mouvement et par suite leur rencontre. Ce vide est ce par quoi la déclinaison de l'atome arrive ; il est ce qui fait que rien n'est immobile et qu'une rencontre est toujours possible. Il est encore, d'une autre façon, cette ouverture de l'espace dont parle Heidegger et qui est « *toujours déjà là* », latente, ne demandant qu'à s'actualiser dans la négation de l'axe rectiligne déterminant la chute de l'atome.

92 L. Althusser, *le courant souterrain du matérialisme de la rencontre* (1982), *op. cit.*, p. 578-579.

Le vide est donc l'absence absolue de déterminisme ou pour le dire autrement, il est l'aléatoire, le possible absolu. Mais il est en même temps la chose la plus nécessaire : sans le vide, la déclinaison de l'atome serait impossible et sans cette déclinaison, la répulsion des atomes ne pourrait jamais avoir lieu ou plus exactement, ne serait pas même possible – car elle aurait pu aussi très bien ne jamais avoir eu lieu. Rien n'advierait de la chute rectiligne et infinie des atomes, aucune forme ne serait possible.

2. L'espace comme champ de forces

La question du lieu (*basho*) intervient, au Japon au début du 20^e siècle, au cœur du courant philosophique dominant de l'époque représenté par l'École de Kyoto, qui vise à un dépassement de la modernité occidentale. Dépasser la modernité, cela signifie : s'affranchir des philosophies du sujet. C'est pousser plus loin encore la démarche de la phénoménologie ou même la démarche ontologique de Heidegger pour renverser complètement le primat du sujet sur le prédicat. Dès lors, la question se pose en premier lieu comme un problème de *logique*.

C'est ainsi à partir d'une critique de la logique formelle telle qu'elle a été fondée par Aristote que le philosophe Nishida Kitarô a amorcé sa pensée du lieu (*basho*). À la formule logique [S est P] sur laquelle reposent les structures grammaticales de la majorité des langues européennes, Nishida oppose la « logique prédicative », selon laquelle ce n'est plus P qui est dit de S, mais S qui est subsumé par/en P.

Selon la logique aristotélicienne, mais surtout selon les pensées métaphysiques qui l'ont employé ensuite, à l'endroit du sujet (S) se trouve l'individu particulier, le substrat singulier, ou encore la substance ; à l'endroit du prédicat (P), l'accident, les qualités multiples, ou les attributs. Nous sommes

habitué à voir en S l'essence, l'immuable, la chose en soi, et en P ce qu'il peut advenir de l'extérieur, dans le monde, de par l'*ex*-istence, à cette chose ou encore ce qui dépend de son apparence sensible et matérielle. Ce qui se trouve en S est ce qui touche au plus près *l'idée*. S est le lieu de l'unité, tandis que P est celui du multiple. S est le lieu de l'essence immuable tandis que P est celui des multiples qualités changeantes. En remontant l'ordre de choses selon cette logique finit par être posé en S un principe universel duquel peuvent se dire tous les être avec toutes leurs qualités en P. On en vient à poser S comme le lieu de la Cause, de l'Origine ou de la Raison universelle du monde, tandis que se trouvent en P tous ses effets déterminés, sa déclinaison en diverses qualités, ses multiples particularités.

Tel qu'en rend compte le philosophe Nakamura Yûjirô, le premier point de la pensée de Nishida consiste à poser que « le lieu » (*basho*) constitue « l'universel concret » et est ce sur quoi tout jugement se fonde nécessairement.

« Pour qu'un jugement corresponde à la réalité, il faut qu'il se fonde sur un universel concret. Ce dernier n'est autre chose que le monde ou le lieu [...].⁹³ »

Ce qu'il faut y lire, c'est que le lieu de l'universel n'est pas le sujet (S), mais le prédicat (P). Plus exactement, ce renversement signifie que l'universel demeure toujours prédicat et ne peut se réduire au sujet. Tandis que selon la logique moderne l'universel « est perpétuellement susceptible de devenir

93 Nakamura Y., *Logique du lieu et savoir théâtral*, in : *Logique du lieu et œuvre humaine*, dir. A. Berque et Ph. Nys, éditions Ousia, Bruxelles, 1997, p. 109.

sujet⁹⁴ » et ne devient jamais prédicat, il est, selon la logique prédicative de Nishida, ce qui ne peut être ramené à la subjectivité, celle-ci étant particulière.

Considérer « le lieu » (*basho*) comme étant l'universel, et le sujet comme étant le particulier revient à poser sous un nouvel aspect les dualismes du sujet et de l'objet, de la conscience et du monde, de l'individuel et du commun. Le primat de l'aspect prédicatif sur le subjectif implique en l'occurrence que l'unité de la conscience ne passe plus par sa subjectivation mais au contraire par sa prédication. Elle ne se définit alors plus comme un « point » mais comme un « cercle⁹⁵ ».

Que la conscience ne se définisse plus comme un point revient à rejeter son assimilation au *cogito* ou substance pensante : la conscience n'*existe* pas parce qu'elle (*se*) *pense*, mais elle existe et se constitue comme conscience en ce qu'elle est le reflet de toute chose, en tant qu'elle est subsumée par l'universel ou, pour le dire plus exactement, par « le lieu » (*basho*). La conscience elle-même est donc un « lieu » (*basho*), et non une chose, elle est un *champ* et non un point. Cette conversion du sujet au lieu rendue possible par l'inversion de la logique formelle en logique prédicative peut conduire à repenser non seulement la relation sujet/objet, mais encore et plus précisément le mode d'être de l'homme à l'espace.

La lecture que Nakamura a pu faire de Nishida a mis au centre de la question le concept de *champ*. Le terme est à prendre dans son sens physique autant que comme métaphore spatiale. Il ne recouvre donc pas exactement le sens du concept nishidien de *basho* dont on peut dire qu'il est avant tout un concept « topo-ontologique⁹⁶ ».

94 *Ibid.*, p. 110

95 *Ibid.*

96 cf. B. Stevens, *Dépasser le moderne*, in : *Logique du lieu et œuvre humaine*, éditions Ousia, Bruxelles, 1997, p.

Si Nakamura s'attache à cette notion de champ qui évoque la physique des forces aussi bien que la conception nishidienne de la conscience comme cercle, ou bien même encore le champ d'action que représente la scène de théâtre, c'est justement parce qu'il estime que globalement, ni la philosophie ni les sciences naturelles n'ont su convenablement traiter de la question du lieu. Par contre, il s'est opéré en physique au 20^e siècle une « révolution » scientifique renouvelant radicalement la conception de l'espace telle qu'elle avait existé jusque là depuis Newton. L'éclairage apporté par les travaux de Maxwell, Lange, Mach et d'autres, a révélé toute la dimension abstraite de l'espace newtonien : celui n'était en réalité qu'un *topos* au sens d'utopie, une sorte de « monstre conceptuel », un « concept fantomatique » dépourvu de toute véritable réalité concrète⁹⁷. Or cette remise en question de la conception newtonienne coïncide – tel est le point qui retient l'attention de Nakamura – avec la découverte, par Einstein, des champs électromagnétiques :

« la théorie einsteinienne du champ de gravité a montré que les corps en mouvement et les ondes électromagnétiques n'avancent pas en ligne droite, parce que l'espace n'est pas euclidien, étant lui-même courbe, et que ce n'est pas seulement l'espace qui est courbe, car le temps aussi n'avance pas de façon homogène.⁹⁸ »

9 sq.

97 Nakamura Y., *Au-delà de la logique du lieu*, in : *Logique du lieu et dépassement de la modernité*, t.1, dir. A. Berque, éditions Ousia, Bruxelles, 2000, p. 367

98 *Ibid.*

La géométrie non-euclidienne a donc impulsé un changement de la conception de l'espace et rendu possible de s'intéresser, par le biais même de cette découverte, aux espaces « physiologiques, face aux espaces géométriques ou planificateurs⁹⁹ ». Elle a donc ouvert à une dimension de l'espace autre que celle qui nous habitue à penser qu'il est cette sorte de cadre matériel, mondain, *dans* lequel nous sommes. La physique quantique a permis l'exploration de cette dimension physiologique de l'espace en découvrant l'existence d'un champ relationnel constitué par des particules en permanente évolution et maintenues à la fois en interaction les unes avec les autres et dans un rapport de complémentarité avec le champ auquel elles appartiennent. Autrement dit, elle a mis au jour l'existence ultime de la matière : une immense scène d'activité de champs et de particules en interaction, un immense jeu de forces et d'énergies.

Inévitablement, cette conception de l'espace ne manque pas de rappeler l'atomisme d'Épicure dont il a été précédemment question. Ce qui justement intéresse Nakamura dans ces nouvelles physiques de l'espace est le concept de vide qu'elles permettent de poser. Le champ consiste en effet en ce vide. Il est donc du vide qui n'est pas vide, mais constitué d'une infinité de particules qui naissent et disparaissent spontanément et de façon incessante. Aussi l'espace ne doit-il pas être considéré comme un néant négatif, mais au contraire comme un néant positif et le vide entendu comme champ de particules en incessante interaction.

La « pluie » des atomes de Lucrèce inspirée par l'atomisme d'Épicure évoquait déjà l'existence d'un tel vide en mouvement perpétuel. L'enjeu pour Nakamura de cette conception de l'espace est

99 *Ibid.*

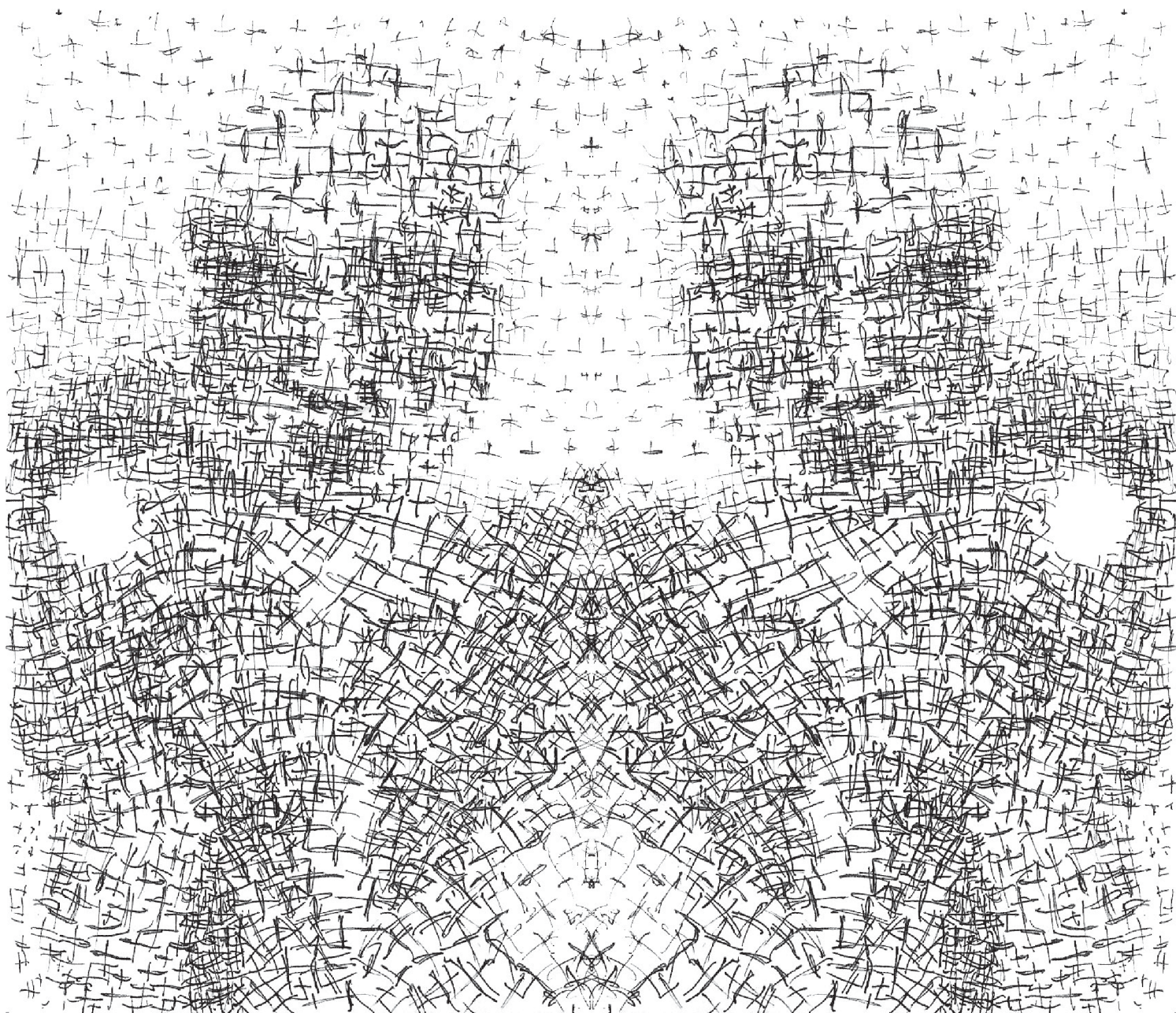
de réfuter toute négativité du néant, c'est-à-dire tout énoncé prétendant affirmer qu'il puisse ne rien y avoir là où on ne voit/ne sent/n'entend rien et que là où se perçoit une chose, l'espace se trouve qualifié, par l'éclairage de la conscience, d'une surcharge de qualités qui le fait exister lui-même. La positivité du néant consiste donc, si l'on repense au texte d'Althusser, au primat du « rien » sur la « forme », ou pour le dire autrement, du « vide » sur le « plein ». Plus exactement, la positivité du néant signifie que l'informel est ce qui a toujours déjà existé et que la forme ne dépend d'aucune nécessité ni d'aucune origine saisissable, mais dérive au contraire de la plus pure contingence, celle du mouvement de déclinaison de la ligne droite des atomes.

Toujours à partir du déplacement théorique provoqué par les découvertes physiques de la première moitié du 20^e siècle, Nakamura déborde de la seule question de l'espace comme vide pour s'attarder sur celle du mouvement ou de l'activité des particules. Ce qu'il retient des découvertes physiques, selon ses propres termes, est le fait que

« l'existence est une vibration [*shindô*] de champs¹⁰⁰ »

Il y a dès lors lieu de comprendre que cette vibration de champs, c'est-à-dire la constante activité des particules qui le génèrent, est le mouvement fondamental, irréductible de toute matière. Non seulement le vide ou le néant ne doivent être considérés comme une absence, un défaut ou une négation de matière, mais ils sont en outre autant que la matière ou l'espace perceptible perpétuellement en mouvement, en tension. Penser l'existence de la matière comme une incessante vibration de champs de particules permet

de dépasser à la fois l'opposition que posent les sciences naturelles entre le vivant et le non-vivant et les oppositions philosophiques du sujet et de l'objet, de la substance et de la matière, de l'esprit et du corps, du vide et du plein.



Nakamura relève ainsi le défi de raccorder une conception physique de l'espace à l'une de ses conceptions philosophiques – pour ne pas dire ontologiques – à savoir celle de Nishida :

« le lieu de néant nishidien n'est pas seulement un lieu où il n'y a rien ; en fait, ce n'est autre qu'un lieu où peut se manifester à l'infini une oscillation rythmique [...] un lieu aux possibilités infinies [devenant] transparent du fait même de cette infinité de possibles, et [qui] logiquement doit donc être tenu pour un néant (*mu*).¹⁰¹ »

Ici encore, le vide est ce qui conditionne la possibilité du mouvement, ce par quoi l'oscillation se propage des particules les unes aux autres. Plus encore que la déclinaison des atomes, le mouvement des particules paraît être une négation de la ligne droite : il ne s'agit pas simplement d'un mouvement oblique, mais d'un mouvement ondoyant, circulaire, résonnant. Un tel mouvement sert moins à expliquer pourquoi il y a quelque chose plutôt que rien – pourquoi il y a quelque chose alors qu'il aurait pu ne rien y avoir – qu'à entrevoir le mode d'être même de tout ce qui est, le vivant comme le non-vivant, et par là-même de réfuter toute idée de défaut d'être, qui ne résulte en réalité que d'un oubli, celui de notre irréductible matérialité, spatialité.

Le tournant qu'introduisent les penseurs japonais critiques de la modernité tient à ce qu'ils ne pensent plus le commun à partir du paradigme de la société, mais à partir du lieu (*basho*), c'est-à-dire de l'espace compris comme un néant positif. C'est dans sa relation à autrui et strictement en celle-ci que

101 *Ibid.*, p. 378

l'individu devient sujet ; sous l'éclairage de la conscience de l'autre, il se constitue lui-même comme être conscient.

Cette idée du sujet qui ne vient à être que sous le regard d'un autre se subjectivant de la même façon a pour pendant la réduction à l'objet des choses et de la matière : celles-ci ne se constituent comme telles qu'au regard de la conscience du sujet pensant et percevant. Au lieu que la conscience soit cette opération de réflexion projective du sujet sur le monde et les autres, au lieu que le sujet se réfléchisse sur les choses et sur autrui, elle consiste, avec Nishida, en cette perméabilité de l'individu par laquelle le monde (au sens de *basho*), comme champ de vibration, propage ses oscillations ou ses ondes. La conscience est ce par quoi le monde se répercute en l'individu pour le constituer comme tel. Étant par ailleurs elle-même un lieu (*basho*), c'est-à-dire un champ de forces, elle est une propagation d'ondes circulaires se transmettant de particules en particules. Aussi bien la relation au monde que la relation à autrui ne peut plus se tenir, à partir de cette idée d'une « localité » de la conscience, dans la binarité d'une relation exprimée en termes de rapport. Elle s'exprime désormais en termes de déploiement, de propagation et repose sur l'idée d'une perméabilité des choses ou des individus en tant qu'ils consistent en des champs de vibrations et non des points.

Rendre visible la matérialité de l'espace et l'irréductibilité de l'individu à la subjectivité, ce n'est ni plus ni moins ce que les films et les cartes de Deligny permettent de faire, quand on parvient à ne pas les utiliser, c'est-à-dire à les réduire à ce qu'on ne peut qu'en supposer. Ce qu'elles font alors voir, c'est que nous nous piégeons nous-mêmes à projeter nos intentions sur les traces que toute matière, toute surface retient et à vouloir absolument leur faire *dire* leur *pourquoi* et leur raison d'être.



Notations de la forêt, 1/5 « ...des frottages, comme ceux de Max Ernst... » 2/5 « ...le gris est une couleur tenace... » ; 3/5 « ...une tache grise qu'on n'apprécie guère de voir... » ; 4/5 « ...le philosophe qui se réclame du caractère concret de son expérience... [G. Bachelard] », 1 carte du 29/07/13, 2 cartes du 18/08/13, 2 cartes du 19/08/13 (Emmanuelle à Valeria, 31/07/13 ; 19/08/13) – frottage, mine de plomb, pierres, feuilles, troncs d'arbre – Arch. Post. | Arch. Jd'O. || E.D. 2014, in *Le Jeu d'Orchestre. Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté*, Op. Cit., p. 226.

29 Juillet 2013, St-André de S^x

Ces petites cartes que j'envoie
sont faites à partir d'empreintes.

Plus exactement, ce sont des photages,
comme ceux de Max Ernst.

Mais je préfère appeler cela empreintes.

"j'empreinte" bien quelque chose
aux lieux, quelque forme aux choses,
en faisant cela.

le 19 Août 2013, à Lille

Je ne prends même plus la
peine de gommer cet envers
(cet endroit ?) de la carte.

Elles sont toutes salies !

À "l'image" de la prison,
travailler à la prégnance
des traces et l'impossible
nomination des couleurs.
couleurs à l'ombre -

Le 18 Août 2013, à Lille

J'ai toujours un souci avec
ces cartes - C'est qu'une fois
fixé, même trois fois plutôt
qu'une, le graphite de la mine de
plomb fait toujours des marques,
laisse toujours des traces sur tout
papier qu'on y empile.

Le gris est une couleur tenace.

le 19 Août 2013, à Lille

tiens, une éclaircie.

voici un exemple, en écho à la carte d'hier,
d'utilisation de la prison comme image;

voici ce que dit G. Bachelard, p. 15 du
matérialisme rationnel (PUF, 1953) :

« souvent, le philosophe qui se réclame du
caractère concret de son expérience ne se rend
pas compte que les premières prises sur le réel ne
sont que de pauvres abstractions. L'impression
concrète première est finalement une prison, une
prison étroite, où l'esprit perd sa liberté, où l'expérience se
prive de l'extension nécessaire à la connaissance affinée de la réalité. »

le 18 Août 2013, à Lille

On brave des métaphores
prenant la prison pour image
en fait un peu partout - la
prison est une image assez répandue
et pourtant je persiste à croire
qu'elle reste un tabou social,
tache grise qu'on n'apprécie guère
de voir, d'approcher, de pénétrer.

3. L'espace, le commun de Deligny

Dans ses écrits au vocabulaire inattendu et à la syntaxe contournée, Deligny se retrouve aux prises avec ce *reste* qui apparaît quand le langage fait défaut et qui, par conséquent, lui échappe nécessairement. Ce reste est d'autant plus inénarrable qu'il est minime ; peut-être aussi est-il hasardeux, et peut-être sa découverte l'est-elle encore plus. Deligny ne dit pas le contraire¹⁰², et les événements qu'il évoque dans ses écrits sont à chaque fois effectivement minimales au point de laisser difficilement parler d'eux-mêmes, sans en passer par une nouvelle manière de dire, sans tenter d'écrire à partir de ce mode infinitif et déssubjectivé propre aux enfants autistes.

Ce reste qui « échappe au dire », il tient pourtant à ces « moindres gestes » par lesquels est advenu un réseau où il devenait possible aux enfants autistes d'avoir part, sur le mode de l'*agir*, à la vie qui se menait quotidiennement dans le hameau des Cévennes. Le « moindre geste », c'est d'abord celui de l'enfant autiste qui *agit* mais ni « pour faire », ni pour « faire signe ». Deligny ne se satisfait pas à dire que c'est un geste « pour rien ». à bien y regarder en effet, le geste n'est pas pour rien, en ce qu'il est *réitéré* – les cartes et les films sont là pour le montrer. Le moindre geste est quelque chose comme « repérer¹⁰³ ». Là où est *agi* – parce qu'il n'est pas *fait* – un moindre geste, une chose tient lieu de repère. Le moindre geste, c'est repérer *la chose là*. La chose tenant lieu de repère, toutes les fois où elle n'y est pas au moment attendu, son absence, son déplacement, provoque inmanquablement le profond désarroi

102 « j'aurais dû, je devrais, rester au ras des événements. Mais alors personne ne les verrait ; le lecteur se dirait : et alors ? Alors je tente de répondre à ce : et alors ? Je déploie quelque peu, peut-être beaucoup trop, ce qui alors s'évoque d'un geste où l'*agir* l'emporte sur le *faire* où prédomine l'intention, qu'elle soit consciente ou, comme on dit, inconsciente. » F. Deligny, *Les Détours de l'agir ou le moindre geste, Avant-propos, op. cit.*, p. 1250.

103 cf. F. Deligny, *Le Croire et le craindre, Œuvres, op. cit.*, p. 1146

de l'autiste. Mais il s'agit, pour nous qui voyons les choses à partir des mots, de moindres choses : la pierre qui cale la porte du hangar la nuit pour ne pas qu'elle batte au vent¹⁰⁴, le cendrier sur la table qui a été cassé et jeté avec les cendres du four à pain¹⁰⁵, une flaque d'eau – et qui risque bien, inévitablement, un jour ou l'autre, de s'épuiser pour disparaître en attendant les prochains jours de pluie, mais, quand bien même envahie d'herbes, restera peut-être un repère pour l'un des enfants.

C'est ainsi avant tout sur les choses et non sur les personnes et leur emploi du temps que se fixe le regard des autistes ; sur l'emplacement et le déplacement de ces choses, leur mouvement ou leur trajectoire possible, sur leur présence ou leur absence. Les cartes donnent à voir que « les détours » et les « lignes d'erre » empruntés par les enfants sur l'aire relient entre elles les choses (pierres, croisement de deux chemins, présence d'eau, de feu, lieux sans rien d'autre qu'une flaque) comme autant de repères. À superposer les cartes de différentes journées et de différents trajets, Deligny constatait que là où un chevêtre apparaissait se croisaient plusieurs lignes: ces points de croisement ou plutôt ces nœuds s'avéraient être des passages obligés, des repères nécessaires pour les enfants. Nœuds de coïncidence, mais nœuds inévitables, les chevêtres manifestent la figure par laquelle se constitue un réseau dans l'espace de l'aire de séjour. Il faut voir que c'est par la matérialité même de l'espace, et non par sa représentation ou conception géométrique que celui-ci s'élabore. L'espace considéré à partir de sa matérialité ouvre la possibilité d'une communication infinitive, pour ne pas dire objective, par opposition à une communication intersubjective.

104 Jacques Lin a fait le récit de cette pierre et de l'importance que Janmari y attachait. cf. F. Deligny, *Nous et l'Innocent*, *op. cit.*, p. 713-714

105 cf. F. Deligny, *Singulière Ethnie*, *op. cit.*, p. 1455

Mais ce qu'est l'espace matériel n'apparaît peut-être pas clairement. À quoi semble-t-il tenir d'après les textes de Deligny, si ce n'est à des pierres, des sources, des flaques ou d'autres points d'eau, des intersections de sentiers ou de chemins, des restes d'un feu ? Comment ces choses font-elles repère à défaut de pouvoir faire sens ?

Il n'est peut-être pas inutile de bien y insister : les cartes ne servaient pas à se repérer, mais, tout au plus, faisait voir « le repérer », les chevêtres, les lignes d'erre. Elles en étaient la trace, et non le signe ; et tandis que par le signe, c'est-à-dire les mots, « il arrive des choses au réel », par la trace, c'est-à-dire par les cartes, il n'arrive rien, celles-ci n'étant rien d'autre que ce qu'il reste du geste de tracer, et rien d'autre que ce reste, ligne d'encre, de crayon ou de craie. Aussi les cartes n'avaient-elles aucune utilité. Vouloir se servir des cartes, cela aurait signifié : vouloir leur faire dire quelque chose, en faire le signe et même le symbole de quelque chose. Il n'y avait donc rien à attendre des cartes, si ce n'est qu'elle permettait d'y voir plus clair, de faire surgir « l'arachnéen », le réseau tissé par les trajets des enfants autistes entre les choses, celle-ci faisant pour eux repère en étant reliées.

Il ne s'agissait pas de dire, en constatant l'impossible – ou pour être exact quoique redondant : *l'inutile* – utilisation des cartes, que celles-ci n'avaient *rien à voir* avec ce réseau de ligne d'erre que tissaient les autistes. Il s'agissait justement tout au contraire de bien voir que tisser et tracer relevaient d'un même mode de geste ou d'agir et « advenaient » de la même façon aux enfants autistes. C'est justement parce que tracer n'est pas dire ou écrire que les cartes avaient quelque chose à voir avec les trajets, parce que tracer est dépourvu d'intention, de projet. Dans *Traces d'être et bâtisse d'ombre*, Deligny raconte :

« Deux fort gros livres me sont arrivés en même temps : Préhistoire de l'art occidental et Cartes et Figures de la terre [...].

Si je regarde cette carte supposée être celle dont Christophe Colomb s'est inspiré pour se tromper de continent, je suis touché au même endroit et de la même manière que si je regarde la fresque tracée sur la paroi de la grotte de Lascaux.

C'est que je ne vois que la trace et ne m'inquiète pas du pourquoi.¹⁰⁶ »

Il est possible que la fresque tracée sur la paroi de la grotte de Lascaux ait été tracée avec une intention particulière, tout autant que la carte de Christophe Colomb. Mais il est également possible que ni l'une ni l'autre aient été tracées dans une intention particulière ou en vue de tel ou tel projet. Il se pourrait même qu'étant tracées, elles résultent avant tout du geste de tracer, et ne tiennent à rien d'autre qu'à l'existence d'une surface, et d'un quelconque objet ou d'une quelconque matière qui puisse y faire trace. Deligny ose faire cette supposition : peut-être que ce n'est que par erreur que Christophe Colomb a vu dans ce « tracer » une carte projetant le parcours à suivre pour rejoindre les Indes depuis l'Europe ; peut-être n'était-ce tout simplement pas une carte pour se diriger à travers les océans :

« C'est dans la mesure où le tracé porte la marque de l'intention qu'il « s'errone » ;

où se voit que le pourquoi est fort encombrant quand il s'agit de traces dont la

splendeur provient tout autant de la roche ou du parchemin que de la trace elle-même.¹⁰⁷ »

Deligny ne ramène pas tout au geste et à la trace ; il cherche seulement à les distinguer de ce qui est « supposé » et considérer ce « supposé » comme tel, au lieu d'aller chercher une mystérieuse intention (consciente, inconsciente ; voulue, manquée...) qui se situerait à l'origine de la trace.

Des traces, nous en faisons de toute façon d'une manière ou d'une autre. Une main n'est pas même nécessaire pour en faire : il suffit d'un peu de matière, ou plus précisément, d'un peu de surface, et d'un peu de mouvement pour qu'il y ait trace. En marchant nous faisons des traces. Une pomme de pin tombant de l'arbre laissera une trace dans un sol meuble. L'eau fait des traces parfois même tellement profondes qu'elle en modifie irréversiblement le sol, la roche, la terre. Le vent, l'air lui-même laisse des traces. Plus exactement que les choses, il faut donc comprendre que ce sont les traces que les autistes repèrent, d'où peut-être leur attirance pour l'eau qui agit et trace où qu'elle passe, et pour les pierres, qui laissent une trace de leur « séjour », toutes les fois que le sol s'y prête. Les cartes avaient ainsi révélé des chevêtres que Deligny qualifiait d'« aberrant », situés là où il ne semble rien y avoir dans les alentours, « même pas une bouteille vide¹⁰⁸ ». Les indices d'explication de ces chevêtres peuvent sembler plus aberrants que les chevêtres eux-mêmes. Ils ne sont toutefois que « supposés » et ne prétendent à rien de plus :

« Qu'un sourcier de nos amis vienne exercer son art sur l'aire de séjour et là

107 *Ibid.*

108 *Ibid.*, p. 1494

où certains chevêtres trônent apparemment sans relation avec quoi que ce soit, le sourcier nous indique d'une main ferme que si nous voulions forer là, nous aurions un petit geyser aussi palpable et visible que la source.

Reste-t-il quelque chevêtre apparemment aberrant ? Un paysan qui habite depuis plusieurs générations la ferme voisine et qui connaît comme sa poche la géographie enfouie de l'aire de séjour nous dira que là, au lieu même du chevêtre aberrant, il y avait jadis deux voies qui se croisaient et qui ont disparu du jour où s'est tari le nombre des habitants.¹⁰⁹ »

On peut voir à cette anecdote que les traces qui retiennent l'attention des enfants autistes échappent à notre œil affairé et avec lequel nous percevons le monde selon un certain usage et selon certaines activités. Mais les traces existent bel et bien encore, pour qui sait les voir : elles sont ce qu'il reste de la rencontre suffisamment durable et réitérée d'une matière avec une autre. Aussi sont-elles, pour la plupart de celles qui font « repère », traces d'un passage – d'un chemin emprunté par plusieurs personnes, plusieurs fois par jour peut-être, d'un court d'eau si petit soit-il – ou d'un ancrage – celui, le plus souvent, d'une pierre ou d'un feu. Le séjour ou le passage et la réitération seraient donc ce qui travaille la surface au point de rendre visible la trace qui advient inévitablement des choses au contact de cette surface. Mais elles n'en sont ni le signe, ni le symbole.

Le problème qui taraude Deligny autour de la « primitivité » de l'espace appelle donc cet autre

109 *Ibid.*, p. 1494

problème : « le pouvoir et ses excès, d'où ça vient ?¹¹⁰ »

pour Deligny, « un humain » est un *individu* de l'espèce humaine, « l'humain » se distingue de « l'homme » qui, *a contrario*, est un individu de culture et d'institution, non l'individu biologique d'une espèce¹¹¹. Or le langage n'est pas, à considérer les enfants autistes, une chose naturelle. Qui dit humain ne dit pas nécessairement langage. Comme la société, il est une institution et en reste une quand bien même il en serait la plus âgée de toutes. Comprendre le langage comme étant de nature, ce n'est donc ni plus ni moins ramener l'homme à l'humain et faire porter des intentions et du pouvoir à la nature dont elle est dépourvue. C'est refuser « l'humain commun » qu'est « l'individu d'espèce » et c'est marquer d'un irréductible partage, d'une irréductible inégalité, l'espèce humaine.

Au renfort d'une référence à Marx, Deligny justifie son interrogation concernant l'humain :

« Nous sommes à ce point étrangers à la nature humaine qu'un langage direct de cette nature nous apparaît comme une violation de la dignité humaine ; le langage aliéné des valeurs matérielles nous paraît le seul digne de l'homme, la dignité justifiée, confiante en soi et consciente de soi.¹¹² »

Le texte de Marx porte en réalité moins sur la nature humaine ou ce que serait un humain de nature que sur l'aliénation de soi par les valeurs matérielles de l'échange. Aussi fait-elle voir, notamment si on

110 *Ibid.*, p. 1380

111 *Ibid.*, p. 1021 : « Nous avons donc affaire à deux « ordres » qui ne sont pas « de même nature » : l'un qui relève de l'*espèce* proprement dite, l'autre qui est l'œuvre de l'*homme* conscient de soi. »

112 K. Marx cité par Deligny, *ibid.*, p. 1022. Réf. Citation de Marx : *Manuscrits de 44, Œuvres, Économie*, t. II, éditions La Pléiade (1968), p. 31-32

pense à la portée aussi bien philosophique que politique de cet auteur, combien une interrogation sur l'idée de nature humaine implique la question du pouvoir et des dominations. Déjà avec Rousseau la notion avait-elle avant tout servi, dans le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, à réfuter l'esclavage et poser l'égalité naturelle de tous.

La proposition de Marx est la suivante : le seul langage que nous comprenons tient à ce que, dans nos rapports avec les autres hommes, nous faisons de « l'autre » un moyen, un instrument de production d'un objet dont nous voulons nous emparer. Si je produis et je produis plus qu'il ne m'est nécessaire, c'est dans le but d'échanger ce surplus ; je deviens moi-même un moyen pour l'autre en même temps que je fais de lui, en raison de son produit dont je veux m'emparer pour mes propres besoins, un moyen pour moi-même. Marx ramène la dignité, la confiance et la conscience de soi, qu'on glorifie habituellement comme de hautes valeurs humaines, au « langage aliéné des valeurs matérielles », autrement dit à l'aliénation (qui est toujours aussi une auto-aliénation) par la production et l'échange capitalistes. Ce faisant, c'est un certain mode de réciprocité qu'il récuse, cette réciprocité dont on fait également une valeur et sur laquelle reposent ou que rejoignent toutes d'une manière ou d'une autre les actuelles notions d'intersubjectivité, de communication, de participation, de lien ou relation sociale. Toutes ces notions exigent en réalité une utilité – pour ne pas dire une utilisation – de l'individu qui a part à la communauté et aliène, c'est-à-dire nie pour l'enfouir et la rendre étrangère, ce qui aurait dû faire la valeur de l'individu :

« La valeur que chacun de nous possède aux yeux de l'autre est la valeur de nos objets respectifs. Par conséquent, l'homme lui-même est pour chacun de nous

sans valeur.¹¹³ »

À l'opposé de cet homme sans valeur, les enfants que Deligny a choisi d'accueillir dans les Cévennes feraient apercevoir la part inaliénable de l'individu, cette part qui est *d'espèce*, cet humain dont le « langage » nous est désormais totalement étranger. Pour Deligny, « l'humain de nature » ne tient aucun langage, quel qu'on puisse le définir ; mais que l'homme soit ramené par nos société à un être sans valeur autre que celle d'être utile à une société conditionnée par la production et ses besoins, autrement dit, une société réglée par le « *pouvoir* » et le « *vouloir* », il le conçoit de la même façon que Marx qui, pour le concevoir, recourt inévitablement à l'idée d'une nature humaine.

Il serait inexact de dire que le commun advient pas les enfants autistes. Il faut le redire avant tout chose : le commun dont parle Deligny ne se construit pas, il ne résulte d'aucun projet. Mais on ne peut pas non plus dire qu'il résulterait de l'agir sans projet – sans *pouvoir* et sans *vouloir* – des enfants autistes. Dire que le commun ne résulte d'aucune construction, cela revient peut-être à arpenter un terrain encore plus glissant que celui du concept de nature humaine : mais là encore, Deligny ne le surcharge pas de lourdes valeurs importées du langage ; le commun est bien plutôt, d'une façon élémentaire, quelque chose à sentir et à rendre perceptible.

Toute la difficulté tient alors à ce que le mode d'être de l'homme étant différent de l'humain, le sens qui lui permettrait de sentir le commun a fini par lui faire défaut, de la même façon que, dans le texte de Marx cité plus haut, le « langage de la nature humaine » a fini par faire défaut à l'homme aliéné par la production. Aussi ce qui pour un enfant autiste tient lieu de repère, quand bien même nous

113 K. Marx, *op.cit.*, p. 33

verrions – grâce aux cartes, aux films – que ce repère a beau en être un pour cet enfant et pour d'autres, il ne nous fait pas véritablement signe, nous restons tentés d'en faire *usage*, de l'utiliser aux fins de notre propre trajet, croyant par-là même construire à partir de ce repère quelque « corps commun », et trouver enfin à lui donner sens. Toute l'étrangeté des repères qui adviennent des trajets des enfants tient à ce qu'ils résistent, autant que possible, à cette assimilation par le sens, par le langage, à la chose utile : que dire d'une pierre, d'une flaque qui disparaîtra dans quelques mois, des restes d'un feu, d'un cendrier cassé ? Nous aurions beau en dire quelque chose et chercher à le ramener à quelque utilité, ce qui tient lieu de repère continuera à n'avoir aucune utilité pour l'enfant autiste. Aussi doit-on comprendre que ces pierres, croisements de chemin etc. ne marquent rien d'autre que la limite entre deux modes d'être, celui des individus parlants et celui des autistes. Mais en même temps qu'ils en marquent la limite, ils en constituent une sorte de pivot, d'*entre* transitionnel ; ils marquent la possibilité de tourner autour et de passer par-là. Ils sont la trace d'un passage emprunté un nombre de fois indéfini. Le commun, dès lors, est toujours la marque d'une répétition :

« Pour moi commun veut dire tout ce qui n'est ni l'un ni l'autre. C'est « comme un » mais ce n'est ni l'un ni l'autre. Tout ce qui peut avoir lieu hors de l'un et l'autre. J'appelle trace du corps commun le fait que le voisin passe souvent près de la fontaine. Janmari pour lui c'est un repère, c'est ni l'Un ni l'Autre.¹¹⁴ »

Le commun est « ce qui peut avoir lieu hors de l'un et hors de l'autre », écrit Deligny. Il faut ici

exclure toute idée d'échange ; ce qui peut avoir lieu hors de l'un et hors de l'autre n'est pas objet – monnaie – d'échange, mais est passage ou – piste qui pourrait être explorée à partir de l'objet transitionnel de Winnicott¹¹⁵ – transition. Si l'on continue de raisonner en penseur de « l'humain de nature », le commun apparaît comme ce qui n'est le moyen d'aucune fin et ce qui n'appartient « ni à l'un, ni à l'autre », autrement dit ce qui n'appartient à personne. C'est donc ce qui ne s'échange pas, contrairement à ce qu'en disent les habituelles théories de la communauté faisant reposer son ciment sur l'échange et la réciprocité. Le commun a lieu dans un *entre*, dans un espace qui n'est ni celui des uns ni celui des autres. Il n'est qu'un lieu par lequel passe un trajet réitéré d'une façon « coutumière », journalière.

Dans un autre texte, Deligny écrit que le « sens du commun », cette sorte de sixième sens qui permettrait de percevoir le commun que nous comprenons pour l'instant comme *entre*, nécessite quelque « objet » « matériel¹¹⁶ ». Pour qu'il y ait « repérer », il faut bien qu'il y ait *quelque chose*. Mais par le « repérer » la chose est détournée de sa valeur d'utilité. C'est de cette façon qu'elle tient lieu de repère, autrement dit de commun, en étant ramenée à sa matérialité même et, pour ainsi dire, dé-signifiée. Repérer, c'est ne pas percevoir une chose comme un objet d'usage ; c'est défaire la chose de toute corrélation à un « pour » ou à un « faire pour ». Mais c'est passer et réitérer le passage par cette chose ; c'est *agir*, bien que ce soit *ne rien en faire*. C'est une rencontre aléatoire avec cette chose, de laquelle aucun projet n'est attendu. La chose arrive ou advient à celui qui *repère* plutôt que le contraire ; c'est la chose qui se trouve là, de toute sa présence matérielle, non l'individu qui y accède, ou qui y arrive.

115 cf. D. W. Winnicott, *Jeu et réalité, l'espace potentiel* [*Playing and Reality*, 1971], trad. Claude Monod et J.-B. Pontalis, nrf Gallimard, 1975.

116 F. Deligny, *Les détours de l'agir ou le moindre geste*, *op. cit.*, p. 1334

Il faut dire : la chose tient lieu de repère, ou : la chose est ce par quoi le *repérer* advient, plutôt que : l'individu repère la chose. Cela ne revient pas seulement à inverser l'ordre de la prédication, mais encore à dé-subjectiver l'action.

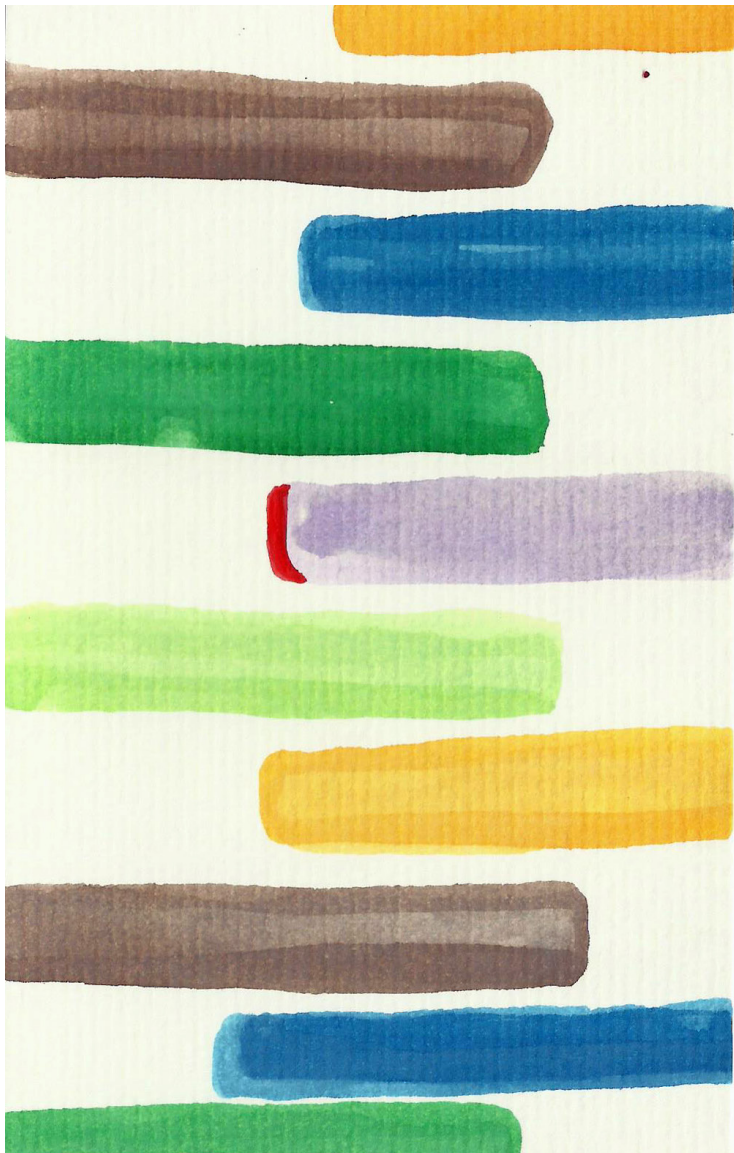
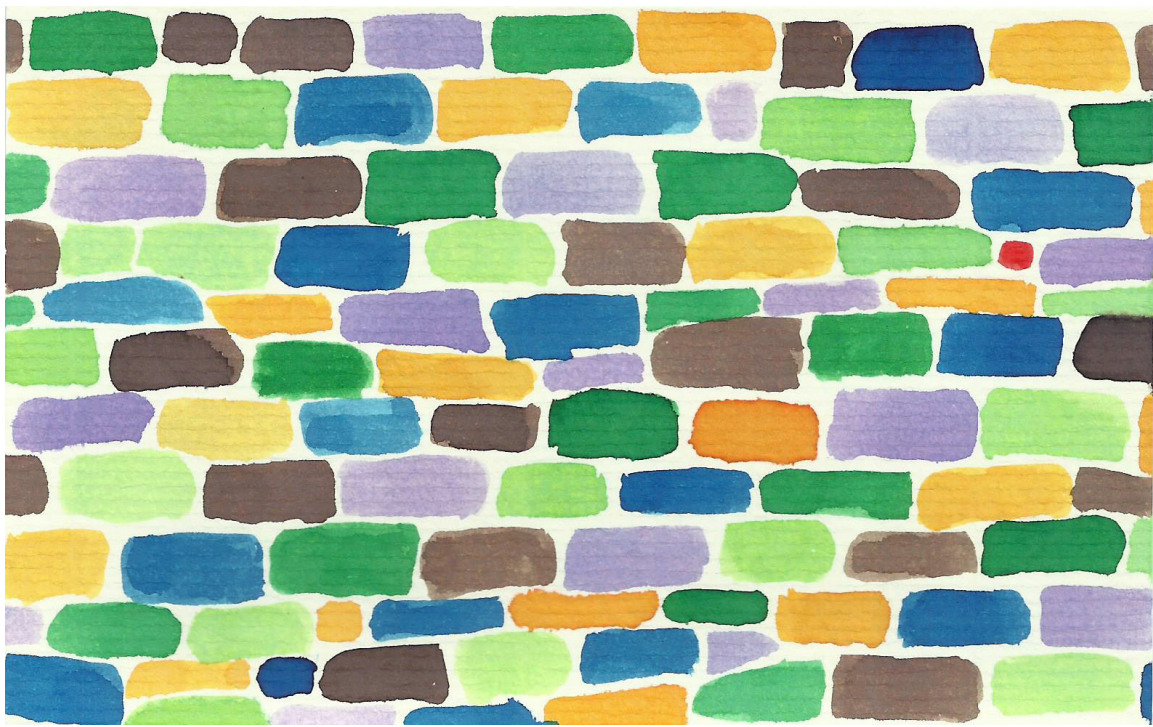
Deligny y est conduit du fait même de vivre avec des enfants dont le mode d'être ne les détermine ni à faire ni vraiment à vouloir, mais à agir, c'est-à-dire y aller de son geste, *tracer*. On pourrait dire que l'autiste vit dans un monde de traces : de ses gestes et mouvements, de ses trajets adviennent des traces, reliant entre elles les traces déjà existantes faisant *chevêtre, repère*. Selon ce mode d'être, ni origine, ni intention, ni signe, ni symbole n'interviennent, la trace n'étant que ce que la matière ou la surface retient d'un passage ou d'une présence. Aussi les autistes font-ils bien voir qu'il se passe une multitude de choses à propos desquelles nous ne faisons jamais que *supposer* le sens, l'origine ou l'intention. Mais ce qui est commun aux choses n'est pas le sens, qui ne résulte que du langage dont il n'est pas possible de dire qu'il est « comme un », justement peut-être parce que nous l'avons *en partage* et que les partages ne résultent pas de l'espèce, mais des institutions que nous nous concevons. Ce qui est commun aux choses est la trace, c'est à dire leur manière d'être (par rapport) à la surface, et c'est encore leur matérialité et le mouvement de cette matière. De la même façon, le commun de l'humain est le geste, c'est-à-dire l'agir : le mouvement par lequel nous sommes dans l'espace et nous relions aux autres et aux choses, en y tissant des trajets, en y tramant quelque chose, aux prises avec la matière et avec le mouvement.

Je venais de rappeler que Deligny lui-même revendiquait sa parenté avec le mouvement matérialiste. Le matérialisme auquel il pense en l'occurrence est avant tout celui de Marx, le matérialisme dialectique compris comme philosophie de la liberté, traitant des questions de pouvoir et proposant des armes

théoriques de résistance. Il se trouve que ce matérialisme n'est pas seulement cela et que ce n'est pas une coïncidence si la tentative des philosophes évoqués jusqu'ici pour poser un concept de nature humaine qui résiste au pouvoir et à l'aliénation passe nécessairement par une réflexion aux prises avec la question du primat du signe ou de la raison sur l'existence des choses et du monde.

Second Chapitre

La spatialité de l'art



Les lettres d'Eva Forest (extraits de : Eva Forest, *Journal et lettres de prison*, Paris : édition des femmes, 1975, pp. 39, 40, 45) - 1/3 « Je me demandais tout à l'heure jusqu'à quel point l'imagination serait possible sans qu'elle tienne compte de la réalité... » ; 2/3 « J'ai perdu la notion du temps et de l'espace. Yeserias me semble une île perdue je ne sais où, où des événements ont eu lieu je ne sais quand... » ; 3/3 « En fait, la réalité c'est tout l'ensemble... » ; encres de couleur sur carte 8,5x13,5 cm, (Emmanuelle à Valeria, les 30/09/13 et 03/10/13), Arch. Post. | Arch Jd'O || E.D. 2014 [non édité].

1. La place de la prison dans la communauté

Malgré le développement considérable des dispositifs régionaux mettant en œuvre les missions définies par les protocoles Culture-Justice, les espaces pensés pour l'exercice de pratiques artistiques ou la mise en place d'événements culturels font encore largement défaut en détention. Ce constat suscite un double questionnement : quant à la place des arts et de la culture d'une part, de la prison d'autre part, au sein de la communauté.

Aujourd'hui qu'on procède à la fermeture des prisons qui peuvent encore habiter nos villes et qu'on construit de nouveaux établissements dans des zones excentrées, dont on ne saurait dire si elles sont rurales ou urbaines, quelle part à la communauté cette institution conserve-t-elle ? Quelle place dans la communauté les personnes détenues elles-mêmes peuvent-elles intégrer, si tout est continuellement fait pour les en éloigner ? Et si le discours dominant a tendance à nous faire oublier que la prison est l'une de nos institutions au même titre que l'hôpital, l'école ou l'université, comment faire reconnaître l'importance de s'en soucier ?

Le livre d'Alain Brossat, *Pour en finir avec la prison*¹¹⁷, rend compte d'une approche abolitionniste,

dont le point de vue consiste à faire voir l'ampleur de l'archaïsme et de l'immobilisme de cette institution : inchangée est la prison, inchangée elle restera. Croire qu'il est possible de la réformer, comme le soutiennent les « humanistes », revient selon A. Brossat à la cautionner tout autant si ce n'est plus que lorsqu'on considère archaïquement qu'il est nécessaire de punir et que les moyens de cette punition ne peuvent manquer de passer par l'exercice arbitraire de la force et de la coercition. Dans cette mesure, les actions visant à développer des activités artistiques ou culturelles, sportives, éducatives en prison ne résonnent pas pour lui comme des actions libératrices et vectrices de potentiels contre-pouvoirs :

« Que les détenus ne connaissent plus de mauvais traitement, plus de fouilles humiliantes, plus de censure de leur courrier, [...] que l'on développe les activités sportives et culturelles, etc., et la prison, peu à peu, deviendra un espace « humanisé » et juridiquement correct. Cette approche est profondément viciée.¹¹⁸ ».

Tout en abordant les choses sous un autre angle, le premier chapitre de ce travail n'entre pas vraiment en contradiction avec une telle prise de position. Si le développement d'activités artistiques et culturelles ne fait qu'obéir à une la logique courante de reconnaissance des « droits des détenus », nous avons pu expliquer que l'approche juridique de ces « droits » étant faussée par une non-reconnaissance du statut même du détenu en tant que membre à part entière de la communauté et par sa stigmatisation : la reconnaissance de ses droits paraît toujours, au sein même de l'énoncé des lois, dépendre de sa

A. Brossat, *Pour en finir avec la prison*, Paris : éditions la Fabrique, 2001.

« personnalité », son « comportement » et sa « dangerosité » ; autrement dit, ce système de reconnaissance est en lui-même garant de l'exercice d'un pouvoir arbitraire.

Dans cette juridiction, ce ne sont pas les actes qui sont ici l'objet visé par la loi, mais la personne même. Aussi doit-on en revenir à cette question de la place de la personne détenue au sein de la communauté : exclue parce que privée de liberté, son existence est perpétuellement *sous condition*, *assujettie* au jugement et à autorisation. Cette condition de la personne détenue sera en l'occurrence questionnée en corrélation avec la notion d'hétérotopie élaborée par Foucault. C'est en effet en interrogeant le lieu du corps que Foucault a creusé cette notion et a, de là, mis au jour les stratégies de pouvoir qui travaillent, placent, disposent et disciplinent nos corps.

L'ambivalence de la logique qui détermine le fonctionnement actuel des prisons tient à ce qu'elle ajoute à la détention, à la « prise de corps », à l'immobilisation, des injonctions à l'évolution et au changement de soi, dans l'optique d'une réinsertion dans la société. Ce qui est nié dans ce double mouvement d'incitation au changement et de captivité est d'abord le fait que les conditions d'incarcération travaillent le corps autant que le mental de la personne détenue, modifiant sa sensibilité, la manière d'éprouver les émotions, altérant les sens eux-mêmes – notamment la vue, le toucher, et le sens de l'espace – du fait de la pauvreté d'un environnement confiné et bien souvent trop peu accessible à la lumière du jour. Tandis que les conditions d'existence de la personne détenue vont dans le sens de son immobilisation, le soin et l'éducation deviennent les outils d'une responsabilisation de son *état*, résultant en réalité de la situation d'enfermement qui opère en lui les altérations parfois sans retour de

sa personne.

Cette contradiction ravivant une sorte de la logique de la faute, celle-ci ne peut qu'éloigner plus encore la personne détenue de la possibilité de retrouver une solidarité sociale :

« Le détenu condamné à une longue peine subit aujourd'hui des injonctions toujours plus précises à manifester sa capacité d'« évoluer » et donc de se réinsérer dans la société [...]. Ce faisant, il répond au désir de l'institution de l'éloigner de toute perception collective de la condition pénitentiaire, de toute solidarité de groupe susceptible de nourrir une résistance quelconque.¹¹⁹ »

C'est là notamment la signification que prend la « longue peine » dans l'opinion dominante :

« Les longues peines ont pour fonction de rassurer une opinion publique sensible aux questions de sécurité, elles sont une des pièces maîtresses de l'arsenal destiné à gouverner « à la sécurité ».¹²⁰ »

Anne-Marie Marchetti parle à ce sujet de « peine d'élimination sociale », en ce que, l'exclusion semblant être sans retour, la personne détenue en longue peine vit la déconstruction progressive de son identité, n'étant plus perçue par d'autres membres de la communauté autrement que comme « prisonnier ».

Aussi A. Brossat met-il en garde contre l'estompage de la frontière entre le « dedans » et le

119 *Ibid.*, p. 60.

120 Anne-Marie Marchetti, *Perpétuités, le temps infini des longues peines*, Paris : Plon, coll. Terre Humaine, 2001, p. 68, cité par A. Brossat, *Op. Cit.*, p. 67.

« dehors » de la prison, par l'exagération qui pourrait être faite de l'idée que l'ensemble de la société est traversé par la « forme-prison », par un « système carcéral » :

« Il demeure absurde de prétendre que serait aboli le seuil terrible qui sépare le monde ordinaire de celui de la prison. Et plus absurde encore d'affirmer que le modèle pénitentiaire triomphe au point de devenir celui du contrôle social en général. La société quadrillée, vidéo-surveillée, patrouillée, auscultée, écoutée, n'en demeure pas moins tout autre chose qu'une « prison ». Les détenus et anciens détenus savent, eux, à quoi s'en tenir.¹²¹ »



n'arrivait pas, je n'arrivais à rien, même pour en parler. C'était un milieu par exemple pres- que tout de notre intervention avec l'orchestre à l'EMM de Quévrevain (établissement pour mineurs). Je ne me souviens que d'une chose, c'était très fati- quant, il faisait super froid (désormais j'associe le froid, le vent du nord avec un ciel qui mange plus des trois quart du paysage comme c'est là-bas, à la prison), je n'ai pas été vraiment capable, contrairement aux autres intervenants, de nouer quelques liens avec les jeunes, c'était la prison, c'était peut-être super touchant et enthousiasmant de voir que les jeunes avaient vraiment apprécié notre atelier d'orchestre, c'était peut-être super fou ou une grande joie avait fini par éclater le dernier jour, ou on faisait un petit concert, et que les jeunes étaient fin exci- tés, mais c'était super triste, et j'ai pas réussi à prendre dans la queue la vio- lence de cet établissement pour mineurs (et celle des mineurs avec d'ailleurs).

«Une année de moins, une année de plus. Cela dépend du point de vue.»

Et pourtant avant ça, j'ai participé à toute une série d'ateliers dans des maisons d'arrêt et dans des centres de détentions, en quartiers hommes, qui avaient eu lieu, et qui - me semble-t-il - ne m'avaient pas provoqué un tel effet. Juste de l'an- goisse à l'entrée, qui en général retombe, surtout quand on arrive en groupe au moment de rencontrer les détenus, ces gars qui vivent dans la prison, et au même coup, lui donnent le peu de vie qu'elle peut avoir. Mais là encore, comment raconter la prison...

Les prisons ne se ressemblent pas. Les directeurs ont tous l'air terriblement prison, mais c'est différent pour les surveillants, les détenus eux-mêmes, pendant mon atelier de peinture à la maison d'arrêt d'Arras (cette fois-ci, j'intervenais

Les rapports de la prison à son dehors et de la communauté à la prison sont, en fin de compte, du point de vue d'A. Brossat, faits de mimétismes et d'allers-retours où le sécuritaire génère le sécuritaire, ou la solidarité s'effrite sans autre façon, tout en étant pris dans des discours se contredisant en eux-mêmes et des fonctionnements rendant les discours paradoxaux. Dans cette mesure, intervenir en prison par le biais d'ateliers de pratique artistique participative ne reviendrait qu'à contribuer à cette spirale sécuritaire. La thèse d'A. Brossat rejoint en fait en ce point clairement celle de Foucault : le problème n'est pas *la/en prison*, il est au fondement même des partages qui régissent la société et définissent les rapports de domination. La prison n'est que le cas le plus exemplaire de privation de liberté, la société toute entière étant minée par la forme carcérale – ce qui amène Brossat à formuler cette proposition :

« Opposons [...] la seule perspective historique qui vaille : décarcériser la société.¹²² »

2. La place de l'art: entre espace privé et espace public

Difficile peut-être, au premier abord, de ne pas considérer le point de vue de Brossat comme teinté d'un pessimisme un peu désarmant. Il y a cependant lieu de prendre en compte la portée d'une telle approche pour réfléchir *personnellement* sur l'action même de se rendre en prison dans l'objectif d'y mener des activités artistiques. Comme d'autres, membres du GENEPI, intervenants de la recherche-action du Jeu d'Orchestre, artistes intervenus sur la sollicitation du chargé de mission Culture-Justice, je

me suis à un moment donné demandée si mes interventions ne contribuaient pas ni plus ni moins qu'à nourrir cette spirale, une sorte de va-et-vient routinier, instituée entre le « dedans » et le « dehors » de la prison, ou même, si mon action ne servait pas tout simplement à rien.

Aux prises avec ces doutes quant au sens des actions auxquelles j'avais part, j'ai opté pour deux modes d'élaborations de solutions et d'implication : la construction conceptuelle d'une part, l'action collective d'autre part. Rendons compte à présent dans ce chapitre de l'élaboration conceptuelle.

Avant même que je commence à mener mes premiers ateliers de pratique artistique en milieu pénitentiaire, faisait déjà son chemin dans mon esprit, l'idée que l'art n'a pas à avoir de place attitrée pour *avoir lieu*. Il est une *pratique* qui a part à la vie quotidienne et certainement plus que toute autre pratique, il n'a pas besoin de faire l'objet d'une expertise, mais ne demande qu'à être essayé, expérimenté, éprouvé. Il peut convoquer des savoirs-faires parfois très techniques, traditionnels, élaborés, exigeant de la maîtrise et de l'entraînement, mais il peut tout aussi bien être le fait de gestes rudimentaires, élémentaires, spontanés, simples, univoques.

Mais la pensée dominante conduit le plus souvent à considérer l'art, dans son objet (l'art en tant qu'œuvre), dans son fait (l'art en tant qu'évènement) ou dans sa pratique (l'art en tant que technique, école, éducation), comme n'étant « pas pour tout le monde ». Le fait même qu'il y ait des lieux proprement institués, *faits pour* l'art, entretient cette valeur. Pourquoi les arts et la culture n'auraient-ils à trouver leur place que dans des espaces qui leur soient réservés ?

Ce phénomène de sacralisation des espaces de l'art tient en fait autant à une consécration qu'à une mise en réserve. L'approche dominante veut qu'on ne s'approche de l'art qu'à certaines conditions

et selon certaines formes et certains rites à respecter (on ne va pas à l'opéra vêtu et préparé de la même façon que si l'on allait se promener dans un jardin public). La raison, déjà énoncée en introduction en est que cette « réservation » des espaces de l'art est, pour reprendre Rancière, que celui-ci *brouille les partages du sensible*. Ce brouillage est produit par la dimension fictionnelle de l'art. Fictionnel, l'art est donc à la fois réel, ancré dans la matérialité de l'espace, et à la fois illusoire, imaginaire – et j'ajouterais: numérique. Cette ambivalence de l'art m'amène à formuler l'idée qu'il connaît une place, une spatialité qui lui est propre. Ou pour le dire autrement, l'art détermine une manière singulière et profondément intime d'inscrire des faits, des productions, des actions, des gestes dans l'espace public.

La philosophie esthétique et politique de Jacques Rancière s'initie par une lecture de Platon mettant l'accent sur un autre point que celui de l'opposition entre l'Idée et les apparences. Rancière s'interroge effectivement sur la place que Platon destine aux poètes dans sa cité idéale. Dans ce modèle de république, une tâche est assignée à chacun et ne s'occupent des affaires publiques que ceux qui en ont le temps. Ainsi les artisans ne peuvent-ils pas y prendre part, parce que le travail, auquel ils sont par définition astreints, n'attend pas : l'intégralité de leur temps doit y être dédiée. L'artiste, quant à lui, malmènerait ce clivage posé entre l'activité artisanale privée (le travail) et la participation aux affaires publiques (la citoyenneté) :

« Du point de vue platonicien, la scène de théâtre qui est à la fois l'espace d'une activité publique et le lieu d'exhibition des «fantasmes», brouille le partage des identités, des activités et des espaces.¹²³ »

Et pour cette raison, Platon en viendrait à exclure les poètes de la Cité. L'hypothèse que le brouillage des partages, des identités et des activités comme ce qui fait le *propre* de l'art. L'unique propriété de l'art, ce serait ainsi, en un sens, de ne pas en avoir, ou plus exactement de ne pas s'y tenir, d'avoir toujours la possibilité d'y déroger pour en constituer de nouvelles – nouvelles règles, nouvelles identités, nouvelles techniques, nouveaux modes de visibilité, nouveaux partages.

Et pourtant on ne cesse, tant du côté des artistes et des acteurs de la culture que du côté de la critique et des spectateurs, de concevoir l'activité artistique comme faisant l'objet d'un savoir particulier, de connaissances spécifiques et même d'érudition et d'expertise ; en philosophie, il a été tenté de concevoir l'œuvre d'art selon un ordre ontologique lui étant propre ; l'émergence de lieux d'institution a laissé se construire un « monde de l'art » fonctionnant avec son propre système de valeurs ; et en écho direct au modèle de la Cité platonicienne, c'est un lieu commun de considérer les artistes comme des individus marginaux, hors pairs, à part, ni vraiment ancré dans le « monde du travail », ni dans celui des « missions » ou « affaires » publiques.

Il y a pour ainsi dire une réticence pour ainsi dire ambiante, si ce n'est dominante, à accorder, tout à la fois, qu'« artiste » puisse être un métier et qu'en même temps l'art est l'affaire de tous, destiné à l'ensemble de la communauté et qui plus est, puisse être pratiqué par tout le monde. C'est ainsi l'ambiguïté intrinsèque à l'art, du fait qu'il empiète sur la scène publique tout en se destinant à chacun intimement qui pousse à concevoir des espaces réservés à l'art.

3. L'articulation de l'intime et du politique

Si aux yeux de Platon le théâtre est condamnable, explique Rancière, c'est parce qu'il crée une confusion entre « l'espace d'une activité publique » et « le lieu d'exhibition des «fantasmes» ». Le théâtre déplacerait le lieu d'exhibition des fantasmes dans l'espace public. La scène, l'espace scénique pourrait être proprement définie de cette façon : un espace public où est possible l'expression des passions, et des singularités. Le théâtre grec est exemplairement fondé par cette double appartenance à l'espace privé et à l'espace public. Il joue à proprement parler avec cette dichotomie, par la co-présence sur scène d'acteurs incarnant des héros exemplaires et du chœur figurant le peuple assemblé. L'hétérogénéité de l'espace théâtral est là l'objet d'un redoublement au sein même de l'espace scénique.

S'il y a donc un brouillage des partages, c'est parce que la délimitation entre le lieu privé de la scène et l'espace des affaires communes est rendue malléable, *perméable*. La délimitation entre ce qui est de l'ordre de la représentation, du jeu ou de la fiction et ce qui est de l'ordre de « la vie quotidienne », « la réalité », « la vie publique » est brouillée par la *publicité* de l'espace scénique.

Partant de ce brouillage, il faut bien dire que *l'art est fait pour sortir de « ses » murs*. La perméabilité entre l'espace privé de l'art et l'espace public semble par exemple avoir été l'enjeu du mouvement d'effondrement du système des Beaux-Arts : la création du Salon des Refusés, au XIXe siècle, en contrepoint du Salon Officiel où étaient exposées les œuvres des artistes reconnus par l'Académie des Beaux-Arts, revenait à admettre que l'art est en lui-même quelque chose qui déborde les règles de sa production. Du fait de sa visibilité scénique, déborde de la scène dans lequel on voudrait pouvoir le maintenir. Ce faisant, a tendance à « prendre » ou faire entendre *parole* dans la sphère publique. Mais la création d'un

Salon des Refusés revenait en fait à reléguer à l'ordre du « faux », du « ce n'est pas », du « scandale » et de la « non reconnaissance », toute une production qu'il devenait en même temps possible de dénommer par les catégories homologuées par le système des Beaux-Arts. La non-reconnaissance de ces oeuvres et de ces artistes refusés devenait officielle.

Cet événement a alors ouvert un vaste champ d'action. Il devenait pensable, possible, de parler d'œuvre d'art, par une parole prise et reçue *publiquement*, pour des productions que l'institution – l'Académie des Beaux-Arts – ne reconnaissait pas comme étant de l'art selon ses codes et ses valeurs. Cela revenait à rendre possible qu'existent *indépendamment* des normes institutionnelles.

Nous avons dit plus haut que la dimension publique de l'art fait qu'il pourrait très bien venir s'immiscer dans les affaires publiques et que c'est cela qui aurait amené Platon à concevoir une place aux poètes au sein de la Cité ordonnée par les Idées. Le danger que Platon redoute, rappelons-le, dans le travail – l'œuvre – des poètes, est que celui-ci est de l'ordre de l'imitation, de la fiction, de la représentation ; il pourrait, ce faisant, éloigner les esprits, plus loin encore que les habituelles apparences, des Idées. Nourrir l'exceptionnalité de l'art. Maintenir sa portée hors de tout impact dans la sphère des affaires communes a ainsi pour conséquence de nier l'importance d'une articulation des sphères privées et publiques.

Considérer que le sort des « poètes » est de trouver place hors de la cité, hors de la place publique revient en fait à passer outre la commune publicité des affaires politiques, de la rue, de la place, et du *public* de l'art. Mais l'articulation de ces trois formes de publicité est cela même qui fonde la pratique des arts, tout autant que le fait que ces pratiques ne se distinguent en rien de celles de la vie quotidienne.

« Lieux » d'articulation de la vie publique et de la vie privée, les pratiques et expériences de l'art n'ont pas pour effet de dissoudre ou fusionner l'une dans l'autre ; au contraire, elles peuvent être un appui pour rétablir des espaces soit de l'intime, soit du politique, dans des situations où l'empiètement de l'un sur l'autre génère un déséquilibre et entrave la liberté (d'une personne, mais aussi d'un groupe). C'est en l'occurrence cette conception de l'art qui façonne mes initiatives d'intervention artistique en milieu pénitentiaire.

Troisième Chapitre

Fiction, utopie, hétérotopie

comment construire
la prison dans la ville
les prisons des villes
les prisons en dehors des villes
détruire les prisons des villes
les villes loin des prisons
comment la prison
au-dedans de la ville prison
la ville prison
la ville prison et la prison ville
comment
dans les prisons
dans les prisons et leurs dehors
les villes et leurs dehors
la ville dehors la prison
la prison dehors la ville
la ville dedans la prison
le dehors dans la prison
le dehors de la ville
avec la ville
la prison dehors
là dans le dehors
dehors le dehors

il percorso dentro
il percorso fuori
dentro dentro
fuori fuori
il percorso nella città-prigione
il percorso nella prigione-città
il percorso fuori dalla città
il percorso fuori nella città
il percorso dentro la prigione
il percorso dentro la città
il percorso dalla prigione alla città
il percorso dalla città alla prigione
il percorso dalla cella alla cellula
il percorso dalla cellula alla cella
il percorso della città cellulare
il percorso della città tentacolare
il percorso della città nella prigione
il percorso della prigione nella città
la nuova città che percorre la prigione
la vecchia prigione che percorre la città
il percorso che porta il dentro fuori
il percorso del porta il fuori dentro
il percorso
la città

(**à deux**)

1. Des lieux hors lieux

La question de la dimension politique de l'art va ici être abordée à partir d'une territorialisation conceptuelle de l'art et de la politique. Ce travail conceptuel permettra d'apporter les outils conceptuels nécessaires pour continuer d'impulser des ateliers de pratiques artistiques participatives en milieux institutionnels. Effectivement, nous allons précisément voir que la notion d'hétérotopie, forgée par Michel Foucault, permet tout à la fois de penser l'espace de l'atelier de pratique artistique, l'espace de la prison, et leur articulation.

Lorsqu'en 1966 Foucault fait émerger le concept « d'hétérotopie¹²⁴ », il amorce sa réflexion par une opposition entre « l'espace du dehors » et « l'espace du dedans ». Son constat est le suivant : jusque là, seul « l'espace du dedans » a véritablement fait l'objet d'un intérêt. A l'inverse, « l'espace du dehors », celui « par lequel nous sommes attirés hors de nous-mêmes¹²⁵ », est toujours resté éloigné des

124 Cf. Michel Foucault, *Des Espaces autres* (1967) in : *Dits et écrits* (t.II) 1984 (le texte a été écrit en 1967 mais publié pour la première fois en 1984), dir. D. Defert et F. Ewald avec la collaboration de J. Lagrange, éd. Quarto Gallimard (en 2t.), 2001, p. 1574 et *Les Hétérotopies* (1966) in : *Le corps utopique, Les Hétérotopies*, présentation de D. Defert, Nouvelles éditions Lignes, Paris, 2009.

125 Michel Foucault, *Des Espaces autres op. cit.*, t.2, p. 1573. Foucault fait ici, dans ce texte, explicitement référence à Bachelard, dont il salue les travaux sur l'espace. C'est d'ailleurs dans l'œuvre de Bachelard elle-même que Foucault semble être allé chercher l'opposition entre « espace du dedans » et « espace du dehors », et c'est peut-être même, d'une certaine façon, dans le vide consciemment laissé par les travaux de Bachelard à l'endroit de « l'espace du dehors » que Foucault a pu faire émerger ses propres recherches : cf. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*,

préoccupations des philosophes. Or cet espace n'est en réalité pas moins hétérogène et complexe que peut l'être l'espace du dedans et mérite tout autant d'être étudié. La particularité du concept d'hétérotopie à l'égard de cette première amorce de réflexion est qu'il semble au contraire conduire à brouiller ce partage entre espace du dedans et espace du dehors.

Contrairement aux utopies qu'il définit comme des « espaces sans lieu réel¹²⁶ », les hétérotopies auraient la particularité d'être des lieux « effectivement localisables¹²⁷ » alors même qu'ils sont « hors de tous les lieux¹²⁸ ».

Foucault part de l'idée que la première de toutes les utopies est le miroir, en ce sens qu'une utopie est toujours un reflet inversé de la réalité, mais aussi parce qu'à l'endroit du miroir, il n'y a pour ainsi dire rien, aucun espace localisable. L'hétérotopie quant à elle n'est pas un reflet de la réalité et n'est pas transparente. Elle s'inscrit bien dans l'espace réel, mais d'une façon particulière. Ce qui la caractérise en effet, est que *si elle semble localisable, il est difficile de dire si elle est un espace ouvert ou un espace fermé, un espace public ou privé, un espace interdit ou autorisé.*

Tandis que l'hétérotopie joue avec la perméabilité de ses frontières, de son identité, des activités qui la déterminent, l'utopie ne connaît aucun brouillage, pour la raison qu'elle ne prend pas part au partage de l'espace. Tenter d'incarner par des utopies les grandes figures de la communauté, les idées et

chapitre premier – *La maison de la cave au grenier* (Quadrige PUF 1957 rééd. 2010, p. 29) : « Car il faudrait aussi donner un destin de dehors à l'être du dedans. [...] il faudrait entreprendre une topo-analyse de tous les espaces *qui nous appellent hors de nous-mêmes.* » (je souligne)

126 *Ibid.*, p. 1574

127 *Ibid.*

128 *Ibid.*

les valeurs communes semble dès lors être un leurre.

Deux questions viennent ici à se poser, l'une concernant la proposition philosophique de Rancière, l'autre celle de Foucault, les deux touchant à la polarisation de la notion d'espace avec laquelle les deux auteurs sont aux prises. En référence à Platon, Rancière oppose l'espace privé et l'espace public. Ni l'un ni l'autre ne sont des « choses en soi », de l'ordre du *donné*: ce qu'ils sont ne tient qu'à leur relation, celle-ci dépend toute entière de l'activité des hommes, du flux historique des communautés et de définitions institutionnalisées. Ce qui en l'occurrence établit l'espace privé et l'espace public, c'est un *partage* et de la même façon, ce qui définit l'art d'une part et les affaires communes d'autre part, ce sont des partages, des distributions de rôles, de tâches, de fonctions et d'espaces, ce que Rancière regroupe sous l'expression de « partage du sensible ».

Partager le sensible. Qu'est-il, ce sensible, pour pouvoir ainsi faire l'objet d'un partage ? Et comment pourrait-il ne pas exister d'une certaine façon en soi, puisqu'il paraît être, en toute logique, le substrat sans lequel le partage ne serait qu'une formule vide ? Aussi concernant l'art la question se pose-t-elle : *que fait l'art, concrètement, quand il brouille le partage du sensible ?*

L'objectif de ma réflexion sera de faire voir que des logiques du sens travaillent, structurent et signifient le sensible, en référence au premier chapitre de cette partie, dans lequel j'ai apporté des éléments philosophiques pour penser la matérialité de l'espace.

Reprenons maintenant la notion d'hétérotopie dans la pensée de Foucault : dès les années soixante-dix, la notion d'espace se trouve, chez Foucault, inextricablement liée à celles de pouvoir et de corps. L'espace, comme le corps, n'est jamais « neutre » : l'un et l'autre sont toujours marqués par les effets du

pouvoir, traversés par ses « dispositifs », objets de ses stratégies. *Il serait aussi vain de tenter de définir l'espace que de saisir le corps hors des relations de pouvoirs qui les définissent.* En rejetant l'idée d'un espace neutre, Foucault vise les tentatives, qu'on peut qualifier de métaphysique, pour penser l'espace comme une chose en soi et ses partages comme immuables et tenant à la nature même de l'espace. C'est refuser de continuer à faire de l'espace une chose à laquelle il n'est pas possible de toucher, alors que sa *plasticité* apparaît au contraire comme infinie, alors qu'il est, pour ainsi dire, la *matérialité* même du pouvoir.

C'est ainsi contre un espace *encore sacralisé* que Foucault, dans sa conférence de 1967, pointe sa critique :

« L'espace contemporain n'est peut-être pas encore entièrement désacralisé [...] Et peut-être notre vie est-elle encore commandée par un certain nombre d'oppositions auxquelles on ne peut pas toucher [...] : par exemple, entre l'espace privé et l'espace public, entre l'espace de la famille et l'espace social, entre l'espace culturel et l'espace utile, entre l'espace de loisirs et l'espace de travail ; toutes sont animées par une sourde sacralisation.¹²⁹ »

La position de Foucault concernant la notion d'espace est la suivante : l'espace, quand bien même il serait privé, familial, quand bien même il s'agirait d'un espace de détente ou de recueillement est l'enjeu de stratégies de pouvoirs, le support ou l'objet de dispositifs, il est une élaboration complexe

de lignes, de frontières, de territoires et de réseaux, il est infiniment mobile. Le modèle de la cellule carcérale n'est-il pas directement la chambre du moine?¹³⁰

Le sens du concept d'hétérotopie s'enracine dans cette infinie mobilité et mutabilité de l'espace. Il faut dès lors comprendre que si « l'espace du dehors » et « l'espace du dedans » doivent l'un autant que l'autre et l'un par rapport à l'autre faire l'objet de recherches, c'est parce qu'ils sont soumis d'une même façon à la fois aux relations de pouvoir et à l'infinité des possibles. Prouvant que l'espace est l'objet d'une infinité de partages possibles, les hétérotopies seraient, par conséquent, *la condition de possibilité de remise en question de tous les partages sacralisés*.

Or quand J. Rancière évoque pour son compte le terme d'hétérotopie au sujet de l'espace de l'art, c'est pour le faire intervenir dans une théorie qui prend pour point de départ, quand bien même il s'agisse de son point critique, le partage posé par Platon entre l'espace privé et l'espace des affaires communes. Les possibilités de l'espace s'inscriraient alors d'emblée toutes en lui. Il s'agirait donc de possibles déterminés, enjeux avant tout de la relation entre ces deux types d'espace: l'espace privé, et l'espace commun. Prenons pourtant le texte dans lequel intervient le terme « hétérotopie » :

« Ce que les ingénieurs saint-simoniens proposaient, c'était un nouveau corps réel de la communauté, où les voies d'eau et de fer tracées sur le sol se substitueraient aux illusions de la parole et du papier. Ce que font les seconds, ce n'est pas opposer la pratique à l'utopie, c'est rendre à celle-ci son caractère d'»irréalité»,

130 cf. M. Foucault, *Surveiller et punir, Le contrôle de l'activité* (Partie III. *Discipline – I. Les corps dociles*), Gallimard, Paris, 1975, p. 175

de montage de mots et d'images propre à reconfigurer le territoire du visible, du pensable et du possible. Les «fictions» de l'art et de la politique sont ainsi des hétérotopies plutôt que des utopies.¹³¹ »

Il n'est, dans ce texte, pas question d'un partage entre l'espace privé et l'espace commun, mais entre la *fiction* et l'utopie. Plus exactement, cette opposition repose sur celle que Foucault lui-même a élaborée, entre *hétérotopie* et utopie.

Le geste des utopistes, tel que l'évoque ici Rancière, oppose la réalité matérielle concrète à l'illusion de la parole, l'artifice du langage. La pratique directement en acte dans l'espace de la communauté n'est pas une illusion comme peuvent l'être les théories « qui ne sont que des mots ». De même que de l'idée courante selon laquelle l'attitude du spectateur serait une attitude passive, Rancière veut nous défaire cette idée que la pratique serait plus réelle que la théorie. En dénonçant le « réalisme » des saint-simoniens, l'auteur nous dit que l'utopie, c'est croire qu'il existe en soi un « corps réel de la communauté » ; c'est vouloir faire resurgir une communauté perdue dont on croit qu'elle est une réalité bien plus concrète que toutes les communautés établies sur des règles théoriques, une communauté bien réelle qui dépasserait l'artifice du langage et ses illusions. À l'inverse, considérer les pratiques politiques et les pratiques artistiques comme des hétérotopies, c'est refuser de croire en l'existence en soi d'un « corps réel de la communauté ». C'est autrement dit renoncer à l'existence en soi, naturelle ou authentique d'un espace commun ; c'est reconnaître que le commun se construit et ne tient jamais au décalque dans la réalité d'un modèle idéal.

131 J. Rancière, *Le partage du sensible, op. cit.*, p. 65

Aussi Rancière valorise-t-il ici le concept de « fiction » par rapport à celui d'utopie, renvoyant les opinions qui pourraient vouloir assimiler l'une à l'autre. Il suggère l'idée que la fiction est une opération qui intervient aussi bien en art qu'en politique qu'en philosophie. *Il faut savoir prendre les fictions au sérieux et les partages du sensible relèvent de fictions*, tels sont en fin de compte les messages de Rancière ici, que je rejoins et sur lesquels s'appuie mon propos. Je voudrais prendre le temps d'interroger le rapprochement qu'il y a lieu d'opérer entre la fiction et l'hétérotopie.

2. Fiction et hétérotopie ou les paradoxes du corps utopique

Dans le texte de Rancière sur le partage du sensible, dans leur opposition à l'utopie, la fiction et l'hétérotopie se trouvent associées et presque assimilées l'une à l'autre. Il est vrai qu'on semble retrouver dans la fiction la même « impureté » que dans l'hétérotopie : de même que l'hétérotopie caractérise un espace qui n'est ni tout à fait public, ni tout à fait privé, la fiction n'est ni tout à fait « utopique », ni tout à fait « réaliste ». Les polarités sont brouillées : la fiction résulterait d'un entremêlement du sens et du sensible et de la même façon, l'hétérotopie se caractérise par la confusion de l'ouvert et du fermé, du public et du privé, de l'autorisé et de l'interdit.

Sauf qu'il faut peut-être, d'une part, resonger à ce pourquoi Foucault en est venu à élaborer le concept d'hétérotopie, et d'autre part, préciser ce que *fait* la fiction, dans la mesure où celle-ci est, dans le texte de Rancière, considérée comme une activité aussi bien constitutive de l'art que de la politique. Dans quelle mesure peut-on, comme le fait Rancière, considérer les fictions comme des hétérotopies ?

Le corps est le détour par lequel la théorie du pouvoir de Foucault passe, pour rejoindre les

problématiques liées à l'espace¹³². Les formes et rapports de pouvoir qui travaillent l'espace sont les mêmes que ceux qui s'exercent sur les corps. Celui-ci est soumis aux mêmes formatages que ceux auxquels sont soumis les espaces de nos villes et leurs périphéries, de nos lieux publics, de nos habitations, l'ensemble des espaces que nous occupons par nos activités humaines. Le corps est le premier des lieux stratégiques où le pouvoir opère, *organise* : par une certaine architecture – hiérarchisation des membres et des organes –, par certains découpages et aménagements qui déterminent en lui des fonctions, des propriétés et des capacités. L'enfermement carcéral fonctionne entièrement à partir d'une telle capture du corps comme lieu stratégique d'exercice du pouvoir.

Pourtant, Foucault annonce, par le titre même de sa conférence de 1966, qu'il va nous parler du *corps utopique*, comme si une certaine dimension du corps échappait à aux cadres et structurations dans lesquelles nous semblons toujours être pris. Il y aurait une « part » du corps qui résistait à l'exercice du pouvoir, une part utopique, c'est-à-dire sans lieu réel, non localisable. Tel serait le paradoxe du corps : être à la fois corps utopique et lieu privilégié d'inscription des effets du pouvoir.

Le corps est le lieu de toutes les utopies, nous dit Foucault, et pourtant, il est ce qui est irréductiblement

132 Restituons rapidement l'émergence de la notion d'hétérotopie et son élaboration dans l'ensemble de l'œuvre de Foucault : Le concept d'hétérotopie émerge dans le cadre d'une analyse critique des partages spatialisant (la pensée, elle aussi, faisant de plus en plus l'objet de structurations spatiales). Le plus tenace de ces partages semblerait être celui posé entre « l'espace du dedans » et « l'espace du dehors ». L'habitude consiste notamment à penser l'âme comme ce qui est intérieur, par opposition au corps, extérieur – répétition du geste de séparation entre la forme et la matière, entre l'essence inhérente et les qualités apparentes. La notion d'hétérotopie brouille ces dualismes et ces partages et elle le ferait plus encore à l'endroit du corps : c'est la thèse qui ressortit de la lecture conjointe des deux textes-conférences de Foucault datant de 1966 : *Le Corps utopique* et *Les Hétérotopies* (M. Foucault, *Le corps utopique, Les Hétérotopies*, présentation de Daniel Defert, Paris : Nouvelles éditions Lignes, 2009). Les réflexions sur l'espace ont eu tendance à se resserrer pendant les années 1970, où *Surveiller et Punir* (1976) voit le jour. Mais c'est aussi à ce moment-là que Foucault oriente toute sa pensée sur la question du pouvoir. Le problème de l'espace continue d'être présent, mais comme en second plan, comme en attente. Le texte sur les hétérotopies n'a d'ailleurs été publié qu'en 1984, bien après avoir été prononcé, sous le titre *Des espaces autres* (in : *Dits et écrits* (vol. 2) 1984, dir. D. Defert et F. Ewald avec la collaboration de J. Lagrange, Paris : Gallimard, Quarto, 2001, p. 1571).

là, *ici* ; il est le *lieu* par excellence. Il n'y a pas de matérialité plus tenace que celle du corps.

Le corps, on l'appelle d'ailleurs aussi le physique, est ce qu'on ne peut pas manquer de voir, sentir, toucher ; le corps prend (de la) place, il est toujours l'objet d'une animation difficile à cerner ou expliquer tout en étant manifeste, évidente – respirer, avoir mal, avoir envie de bouger, ne pas pouvoir bouger. Il est ce dont on ne se débarrasse pas. Il trahit nos artifices de transformation – maquillage, vêtements – à moins d'agir directement sur lui, de le pétrir lui-même d'une autre forme – chirurgie. Le corps semble donc être difficilement corrigible, et pourtant, le pouvoir le modèle comme s'il n'était qu'argile. Il est là, ici, bien réel, bien physique, mais il est ce de quoi nous cherchons tous un peu à nous enfuir.

D'un autre côté cependant, le corps est aussi ce dans quoi nous croyons pouvoir nous retrancher. Notre corps est irrémédiablement le nôtre, il ne peut être à personne d'autre. Si nous ne parvenons pas à le fuir, c'est parce qu'il nous est propre, et peut-être est-il ce qui nous est le plus propre, le plus inaliénable. Lieu des stigmates, il est aussi celui des luttes. C'est en ce sens que le corps a à voir avec les utopies : il est un retranchement possible hors des espaces de pouvoir, hors de toutes les contraintes, il est le support des plus grands rêves de liberté et même des plus universels. Comme le dit Foucault, qui n'a pas une fois rêvé de ne jamais vieillir, ou encore d'être infiniment petit, ou infiniment grand ; qui n'a jamais rêvé d'avoir un corps invisible ? En même temps qu'il est le moteur des rêves de liberté les plus fous, le corps est l'outil de tous les emprisonnements. C'est par lui que le pouvoir nous maintient à sa merci, et pourtant, c'est par lui que nous pouvons fuir et que nous fuyons en utopie ce même pouvoir.

Dès lors, en quoi peut-il être rapproché de ces lieux ambivalents – dont on ne sait parfois pas vraiment s'ils sont catégoriquement fermés, ni dans quelles mesure et selon quels codes ils sont ouverts,

ces lieux qui sont à la fois profondément utopiques et en même temps bien réels – que sont les villages de vacances, les cimetières, les prisons « humanistes », les établissements de soin ou les maisons de retraite.

3. Des hétérotopies de crise aux hétérotopies de déviation

Le concept d'hétérotopie rassemble des lieux aussi différents les uns des autres que les villages de vacances en Polynésie et les prisons, les jardins persans traditionnels et les cimetières construits au XIXe siècle. Il nous confronte donc à ce problème que nous venons de suggérer, celui d'une impossible catégorisation, identification, de tout un nombre de structures et des stratégies de l'espace. Les hétérotopies sont des lieux du non-lieu, des lieux en dehors, à la marge, hors de tous les autres lieux, des lieux à la fois absolument cadrés et décadrés.

Il se pourrait que notre époque soit propice à la multiplication des hétérotopies, aussi faut-il chercher à comprendre quels exercices du pouvoir ces dernières permettent-elles ou au contraire à quelles stratégies de pouvoir pourraient-elles opposer une résistance.

Foucault donne à voir que l'espace n'a pas toujours été compris de la même façon selon les époques¹³³. Au Moyen-âge, l'espace, c'était la localisation, une hiérarchie de lieux à travers une série d'oppositions : lieux sacrés/profanes, protégés/ouverts, villageois/campagnards, célestes/terrestres. Puis, lorsque Galilée a prouvé que la Terre tournait autour du Soleil, l'espace a été compris comme étendue – le terme renvoyant aussi aux théories de Descartes. L'espace n'était plus local ; il était ou bien infini, ou bien il était un point, le lieu d'une chose elle-même prise dans un mouvement infini.

Dans le monde du XXe siècle, l'espace se définirait en tant qu'*emplacement*. Il se mesurerait en ce sens en termes de relations, de voisinage, de proximité, de réseau, de liaisons entre des centres, des relais et des périphéries. Il y aurait d'ailleurs peut-être même lieu de dire que l'espace se définit en termes de *déplacements entre des emplacements*. Alors peut-être doit-on préciser encore nos termes : l'espace, aujourd'hui, ce ne serait pas exactement des emplacements et des déplacements, ce serait des flux, des trajectoires, des mouvements. L'espace impliquerait d'emblée une *circulation*.

On comprendrait alors assez bien que les hétérotopies – les villages de vacances, les parcs d'attraction et les fêtes foraines, les prisons, les internats et les casernes militaires, les cimetières, la chambre ou le lit quand on est malade – seraient à situer « à part » des autres lieux, les hétérotopies échapperaient à la circulation, aux réseaux de lignes et de relations, aux mouvements, aux flux qui structurent quotidiennement les espaces.

Que ce soit un espace ouvert ou un espace fermé, ce qui caractérise encore selon Foucault les hétérotopies, c'est qu'elles imposent *un mode d'accès inédit*, pouvant même être très difficile : y pénétrer, *c'est d'abord sortir de l'espace dans lequel nous sommes*. C'est faire un crochet pour quitter notre trajectoire, c'est franchir une ligne, puis une autre, peut-être encore une autre ; entrer dans un circuit singulier comme si nous étions un corps étranger ayant droit de passage dans un organisme inconnu ; ce n'est plus, aller d'un point à un autre ; c'est une *déviaton* ; c'est aller hors du sentier. C'est en cela que les hétérotopies *ne devraient pas être* des espaces où l'on vit : on ne doit qu'y passer ou y séjourner un temps, comme cela vaut pour les villages de vacances ou les parcs d'attraction.

Or à cet égard, la prison est une hétérotopie bien particulière, comme pouvaient l'être, puisque

Foucault y fait référence parmi les hétérotopies, les colonies¹³⁴ : car tant pour l'une que pour les autres, si une part de ceux qui les fréquentent ne font qu'y passer et n'y resteront qu'un certain temps de leur existence, d'autres sont destinés à y passer leur vie et même à la fin de leurs jours. Parmi les hétérotopies, Foucault en vient alors à distinguer les « hétérotopies de crise », telles qu'elles pouvaient exister dans les sociétés premières, des « hétérotopies de déviation ».

Autrefois, il y avait des lieux sacrés, réservés ou interdits pour les individus « en crise biologique »¹³⁵ : la puberté, les premières règles, la vieillesse, la maladie, la folie. Ces crises devaient pouvoir se passer ailleurs, ailleurs et comme nulle part, dans un lieu en rupture des autres, mais non dans un rapport d'exclusion. Le problème serait qu'aujourd'hui, il n'existe plus d'hétérotopies de crise. Celles-ci ont été remplacées par ce que Foucault appelle les hétérotopies de déviation :

« des lieux que la société ménage dans ses marges, dans les plages vides qui l'entourent, [et qui] sont plutôt réservés aux individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée.¹³⁶ »

Ce sont les maisons de repos, les cliniques, les hôpitaux psychiatriques, les maisons de retraite, et bien évidemment les prisons.

Il y a un autre lieu qui est exactement de la même façon ménagé dans les marges de la société, dans les plages vides qui l'entourent : il s'agit du cimetière. Jusqu'à une certaine époque, les cimetières

134 *Les Hétérotopies, op. cit.*, p. 35-36.

135 *Ibid.*, p. 26.

136 *Ibid.*, p. 26-27.

se trouvaient en plein cœur de la ville – cela s’observe encore quelques fois, dans de très petits villages . Il y avait toute une hiérarchie de sépultures possibles, de la fosse commune pour les pauvres et les malades jusqu’au mausolée dans la crypte même de l’église. Foucault constate que c’est quand la société a commencé à devenir « athée » qu’on a commencé à prêter une attention particulière à la dépouille du mort, et que chacun « a eu droit à sa petite boîte et à sa petite décomposition personnelles¹³⁷ ». Mais c’est aussi à ce moment-là qu’on a commencé à construire les cimetières en dehors des villes. Aussi n’y a-t-il pas tant d’écart entre l’hétérotopie de déviation qui elle aussi nécessite une certaine gestion et des mesures de protections, et l’hétérotopie hygiéniste du cimetière en dehors des villes:

« Les cimetières constituent alors non plus le vent sacré et immortel de la cité,
mais « l’autre ville », où chaque famille possède sa noire demeure.¹³⁸ »

En construisant les cimetières en dehors des villes, non seulement notre conception de la mort changea, mais avec elle aussi celle du corps. Avec l’hétérotopie du cimetière, on renversa tout simplement l’utopie du corps mort, cette utopie par laquelle le corps vient à s’effacer, à être nié, mais pour gagner l’éternité, l’immuabilité. Il y a eu les corps momifiés des Égyptiens, les masques d’or que la civilisation mycénienne posait sur les visages des rois défunts, les peintures et les sculptures sur les tombeaux des chevaliers du Moyen-âge¹³⁹. Il serait plus exact de dire que le corps n’était pas nié, mais abstrait, et en quelque sorte sublimé : il était ramené, par l’art, à son essence, à sa plus haute beauté ou pureté. C’est

137 *Ibid.*, p. 28.

138 *Des Espaces autres, op. cit.*, p. 1577.

139 Voir *Le Corps utopique, op. cit.*, p. 11.

ainsi que le culte des morts faisait l'objet d'une utopie du corps.

De nos jours, dans nos cimetières, il est assez rare d'entrevoir la trace d'un corps, ne serait-ce que par une photographie. Ce sont des tombes carrées ou rectangulaires, toutes assez identiques, ou des croix qui nous rappellent nos parents défunts. Mais il y a encore un autre phénomène : la crémation des corps, leur disparition quasi complète, est une pratique qui tend à se généraliser et à être de plus en plus contrôlée. On n'autorise plus qu'une dispersion très surveillée des cendres : soit elles doivent être conservées dans une urne inhumée dans une sépulture de famille ou scellée sur celle-ci, soit dispersées dans un site prévu à cet effet, cimetière ou site cinéraire, soit dispersées en pleine nature sur dérogation de la mairie, avec déclaration de l'identité du défunt, la date et le lieu de la dispersion.

Le phénomène observé par Foucault par lequel se constituait l'« autre ville » hors de toute proximité, bien à l'écart, tend, semble-t-il, à se renforcer au point même de soustraire complètement à nos regards le corps et l'espace des morts.

Les hétérotopies de la déviation pourraient alors effectivement à l'annonce de la fin des utopies du corps. « *De ce corps impitoyablement là, à sa place, je ne peux définitivement plus m'échapper* » : tout en lui me ramène constamment au lieu bien délimité qu'il occupe, rien ne doit tenter d'échapper à son fonctionnement bien réglé, rien ne doit dévier sa trajectoire parfaitement définie. Ce corps, nous ne devons plus nous en échapper, parce qu'alors nous échapperions à « son » contrôle.

De toute façon, si le corps est ici, comment pourrions-nous être ailleurs ? Peut-être pourrions-nous tenter de défier ce corps trop bien à sa place et le pouvoir dont il est le lieu stratégique, en agissant directement sur lui : en le masquant, en le maquillant, en l'habillant, en le travestissant, en gravant des

signes curieux ou des symboles secrets sur sa peau, en le parant de bijoux, en le transformant¹⁴⁰. Tenter, d'une manière ou d'une autre, de résister à ce pouvoir extérieur, qui vient le contraindre et le réprimer, avec le prétexte de vouloir le sauver de l'excès, de la démesure, de la bêtise, de la crise, et à ce pouvoir interne qui, paradoxalement, est la cause même de tous ces troubles, ces dérèglements, ces angoisses qui laissent derrière soi, sans retour possible dans une utopie à jamais révolue, le corps insouciant de son mouvement.

Parce qu'il est le lieu auquel nous sommes à tout instant condamnés, *le corps est ce par quoi nous cherchons à nous échapper et c'est en ce sens qu'il est le lieu de toutes les utopies, de tous les ailleurs.*

C'est dans ce lieu uniquement, dont nous ne pouvons jamais nous départir, qu'il est peut-être possible de fuir, de se réfugier. Mais, nous dit Foucault, il semble que les utopies du corps aient été faites pour se retourner contre lui¹⁴¹. Si elles sont nées du corps, si elles sont nées d'un lieu bien réel comme de ce qui permettrait d'en fuir, elles ont souvent été récupérées pour devenir un instrument de contrôle des corps des individus eux-mêmes. C'est quand on commence à réaliser ces utopies, c'est-à-dire, à les faire fonctionner dans l'espace vécu, qu'elles ne sont alors plus le lieu d'une fuite, d'une échappée vers d'autres espaces, mais qu'elles peuvent devenir les outils d'une répression des *ailleurs incontrôlables*.

Et c'est là toute l'ambiguïté des *utopies réalisées, autrement dit des hétérotopies* : tant qu'elles fonctionnent comme des « contre-espaces », des « espaces autres » espaces pour vivre ce qui ne peut se vivre qu'en rupture avec les réseaux dans lesquels nous sommes pris au quotidien, les hétérotopies peuvent

140 Voir *Le Corps utopique, op. cit.*, p. 15.

141 *Le corps utopique, op. cit.*, p. 15.

encore susciter et entretenir les utopies du corps ; mais si, tout en continuant d'être des hétérotopies, elles deviennent le lieu permanent duquel ces corps ne sont pas autorisés à fuir, les utopies du corps se voient réprimées, rabougries, et c'est à peine si celle du « moi » peut encore se maintenir.

Rassemblons l'idée : si les hétérotopies de crises sont la possibilité de vivre, expérimenter, éprouver la part utopique du corps, les hétérotopies de déviation sont une capture du corps rendant impossible l'expérience du corps comme d'un ailleurs. Tandis que les hétérotopies de crises sont le moyen d'élaborer et ouvrir à l'intimité, cet « espace du dedans », les hétérotopies de déviation sont son écrasement, son avalement par la capture, l'immobilisation.

Revenons à l'assimilation établie par Rancière entre la fiction et l'hétérotopie : à la question que nous nous étions posée, il faut répondre que *ce n'est que dans la mesure où l'hétérotopie est pensée en tant qu'hétérotopie de crise, qu'elle peut être assimilée à la fiction*. L'ambiguïté du concept d'hétérotopie, qui en rend la reprise délicate, tient toute entière à cette distinction entre les hétérotopies de crise et les hétérotopies de déviation. C'est en fait ici que se situe le geste conceptuel de Foucault : cerner à la fois la nuance et la continuité entre des spatialités semblables mais n'ayant pas les mêmes fonctions, conceptualiser un terme qui désigne à la fois une réalité et sa déviation.

Voilà l'exemple d'un apport théorique pouvant stimuler et orienter l'action : la notion d'hétérotopie permet de faire prendre conscience de la réversibilité des initiatives d'action visant à faire advenir un lieu, un espace, un « dispositif » destinés à la prise en charge de personnes. Très vite, dans de telles tentatives, toute la nuance à sentir se situe entre « accompagner » et « contrôler ». Mener un atelier de pratique artistique participative et qui plus est, au sein d'une institution « de prise en charge par le contrôle » comme l'est la prison, nécessite de garder constamment à l'esprit cette réversibilité de l'hétérotopie.



QUATRIÈME PARTIE

UN DEVOIR DE LIBERTÉ

Premier Chapitre

L'enfermement : entre dérive institutionnelle et outil
de pouvoir

PIM
Présentation Immédiate
Mineurs



masse

23 octobre

CRI, c'est l'abréviation

ou le sig

borgeaud
bibliothèques

incroyable

Centre de ressources

Recherche sur l'
Révolutionnaire

CRI
Compte rendu
d'Incident

23 octobre 2013

P I M

P A M

P O U M

Je vais ici partir d'un constat sur les institutions, dont la prison représente un cas exemplaire : dans l'écart entre le discours tenu par une institution sur elle-même et l'exercice de son fonctionnement agit, opère toute une *microphysique du pouvoir*. Face à ce constat, le droit n'est en rien un *contre-pouvoir*. Le problème auquel nous devons alors faire face est celui de la tendance des institutions à se durcir, se figer, seule réaction qui leur soit encore donnée d'avoir pour *conserver* leur existence. Le devenir de toutes les institutions est alors l'enfermement et l'idéologie sécuritaire, autrement dit la perte de notre liberté fondamentale.

N'y a-t-il cependant aucune réponse possible, face aux dérives et potentielles crises des institutions ? Puisque le droit, puisque les institutions elles-mêmes ne disposent des moyens pour contrer leur tendance à l'enfermement, par qui et par quels moyens est-il possible de faire émerger un/des contre-pouvoir/s, entendus comme des interactions visant à contrecarrer l'asphyxie institutionnelle ?

La première réponse à ces questions implique de mettre en question l'enfermement : quel usage les institutions prenant en charge l'existence de personnes font-elles de l'enfermement ? Partant de récits et témoignages de personnes détenues, je développerai l'hypothèse que c'est dans la mesure où la prison est pensée comme un lieu vécu qu'a lieu d'être divulgué le sens que l'enfermement y prend.

L'enjeu d'une mise en question de l'enfermement n'est autre que celui-ci : ressaisir à la fois politiquement et ontologiquement la liberté. Cet acte philosophique permettra alors de mettre en avant la responsabilité qu'il incombe à tous de se soucier de l'évolution de nos institutions et à cet égard, de valoriser l'action innovante des associations (groupes juridiquement reconnus par la loi 1901). Il sera alors temps, au sein de cet écrit, de relier l'ensemble des discours apportés, pour affirmer en quoi les expériences sollicitant l'imagination, le geste, les sens et la sensibilité ont la potentialité de dépasser, ne serait-ce qu'un temps donné, des états d'enfermement. J'en viendrai donc à la fin de cette partie à donner une réponse concluante à la *comment et pourquoi intervenir en prison par le biais d'ateliers de pratique artistique participative ?*

1. La forme-prison

Comme un article de Pierre Sauvêtre sur la « problématisation et la transformation des institutions¹⁴² » le fait voir, dans son approche conceptuelle des institutions, Foucault réalise en fait un déplacement des questions de l'objet « institutions » sur l'objet « pouvoir ». L'exercice du pouvoir excédant les pratiques des institutions, c'est à partir d'une « microphysique du pouvoir » qu'il faut aborder ces dernières. C'est ainsi dans l'écart pouvant exister entre le discours qu'une institution tient sur elle-même et son fonctionnement effectif que s'exerce le pouvoir. Pour le dire autrement et pour reprendre le travail de P. Sauvêtre,

142 P. Sauvêtre, « Michel Foucault : problématisation et transformation des institutions », *Tracés. Revue de Sciences humaine* n°17 « Que faire des institutions ? », Paris : ENS éditions, 2009 [En ligne : <http://traces.revues.org/4262>].

« les points d’ancrage du pouvoir ne coïncident pas avec les normes (qu’elles soient de type social, juridique ou idéologique) visées par les institutions.¹⁴³ »

La thèse centrale de Foucault est dès lors la suivante : l’exercice du pouvoir ne se fait pas à partir de normes ni de droits, mais à partir de « techniques disciplinaires » et de « techniques de contrôle » émergées au XVIIIe siècle. L’objectif de l’article de Sauvêtre est dès lors de faire voir que

« la lutte politique [à l’endroit des institutions] ne peut se construire suivant le langage juridique, ce qui implique tout aussi bien de rompre avec le point de vue de la réforme [...] qu’avec celui de la révolution [...]. Le point de vue adopté par Foucault [étant alors] celui de la *transformation*¹⁴⁴ »

Par *transformation* il faut d’abord entendre le fait d’identifier le « système de rationalité propre aux techniques de pouvoir sous-jacentes aux institutions afin de le mettre en défaut par l’affirmation d’un autre rationalité¹⁴⁵ ». Cette approche transformatrice est bien évidemment celle de Foucault dans *Surveiller et Punir*. Elle permet de poser l’idée d’une « continuité des institutions » par ce que Foucault appelle la « forme-prison », « forme abstraite qui organise l’ensemble des matières institutionnelles (atelier, caserne, école, hôpital autant que prison) sur le modèle de la prison.¹⁴⁶ »

Prendre conscience d’une telle continuité de forme – format – entre les institutions amène

143 *Ibid.*, p. 165-166.

144 *Ibid.*, p. 168 (je souligne).

145 *Ibid.*

146 *Ibid.*

inévitablement à prendre position quant au sens de l'institution prison au regard de la communauté. Or il faut bien admettre que si pour certains, la prison est socialement, culturellement et géographiquement tenue en marge de l'existence et de l'environnement quotidien, elle est, pour d'autres, une étape, un souci plus ou moins constant ou récurrent, une préoccupation, une peur, une question, un moyen, une condition passagère, intermittente ou permanente. Pour le dire autrement : si pour une part d'entre nous, la prison est une zone bannie, occultée, ignorée, elle est pour une autre part de la communauté un lieu où vivre ou bien le lieu où des proches vivent ; un lieu subi, un cloisonnement ; une inéluctabilité ; pour d'autres encore, un lieu où travailler, un lieu où intervenir ; un lieu où militer, un lieu à questionner.

Le « principe de l'égalité devant la loi » qui devrait nous faire entendre que la prison regarde tout le monde est un « mythe judiciaire » à « déconstruire¹⁴⁷ ». Dans une logique citoyenne, nous devrions avoir conscience que la prison détient un rôle central dans le fonctionnement de la société et que le fait de son institution doit préoccuper tout membre de la communauté, au même titre que le choix de gouvernants, l'institution de la scolarisation, du soin et de la santé, ou encore de la réglementation du travail. Mais occultant la plupart du temps cette impopulaire question de l'existence de la prison, les idéologies politiques courantes ont plutôt tendance à laisser les esprits se prendre à une citoyenneté globalement endormie si ce n'est ponctuellement prise de sursauts d'indignation lorsqu'éclate – éclat qui retentit toujours comme un 'coup médiatique' – « l'intolérable ». Ce retentissement médiatique de « l'intolérable » de la prison a pour risque d'entretenir une certaine stigmatisation des conditions de vie en prison qui nous les font voir comme étant sans commune mesure avec d'autres conditions de vie dans

147 Chantraine G., *Par-delà les murs – expériences et trajectoires en maison d'arrêt*, PUF coll. « Partage du savoir », 2004, p. 3.

la communauté. Focalisée sur les aspects les plus révoltants de cette institution, notre attention peut s'en trouver immobilisée, et de la sorte, désarmée de la conscience requise pour une approche concrète de la situation.

Dépasser l'indignation face à « l'intolérable » que peut présenter la prison a ainsi pu être une des conditions *sine qua non* pour vouloir et pouvoir y entrer régulièrement, afin d'y développer mes ateliers de pratique artistique. Pour mon compte, ce dépassement a nécessité de déconstruire une certaine figure de la prison. Cette déconstruction est en l'occurrence passée par une tentative de concevoir l'enfermement comme un état à multiples facettes.

Je reprends donc ici cette question qui allie positionnement politique et positionnement philosophique : l'enfermement est-il un outil consciemment employé par les institutions dans le but de remplir leurs missions ou est-il une dérive due à l'enrayage que peuvent connaître aujourd'hui les établissements chargés de mettre en œuvre ces missions, injonctions des instances gouvernementales ? Le cas de l'institution « prison » est exemplaire pour se confronter au sujet. Il nous semble en effet plus difficile qu'on ne le croit de cerner l'enfermement pénitentiaire.

1° D'une part, il semble être le maintien d'un système archaïque qu'il y aurait plutôt lieu de tenir pour révolu, l'appareil attendu d'une politique sécuritaire qui s'est intensifiée ces dix dernières années, et la dérive inévitable du fonctionnement de ces établissements « tournant » en quelque sorte « sur eux-mêmes ». L'enfermement paraît être tout cela à la fois : mesure archaïque, nouveau dispositif de gestion des individus, auto-asphyxie.

2° D'autre part, il importe de prendre conscience que l'enfermement est un état, une situation,

immanquablement vécus à divers niveaux par toute personne faisant l'expérience de la prison. Au-delà du fait que l'expérience de l'enfermement ne peut, en dernier ressort, qu'être singulière et particulière à chacun, il y a lieu de distinguer différents degrés de situation d'enfermement : pour les personnes emprisonnées (« incarcérées », « détenues »), l'enfermement est de l'ordre du conditionnement et structure des aspects de la vie quotidienne jusque dans ses dimensions les plus intimes. Pour les personnes travaillant en prison, l'enfermement structurant des aspects du quotidien professionnel, peut aussi impacter des dimensions plus privées de la vie de ces travailleurs. Pour les personnes extérieures à la prison, y venant en travailleur ponctuel, visiteur, en citoyen, chercheur ou étudiant, l'enfermement détermine une situation ou une expérience restreinte et clairement délimitée dans le temps et l'espace. Et pourtant, même à ce niveau d'expérience, l'enfermement pénitentiaire peut venir en réveiller d'autres ou pour le dire autrement, l'enfermement accroche ou impacte des dimensions de l'existence sur lesquelles le pénitentiaire n'a pourtant pas pour mission de s'exercer. *Quel que soit le degré de situation d'enfermement, celui-ci est un état vécu, une épreuve, impactant l'existence à des niveaux qui parfois paraissent infimes.*

Aussi l'enfermement dépasse-t-il la simple mesure institutionnelle. La prison elle-même a tout lieu d'être perçue autrement que comme un strict dispositif institutionnel, pour la raison même que des personnes *y font leur vie*. L'enfermement ne se réduit pas à être une simple mesure juridique, punitive, de privation d'aller et venir, mais consiste en un *état éprouvé*. Sans pour autant négliger de prendre en compte le fait que la prison a pour fonction d'instituer une situation d'enfermement pour des personnes condamnées par la justice, j'emprunterai cette piste de réflexion marquant l'idée que l'enfermement est un

état auquel toute personne peut se retrouver confrontée, par-delà même une situation d’incarcération. Ce chemin de pensée nous mènera à réveiller la notion de liberté que les sciences humaines ont aujourd’hui tendance à laisser sommeiller dans le champ juridique.

2. Immobilisation et démobilisation de soi

LA PRIVATION DE LIBERTÉ

« *Je suis en prison* », « *J’étais en prison* », « *Je serai en prison* », « *Je vais en prison* ». Toutes ces phrases pourraient avant tout donner une simple information locative et cela n’est pourtant pas le cas : l’usage de la préposition « *en* » est ici on ne peut moins anodin : pour reprendre la définition usuelle du dictionnaire, « *en* » informe d’une position à l’intérieur de limites spatiales, temporelles ou notionnelles. Etre « en prison » n’est donc pas exactement la même chose qu’être « dans une prison ». Dans un cas, le terme « prison » est désigné à la fois quant à sa valeur locative et sa valeur fonctionnelle ; dans l’autre, il n’est question que de sa valeur locative. « *Je suis dans une prison* », « *Je vais dans une prison* », « *J’étais dans une prison* », « *Je serai dans une prison* ». Il est pourtant rare de formuler les choses ainsi. Cela n’est pas vraiment « en usage ».

Beaucoup de mots et phrases semblent ne pas être en usage pour parler de la prison. Le vocabulaire juridique semble être le seul mode d’énonciation accepté pour évoquer l’enfermement pénitentiaire. Un certain nombre d’euphémismes le nourrissent, un ton expert le façonne. Mais la prison est une réalité qui est loin de se restreindre au juridique. Mon objectif est ici d’introduire une palette de nouveaux termes pour rendre compte autrement de la prison, dans le but de faire voir qu’elle est aussi un lieu

vécu, habité, éprouvé, expérimenté. Quel sens sinon y aurait-il à vouloir y mener des activités artistiques ou culturelles et comment pourrions-nous rendre compte de ces expériences en nous restreignant au vocabulaire juridique ?

Il n'est peut-être pas si absurde de s'étonner de l'expression « PRIVATION DE LIBERTE » dont l'usage est en vigueur pour parler de la situation de la personne incarcérée. Car si « être en prison » ne peut pas seulement nommer le fait d'être dans un lieu conventionnellement désigné comme tel, il faut comprendre que ce n'est pas non plus seulement faire l'objet d'une mesure pénale qui consisterait à « priver de liberté » au sens où, dans son strict cadre juridique, l'expression signifie placer une personne dans une situation qui l'empêche d'avoir des relations avec son entourage habituel. C'est pourtant là le discours dominant et bien enraciné concernant la situation d'incarcération pénale : en 1974, Valéry Giscard d'Estaing affirmait : « *la prison c'est la privation de liberté et rien d'autre* ». Aujourd'hui, la philosophie carcérale s'inscrit toujours dans la lignée de cette assertion :

La « privation de liberté consiste dans l'incapacité pour l'auteur de l'infraction d'avoir des liens avec son milieu professionnel, ou encore avec sa famille. L'incarcération place donc l'individu dans une situation qui l'empêche d'avoir des relations avec son entourage habituel. [...] La privation de liberté ne dépossède pas l'individu de ses droits. ».¹⁴⁸

La loi pénitentiaire du 24 novembre 2009 rappelant, à l'article 22, l'ensemble des dispositions

relatives aux droits et devoirs des personnes détenues, continue de s'aligner sur cette approche tout en se conciliant avec le droit européen, pour insister sur le fait que l'impossibilité de pouvoir librement entretenir certains liens n'est pas l'empêchement de tout lien ni de tout accès à ce qui structure et nourrit l'existence d'une personne dans le contexte de l'actuelle société.

D'un point de vue juridique, la privation de liberté est donc à comprendre comme la privation d'aller et venir. Dans cette logique, le moyen concret pour priver des personnes de cette liberté d'aller et venir est l'enfermement. Le droit distingue l'enfermement pénal de l'enfermement non pénal ; la garde à vue appartiendrait à la seconde catégorie, la détention en prison à la première. Je laisserai de côté les discussions confrontant le droit français au droit européen et questionnant le bien fondé de cette distinction entre privation de liberté pénale et non pénale, tout en notant que l'enjeu en semble cependant particulièrement important, notamment quant à la raison d'être de la garde à vue. J'observe et je retiens que l'enfermement est ici un outil pour permettre l'exercice de la loi.

L'IMMOBILISATION

Étant, trois années durant, allée et venue en prison pour y mener des ateliers de pratique artistique, il m'est effectivement apparu que la prison, sans aucun doute, immobilisait. Nous-mêmes, intervenant extérieurs, il nous arrivait souvent de nous sentir « *immobilisés* », si ce n'est « *démobilisés* », par le fait même de céder à un surveillant l'initiative et le droit d'ouvrir les portes et les fermer, de susciter chez nous la question de savoir s'il est autorisé de prendre tel ou tel objet avec nous dans la zone de détention, s'il est autorisé de réaliser tel ou tel déplacement, aussi élémentaire et nécessaire qu'aller aux toilettes.

L'un des effets que j'ai également pu constater de cette destitution d'avoir l'initiative d'ouvrir ou fermer des portes, d'aller à gauche ou à droite, tient au fait de perdre une certaine capacité à s'orienter dans l'enceinte de ces établissements, comme si l'on s'interdisait également de visualiser sous forme d'un plan d'ensemble l'espace, comme si l'on s'interdisait d'y trouver ses repères.

Dès lors, il serait possible de ramener le fonctionnement d'une prison à ce principe : celui du contrôle de la circulation, de l'allée-venue, de l'entrée et de la sortie, ainsi que de l'orientation, aussi bien pour les personnes que pour les objets.

De quel type de mobilité peut-il être encore question dans une situation d'enfermement ? De quelle mobilité peut-on disposer quand on est en prison ? Mais aussi, en quoi la mobilité a-t-elle à voir avec la liberté ?

Comme l'énonce et le montre Gilles Chantraine dans son ouvrage sur les « expériences et trajectoires en maison d'arrêt »

« l'institution carcérale peut être définie comme celle qui tend, infiniment plus que les autres, à réduire l'initiative à la marge de manœuvre. [...] La prison, chape de plomb existentielle, recouvre peu à peu l'ensemble des activités quotidiennes [...].¹⁴⁹ »

Introduisant les notions d'« initiative » et de « marge de manœuvre », la thèse de Gilles Chantraine apporte un éclairage sur l'institution « prison » distinct du strict point de vue juridique et renvoyant à la

149 Chantraine G., *Par-delà les murs – expériences et trajectoires en maison d'arrêt*, PUF coll. « Partage du savoir », 2004, p. 254-255.

dimension vécue de la peine.

Dans la lignée des travaux de Michel Foucault, son approche situe la prison au sein d'un ensemble se caractérisant par une certaine logique (organisationnelle, fonctionnelle, architecturale, structurelle), qu'on peut constater être plus moins à l'œuvre dans toute institution. « Réduire l'initiative à la marge de manœuvre » n'est en l'occurrence pas une mesure propre à la prison. C'est, dans tout établissement institutionnel, dans l'espace urbain au quotidien, dans l'ensemble des espaces structurés par un certain pouvoir, que des délimitations, des restrictions de mobilité, des « marges de manœuvre » sont définies, actées, instituées. Les règles que l'espace structuré implique portent sur la possibilité de faire tel ou tel mouvement, tel ou tel déplacement, mais aussi, d'avoir telle ou telle activité.

La plupart des lieux où un nombre important de personnes se trouvent regroupé, de par la façon dont leur structure est conçue, déterminent certaines possibilités de mouvement et d'activités et en excluent d'autres. La structure des établissements pénitentiaire exacerbe ce principe, par la restriction et le contrôle maximum de la mobilité des personnes qui s'y trouvent et par l'instauration d'un principe obligeant à demander une autorisation (aux garants du lieu : les surveillants) pour, à peu de choses près, toute action. Si initiative il y a, avant de se réaliser en action, celle-ci doit obtenir l'autorisation des représentants ou administrateurs du lieu. C'est alors en fonction de la marge de manœuvre accordée (que celle-ci soit ou non définie par un règlement intérieur précis) que l'initiative pourra être prise. Autrement dit, toute initiative tend à se transformer en demande, avant de s'actualiser réellement. En fin de compte, l'initiative est donc quasi nulle, et se réduit à une marge de manœuvre accordée, tout au mieux négociée.

Dans la logique d'une politique ayant fait de la sécurité sa principale préoccupation gouvernementale,

cette réduction s'observe désormais ailleurs que dans les établissements institutionnels destinés à prendre en charge des personnes dans différents niveaux de leur existence : l'augmentation des systèmes de surveillance par caméras vidéo dans les magasins, les rues des villes et chez certains particulier ainsi que l'adoption de la loi sur le rassemblement témoignent de la dissémination des mesures de contrôle des individus et de la population dans l'espace des villes. Pour le dire autrement et pour réintroduire le concept central de la philosophie du pouvoir de Michel Foucault, des « dispositifs » réduisant l'initiative à la marge de manœuvre gagnent actuellement la société. Ce sont alors dans des strates toujours plus privées et plus intimes de l'existence que l'initiative se trouve réduite à des marges de manœuvre prédéfinies ou pour lesquelles une autorisation, une dérogation sont à solliciter. Si bien que la prison a tout lieu d'être perçue comme étant une sorte de norme à la norme, un « point de référence » exemplaire à partir duquel mesurer ensuite les marges de liberté, d'indépendance et d'autonomie de comportements socialement admises.

Mettant l'accent sur le fait que la prison s'érige en « institution totale » pouvant impacter tous les niveaux de l'existence d'une personne, la proposition selon laquelle la prison est l'institution qui effectue la plus grande réduction de l'initiative à la marge de manœuvre pousse à mettre en question la logique des « droits » des détenus. A cet égard, la clarté de la position de Gilles Chantraine ouvre non seulement sur la possibilité d'un réel « rejet de principe » de la logique carcérale, mais invite aussi à faire revivre la notion de *liberté* que le droit, en se l'accaparant, menace de faire tomber dans une vacuité alarmante.

Or définir ou redéfinir la notion de liberté, la creuser, la réviser au vu du contexte politique et social actuel est une tâche exemplairement propre aux sciences humaines et qu'il est de leur responsabilité de

ne pas abandonner. Penser et parler de la prison autrement que par le langage juridique représente donc un enjeu scientifique spécifique aux sciences humaines, à compter la philosophie parmi elles.

Gilles Chantraine articule ainsi la notion d'initiative à la logique juridique :

« l'idée selon laquelle les « droits des détenus » et l'instauration de conditions de détention « dignes » régleraient enfin le problème de l'échec de la prison à assurer son impossible mission de réinsertion est une illusion avec laquelle il faut rompre. Cette promotion des droits semble essentiellement être celle du droit au confort [...]. Ces améliorations sont effectivement urgentes, mais elles se distinguent encore trop du droit d'*initiative*, du droit à construire sa vie.¹⁵⁰ »

Ce qui conduit à préciser ce qu'il entend précisément par « initiative » :

« La notion d'initiative suggère que l'individu ne peut se résumer à la situation. [...] L'initiative apparaît ainsi comme le produit de l'excès de sens potentiel qui parcourt la vie sociale et qui se montre rétif à toute institutionnalisation achevée.¹⁵¹ »

Réduire l'initiative à la marge de manœuvre, cela désigne donc le fait d'exercer des *restrictions* sur la vie des personnes jusque dans ses moindres aspects. Or perdre de vue que toute personne au monde se construit tout autant avec qu'en-deçà des règles que le milieu social génère, avec et par-delà

150 Ibid., p. 257-258

151 Ibid., en référence à Martucelli D., *Domination ordinaires. Explorations de la condition moderne*, Paris : Balland « Voix et Regards », 2001, p. 121.

les normes et les cadres institutionnels, c'est oublier la singularité propre à tout être, c'est négliger tout ce qui fait le sens même d'une vie humaine et qui trouve à se rassembler sous le terme de LIBERTE. La notion d'initiative, telle qu'il est possible de la comprendre ici, renvoie alors à cette liberté par laquelle s'élabore la construction de soi en tant que personne.

3. « Je suis un homme libre »

C'est d'une telle liberté excédant la part institutionnalisée de nos parcours, et non de celle dont la prison prive, dont il semble en l'occurrence bien être question dans les paroles, rapportées par Chantraine, d'une personne détenue :

« On se souvient de Julien, qui, privé quasiment de tout, en isolement prolongé, enchaînant longue peine sur longue peine, nous affirmait, tel un cri dans le noir :
« Je suis un homme libre. »¹⁵² »

Définir, redéfinir, c'est-à-dire renouveler le sens du terme liberté est une action dont chacun devrait personnellement s'enquérir. Outre la portée éthique, si ce n'est morale, ici enjeu, outre l'émotion que véhicule ce témoignage – parce qu'il fait voir de la force de quelqu'un, sa ténacité et en fait sentir une dimension inaliénable – il serait peut-être temps que les chercheurs en sciences humaines saisissent à nouveau l'urgence avec laquelle la notion de liberté demande à être pensée. Comme si celle-ci était désormais dépassée, presque devenue insignifiante, LIBERTE semble être un terme désormais perdu de

152 Ibid.

vue, même dans le champ des études philosophiques. S'il peut bien encore être un thème, qui se soucie encore d'en faire un concept au sens fort, c'est-à-dire un acte de la pensée ?

Conceptualiser la liberté autrement que comme « liberté *de* », relative, et dans un autre champ que celui de la reconnaissance de « droits » semble être, dans la tradition occidentale, une entreprise philosophique résolument reléguée au passé, qui a pu avoir ses derniers instants de gloire au siècle de Hegel et de Fichte.

Une rupture de sens s'opère manifestement, au travers de la notion de liberté entre cette proposition « Je suis un homme libre » et l'expression « privation de liberté ».

La liberté qui fait dire à Julien qu'il est un homme libre n'attend pas qu'un droit vienne la légitimer pour se faire entendre, pour « se crier ». Lorsque le champ juridique emploie le terme de liberté pour renvoyer à la possibilité d'aller et venir à son gré, il ne fait finalement pas autre chose qu'éluder tout un pan de l'histoire que ce terme porte avec lui. Ou plutôt : il tente de restreindre à une mesure institutionnelle ce qu'est la liberté en ramenant à une peine juridique le fait d'en être privé.

Mais sans même en passer par une étude philologique qui nous mènerait ici trop loin de notre questionnement initial, il importe de ne pas malmener la profondeur sémantique des mots : les divers sens et emplois d'un terme ne résultent jamais uniquement de simples décrets ou conventions ; les mots ne sont pas de simples signes arbitraires ; leur richesse sémantique renvoie à des aspects concrets de la réalité ; les mots se forment et se transforment dans l'usage qu'il en est fait pour référer la réalité et interfèrent en retour dans le cours de la réalité des « affaires humaines » du fait même d'en déterminer, par l'acte de nommer, des aspects et des approches.

Le terme de liberté reste ainsi chargé d'une dimension philosophique et éthique hors de portée de l'usage juridique qui peut en être fait : en-deçà de la liberté de droit subsiste et résiste toujours le plus possible une *liberté inconditionnelle*, qu'on ne saurait mettre à mal sans malmener la vie mais encore la personne, elles-mêmes.

Dans cette approche éthique, il se trouve *qu'enfermé, on peut l'être en prison, comme on peut l'être ailleurs et comme il arrive de l'être en soi-même déjà. Libre, on peut l'être quand on n'est pas en prison et parce qu'on n'est pas en prison ; mais libre, on peut l'être en prison, comme on le reste, en soi-même, déjà.*

Il ne faut cependant pas négliger ce en quoi consiste concrètement la réduction de la privation de *liberté* exercée par l'enfermement pénitentiaire : réduction de l'initiative à la marge de manœuvre, selon les termes de Chantraine. Réduction sémantique de la notion liberté inconditionnelle, à une notion juridique de la liberté telle qu'il en est fait usage dans l'expression « privation de liberté » comme nous venons également de l'expliquer.

La « privation de liberté » est bien en ce sens une immobilisation ayant des effets sur les moindres niveaux de l'existence. C'est en premier lieu une immobilisation *de fait*. Mais c'est tout en même temps *une immobilisation conceptuelle*, celle-ci se répercutant encore sur l'immobilisation physique instaurée par l'enfermement. C'est dans ce va-et-vient entre la privation de liberté factuelle et la privation de liberté en tant qu'expression juridique que s'institutionnalise l'enfermement et s'établit la prison.

4. La cellule

Creuser le sens de « privation de liberté » pour réveiller d'autres usages possibles de la liberté est un manière de tenter de faire émerger un autre discours sur/autour de la prison. Il s'agit d'abord d'en souligner des aspects qui ne sont pas ou rarement pris en compte dans le cadre juridique et, dans une perspective citoyenne, de rendre plus concrète son approche. Traduite en mots par des personnes détenues en faisant l'épreuve, les notions de « privation de liberté », « prison », « enfermement » se colorent d'une complexité qui place la prison sous un autre jour que lorsqu'elle apparaît sous le seul angle de son usage juridique. C'est à partir des paroles de personnes détenues que nous allons maintenant continuer de nous intéresser au carcéral.

« L'organisation en cellules ajoute des tortures et des souffrances aux corps des prisonniers. Avant le cellulaire, la prison était inspirée par des philanthropes. C'était une prison moins stricte, où l'on mourrait parfois beaucoup mais où il y avait de la vie, les détenus vivaient en commun, organisaient leur petit monde [...]. Les prisons cellulaires provoquent de la dépendance, de l'assistanat, des souffrances induites, auxquelles s'est ajoutée plus tard la promiscuité¹⁵³. »

Le premier fait que les récits, témoignages, discours de personnes ayant vécu la détention révèle est le suivant : les mesures de détention pénitentiaires ne sont pas uniquement des mesures d'enfermement, elles sont aussi des mesures d'isolement. La cellule du détenu fait désormais si bien

153 Christian Carlier, cité dans : *Peines éliminatrices et isolement carcéral, lettres, textes, entretiens, 2001-2009* (ouvrage collectif), Montreuil : L'Envolée, oct. 2009, p. 81.

partie de nos représentations de l'univers de la prison que nous ne nous soucions même plus de penser que l'enfermement et l'isolement sont en réalité des mesures distinctes et ayant des répercussions différentes sur la liberté et la mobilité physique aussi bien que mentale des personnes qui en font l'épreuve. La cellule individuelle n'est en l'occurrence pas le seul modèle que la prison ait pu / puisse connaître.

Intervenir en établissement pénitentiaire avec pour projet d'y mener, pour deux heures ou plus, un atelier de pratique artistique participative, est une action pouvant générer la possibilité, tout au moins la perspective, d'une expérience de la prison qui ne se restreindrait pas qu'à l'enfermement et l'isolement cellulaire. Ou pour dire les choses autrement, bien loin de prétendre que ce type d'action parvienne concrètement et durablement à modifier les conditions de la détention pénitentiaire, il y a malgré tout lieu d'ancrer cette démarche dans la perspective d'évolutions possibles de l'institution prison.

L'enfermement paraît sans aucun doute être l'outil indépassable employé par tout établissement pénitentiaire chargé de détenir des personnes « privées de liberté ». Enfermer et la fonction première de la prison. En est-il de même de l'outil « isolement » et quelles répercussions cela peut-il avoir, que la prison se donne *aussi* pour fonction d'*isoler* ? De quoi de plus que d'une liberté de mouvement l'isolement prive-t-il la personne ? De quoi la défait-il ? Si l'enfermement institue une réduction de l'initiative à la marge de manœuvre, quels effets sur les humaines capacités de la personne l'isolement produit-il ?

Au sein des prisons françaises actuelles coexistent *grosso modo* deux types d'incarcération :

1° l'enfermement et l'isolement en cellule individuelle, comme dans le cas des *régimes de détention* dans un Centre de Détention, d'un Quartier Haute Sécurité ou d'une Maison Centrale, ainsi que dans le cas des mesures disciplinaires telles que le « mitard » ou les Quartiers d'Isolement.

2° l'enfermement en cellule partagée, comme il en est le cas le plus souvent dans les Maisons d'Arrêt surpeuplées où les personnes détenues cohabitent à six ou huit dans une cellule conçue pour accueillir quatre personnes.

L'isolement apparaît être une mesure pouvant être requise par une Administration Pénitentiaire destinée à s'ajouter et augmenter la portée punitive de l'enfermement, en renforçant les effets de l'immobilisation à un niveau non pas seulement physique, mais intérieur, mental et psychologique, l'enracinant plus profondément encore chez la personne, qui peut alors finir par s'en trouver définitivement marquée. L'isolement renforce l'immobilité dans la mesure où, privant de lien, de relation, il met à mal l'équilibre psychologique de la personne, l'enraye, le déraille ou le fige, dans la mesure où celui-ci repose et s'entretient toujours par des relations aux autres, tout au moins à ce qui est autre et extérieur à soi, comme nous le préciserons par la suite en faisant notamment référence aux théories de Winnicott.

Le livre édité par *L'Envolée* en 2009 rassemble un grand nombre de paroles et d'écrits de personnes incarcérées ou l'ayant été, témoignant effectivement de l'isolement comme redoublement de la peine d'enfermement.

Le recueil s'ouvre notamment avec la Lettre Ouverte des prisonniers de Lannemezan, datant de l'année 2000, exprimant *l'invivable* de la longue peine qui combine l'enfermement à l'isolement :

« Au début des années 1980, la peine de mort est abolie. Mais depuis, à la peine de mort s'est substituée la peine de mort lente, celle des années de pourrissement passées dans ces prisons qui deviennent de véritables tombeaux pour emmurés vivants. Nous émettons le vœu que soient abolies les longues peines, substitués

cruels à la peine de mort et injure à notre civilisation. Nous émettons le vœu que les détenus gravement malades (sida, leucémie, sclérose en plaques, cancers) soient libérés. Nous émettons le vœu que soient fermés ces lieux de non-droit que sont les mitards ainsi que les quartiers d'isolement. Nous émettons le vœu d'avoir des parloirs nous permettant de recevoir nos familles décemment. Nous émettons le vœu de pouvoir avoir droit à des relations sexuelles sans condition. Nous émettons le vœu de bénéficier d'activités culturelles (ateliers, concerts, rencontres) ; nous crevons de ne pas pouvoir vibrer au contact d'émotions artistiques¹⁵⁴. »

154 Ouvrage collectif, *Peines éliminatrices et isolement carcéral, lettres, textes, entretiens, 2001-2009*, Montreuil : L'Envolée, oct. 2009, p. 7-8.

8 euros pour 1000 crayons

uros pour 1000 Grayon

c'est l'heure

Le devenir d'une personne destinée à passer sa vie en prison jusqu'à sa mort ou presque est équivalent à celui d'une mort lente, d'une vie délaissée par la vie. C'est effectivement la vie et par-là même l'ordre de la relation et du lien qui quittent les personnes détenues et les prisons elles-mêmes, dans ces établissements construits depuis l'abolition de la peine de mort. Ces nouvelles prisons se trouvent d'ailleurs le plus souvent établies en dehors des villes, dans des zones marginales et pour ainsi dire sans identité.

Avec la généralisation du système de détention cellulaire, qu'il s'agisse de cellules d'isolement ou de cellules surpeuplées, la situation des personnes détenues en prison est le terreau d'un invivable paradoxe qui tend à s'installer en chacune d'entre elles comme une gangrène : la solitude vient très vite à leur manquer, mais les relations interpersonnelles aussi; l'isolement étouffe et devient insupportable, mais l'absence d'espace privé, personnalisé, l'est tout autant. Une personne qui arrive en prison se trouve destituée, vidée de ce qui faisait son quotidien : le paradoxe qui nourrit l'état d'isolement tout en rendant toute forme d'intimité impossible finit de *vider* la personne détenue du quotidien qui pouvait la construire :

« En fait, nous sommes tout simplement dans une oubliette moderne. Vous nous trouvez dans un vide qui, imperturbablement, s'infiltré en nous. C'est cela l'isolement total, une simple et dévastatrice normalisation du néant. Progressivement, l'être social que tu es disparaît et tu découvres la différence

je me suis entraîné

tu reviens?

uros pour 1000 Gaiyon
Cantine au vivants 3 DPLCS

c'est l'heure

faut tout le temps attendre

fondamentale entre solitaire et seule. Vampirisée par le vide de la communication, mon moi s'écoule de jour en jour. Tu luttas contre l'érosion psychologique qui pointe en te plongeant dans les livres, dans l'écoute des radios. [...] Il est des nuits, des matins, des jours, se dit-on. Non ! Ces points de repères temporels se sont rejoints en une unité qui les absorbe et les dissout. C'est cela l'isolement. Ils veulent te faire renier ton identité en te forçant à accepter une survie animale, à adapter ton comportement à la simple nécessité du manger et du dormir. Mais dans le vide, le rythme des repas s'élargit en instants mouvants sur lesquels un équilibre chronologique ne peut même plus se faire. Tu « vis » le jour ou la nuit sans vraiment les distinguer l'un de l'autre. Tu perds le temps, tu perds l'envie et finalement tu te perds toi-même. C'est cela l'isolement total, l'extermination de ton comportement social, humain et de ton être interne, visant à la division du corps et de l'esprit par la mort de ton unité réflexive, de ton identité¹⁵⁵. »

Cette perte du quotidien est d'abord une perte de repères temporels. L'isolement provoque une « anachronie » qui déstructure la personne dans ses habitudes, ses gestes, ses activités, mais qui la *défait* aussi tout autant dans son équilibre psychologique et physiologique. Les témoignages rassemblés par l'*Envolée* se font fortement écho :

« Oui, lorsque l'on est longue peine, on essaie de ne plus compter. On est hors

je me suis entraîné

tu reviens?

tu reviens?

MOS pour 1000 GUYON

Cantine au vivants 3 Dolcs

Cantine au vivants ^{c'est l'heure} _{c'est l'heure} 3 Dolcs

faut tout le temps attendre

du temps, on n'est plus. Alors je ne sais pas s'il y a à méditer sur cette phrase d'Emmanuel Kant : « L'esprit humain n'est conscient d'une progression dans le temps que parce qu'il sait compter. » Il y a des moments où je me laisse aller à des rêveries. Le temps de ces moments-là ne se compte plus, les jours, les semaines défilent (je m'aperçois que le verbe défilé a plusieurs sens, comme celui de la fuite). Fuir dans un monde, un autre monde, un monde abstrait... Mais pour le moment je suis amené à revenir à la surface.

Oui, surface dans un monde, dans un temps où l'on fait semblant. Le semblant d'une vie qui n'est que survie, pour ne pas dire sous-vie ou sous vide¹⁵⁶. »

Dans l'isolement le temps ne (se) compte plus et « *tu te pers toi-même* », tu te « vides », tu es « sous vide ». Vidés, évidés. Evidement. Les mots sont forts pour décrire ce qui, dans un vocabulaire plus courant dans le champ des sciences humaines, se nomme dépersonnalisation ou déconstruction de soi, effondrement de la subjectivité, ou encore psychose. Nous convoquerons ce discours ensuite, dans la mesure où il permet de proposer une analyse de ces états dans lequel un personne se trouve plongée lorsqu'elle se trouve aux prisonnière d'une situation d'enfermement et d'isolement, objectivement contraints ou subjectivement générés.

Vidée de soi-même, la personne se trouve en incapacité de maintenir en elle-même un espace d'intimité. Qui plus est, la logique sécuritaire et coercitive des Administrations Pénitentiaires tend

je me suis entraîné
je me suis entraîné
faut tout le temps attendre
tu reviens?
tu reviens?
je me suis entraîné
c'est l'heure
c'est l'heure
faut tout le temps attendre
je me suis entraîné
tu reviens?
je me suis entraîné
je me suis entraîné
faut tout le temps attendre
tu reviens?
faut tout le temps attendre
tu reviens?
je me suis entraîné
je me suis entraîné
faut tout le temps attendre
c'est l'heure
faut tout le temps attendre

mesures, d'actions, de gestes qui tiennent lieu de règle dans l'établissement :

« La violation permanente de notre courrier, de nos rencontres avec nos proches, nos familles, n'ont qu'un objectif : nous imposer une autocensure qui aboutit à l'aliénation de la pensée et l'anesthésie des sentiments, mais également à terme à la disparition des liens familiaux¹⁵⁷. »

Perte des repères temporels, il faut alors voir que l'isolement est tout autant une perte d'espace, et aussi bien une perte d'espace mental intérieur qu'une restriction, et même une suppression, d'espace social extérieur.

La seule lutte possible paraît devoir se mener à ce niveau, celui d'une reconquête spatiale, d'une recréation d'espace :

« Tout ce que fait le détenu, c'est se créer un espace pour un semblant d'autonomie.¹⁵⁸ »

A ce témoignage s'articule l'idée que la mise en place d'un atelier de pratique artistique en milieu pénitentiaire oblige à prendre en compte, à de multiples niveaux, les contraintes spatiales lieu d'intervention. L'atelier confronte sa portée hétérotopique à l'environnement carcéral. Ce faisant, il met en jeu la spatialité de la prison autant que celle de l'art, l'espace du corps et l'espace imaginaire, l'espace social travaillé par les partages et les territorialités, la spatialité fondamentale de la matière et à celle

157 Extrait d'un communiqué de trois personnes, établi par écrit à partir de vidéos réalisées clandestinement à la prison d'Arles, en 2001, *ibid.*, p. 30.

158 Témoignage d'Ali, *ibid.*, p. 37.

de l'image. L'atelier est par excellence le lieu d'expérience et d'élaboration de la fiction, à la fois ancré dans les contraintes du réel et ouvert à une infinité de possibles. Il est un laboratoire de la liberté vécue et éprouvée.

Second Chapitre

Qu'appelle-t-on liberté ?

1. La liberté n'est pas un état personnel

Très sommairement, isoler une personne revient à l'empêcher de lier des relations avec d'autres personnes. Cela revient à l'installer dans un état de solitude. Une solitude de fait, ou plus exactement, de situation, mais qui à la longue peut finir par constituer un état permanent pour la personne, déstituée de sa capacité à lier relation avec des personnes de son entourage. Et l'on finit par se retrouver seul à deux ou parmi d'autres, autrement dit à vivre la solitude comme un *état* constant, enveloppant l'ensemble du quotidien :

« Tu vis dans un isolement presque clinique. [...] On peut être seul avec Canal+ dans la cellule ou à deux. Il faut rompre la solitude des détenus. À la différence de la maison d'arrêt, ici les liens entre prisonniers sont quasi inexistantes. Comme dehors, on assiste à une atomisation de l'individu. Et puis, c'est facile à réprimer quand les gens sont isolés et vivent leur détention comme une démerde.¹⁵⁹ »

En plongeant la personne dans un *état* de solitude, l'isolement défait, non pas seulement de la

159
p.82.

A propos du centre de détention de Neuvic-sur-Isle (près de Périgueux), témoignage anonyme, *ibid.*,

possibilité situationnelle de relations et contacts interpersonnels, mais déconstruit plus ou moins progressivement la capacité personnelle d'entrer en relation, en dialogue, en contact avec d'autres.

Voilà en quoi l'isolement contraint (aliène) autant si ce n'est plus que l'enfermement la liberté fondamentale, celle qui forge l'existence et non celle qui n'aurait de sens que juridique. L'état de solitude en lequel peut se transformer le quotidien d'une personne détenue est un état qui serait incompatible avec la liberté prise dans son sens fort – et pour tout dire, politique :

« Gardons en mémoire la formule d'Alfred Jarry : ce n'est pas amusant d'être libre tout seul. Parler de liberté individuelle est un non-sens : la liberté est un rapport social, pas un état personnel. C'est cette vision réductrice de la liberté qui fait accepter l'idée de l'enfermement.¹⁶⁰ »

Enfermer, pour immobiliser ; isoler, pour priver de rapport social. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'une privation de liberté, non pas au sens, bien trop restreint, que pose le code juridique et selon lequel la liberté est celle d'aller et venir. La liberté dont prive la prison est cette liberté sociale qui traverse et soude toute communauté. C'est en cela que la liberté fonde à la fois le politique et la vie sociale.

La liberté comprise comme rapport social est un inaliénable moteur dont toute la difficulté dépend de la conscience qu'on en a, qu'on en prend et qu'on nous laisse en avoir. Pour approcher, toujours par le discours, mais autrement encore, ce qu'est la liberté, je dirais donc qu'elle est notre *capacité à vivre*

160 Anonyme, *ibid.*, p. 20.

en communauté, le moyen de notre sociabilité.

2. Une liberté commune

La liberté ainsi pensée et définie s'articule à l'idée que toute communauté se donne des règles. Pouvoir vivre quelque part, en quelque lieu, est la possibilité de pouvoir agir selon son initiative. Vivre et habiter un lieu, un espace, une zone (y avoir ses repères, ses habitudes, son rythme, ses trajectoires) met en jeu la faculté de nouer des relations, provoquer des interférences, oser des mises en contact, des prises de contact avec l'environnement extérieur. Ces interactions s'établissent selon des manières et des règles qui pour une part existent déjà avant que l'on s'y inscrive. Mais nous ne vivrions pas et ne serions pas humains (humain « d'espèce », comme peut le dire Fernand Deligny) si ces règles et manières déterminaient dans leurs impulsion première les ressorts de l'agir et de l'être.

S'il est commun de dire que le jeu implique la règle, il faut ici rappeler que tout aussi bien, la règle implique le jeu, au sens de « *il y a du jeu* », il y a *un écart, un interstice, un vide indéterminé*, sans quoi tout finirait par s'enrayer et s'immobiliser. Ce *jeu* est l'espace même de l'initiative, la possibilité de son émergence, de son actualisation.

Aussi, lorsque Gilles Chantraine parle d'un « droit à l'initiative », peut-on se demander si celui-ci ne serait pas plutôt l'envers même du droit, son indétermination, cela même qui en ferait voir sa portée excessive et parfois même superfétatoire. Le droit ne vient-il pas en effet faire sa place là l'initiative fait défaut? N'est-il pas justement ce qui pallie, par l'institution de règles et de codes (pour savoir comment se conduire, pour savoir comment penser/juger), à un défaut d'autonomie ? *C'est en ce sens que l'initiative et le droit paraîtraient être l'envers l'un de l'autre.*

Dans le cas d'un litige entre deux personnes, il paraît plus aisé de « suivre la règle » ordonnée par le code civil ou pénal que de chercher par soi-même quelle peut être la meilleure conduite à suivre. Pourtant, rechercher par soi-même la conduite à adopter pourrait très bien amener à agir de la même manière que ce que la loi ou le texte juridique indique. Cela pourrait aussi porter à voir et résoudre la situation autrement. Cela permettrait d'entrevoir que la règle dans une situation donnée n'a peut-être pas toujours été celle que le code juridique actuel impose et qu'elle peut d'ailleurs différer d'une communauté à une autre, d'une institution à une autre, d'un *territoire* à un autre.

A cet égard, il y a lieu d'observer que le règlement, généralement opaque, qui détermine les possibilités et manières d'agir en prison, diffère des règles qui régissent habituellement la vie sociale « au dehors ». Une amie qui s'était investie durant plusieurs années dans les actions du GENEPI de Rennes m'a un jour résumé en une proposition la façon dont elle qualifierait le fonctionnement interne d'une prison : si « dehors » on part du principe que nous sommes « libres de » ou « avons le droit de », en prison, le principe de départ est que « c'est interdit ». Aussi y faut-il, pour toute action, mouvement, démarche, s'assurer qu'on puisse en avoir l'accord de la part d'un surveillant ou de l'administration pénitentiaire. Partant du principe qu'une autorisation est requise pour tout, quiconque, même un visiteur, se trouvant à interagir en prison se voit mis dans la situation de se demander s'il peut ou non faire telle ou telle chose, pour laquelle il n'en viendrait pas à se poser la question dans un contexte « ouvert ».

Il se trouve que depuis quatre années que je mène régulièrement des ateliers de pratique artistique dans des établissements pénitentiaires de la région Nord Pas de Calais, aucun règlement intérieur n'a jamais été mis à ma disposition ; les rares fois où j'ai pu en faire la demande, celle-ci est restée sans suite,

quand bien même on m'y ait dans un premier temps répondu très positivement.

Ces interrogations répétées et ces confrontations au fonctionnement interne d'une prison par lesquelles je suis passée, comme d'autres, au cours de mes diverses expériences d'interventions en prison, conduisent à questionner non pas seulement l'écart entre les règles de vie en société auxquelles nous sommes habitués « au dehors » et les règles de vie en prison, mais également à se demander quel peuvent être les textes de lois qui déterminent l'administration d'une prison, pour qu'une telle opacité des règles et droits y règne.

Il n'y a pas lieu d'y voir là une position subversive, mais bien plutôt un questionnement citoyen sur le sens du droit et ses possibles dérives vers l'arbitraire en tant que le juridique constitue une forme de pouvoir dont la légitimité peut être retournée, détournée. L'ouvrage *80 000 Détenus en 2017 ? Réforme et dérive de l'institution pénitentiaire*¹⁶¹ invite, sur un tout autre ton que celui de mon témoignage à prendre conscience des contradictions pouvant exister aujourd'hui entre le discours de la réforme pénitentiaire et le durcissement des conditions de vie et de travail en prison.

Les auteurs y résument l'avancée d'une série de lois promues sous la gouvernance de Nicolas Sarkozy. Le 4 juin 2008, est établie la nomination d'un contrôleur général des « lieux de privation de liberté », le vocable incluant les prisons, les hôpitaux psychiatriques, les centres de rétention ainsi que locaux de garde à vue. Cette mesure a pour visée de transformer le fonctionnement de l'Administration Pénitentiaire, en ouvrant désormais celle-ci à un regard extérieur. L'Administration Pénitentiaire n'aurait désormais plus lieu ni moyen de fonctionner à partir de décisions arbitraires, mais bien plutôt à partir de

161 Jean Bérard et Gilles Chantraine, *80 000 Détenus en 2017 ? Réforme et dérive de l'institution pénitentiaire*, Paris 2008, éditions Amsterdam.

règles de droit. Le 10 juin de la même année, Rachida Dati, alors Ministre de la Justice, lance un projet de lutte contre la surpopulation des prisons.

Mais alors que de telles mesures laissant croire à une prise en compte du statut juridique et des conditions de vie des détenus, rappelons qu'un an auparavant avait été promulguée la loi de lutte contre les récidives (11 février 2007), qui durcit les conditions de jugement et condamnation des « récidivistes » ainsi que des mineurs, en incluant dans la loi la possibilité pour le tribunal d'écarter tout mineur de 16 à 18 ans de l'excuse atténuante de minorité. La loi relative à la rétention de sûreté date quand à elle du 25 février 2008¹⁶².

Comment ne pas avoir l'impression que, sur les années 2007 et 2008, ce sont deux logiques juridico-politiques allant en sens opposées, qui déterminent de nouvelles mesures, durcissant d'un côté l'application de condamnations pénales, et se souciant, d'un autre côté, d'inspecter en vue de le réguler le fonctionnement des lieux de privations de liberté ?

L'ouvrage de J. Bérard et G. Chantraine, s'intéressant d'un peu plus près aux textes relatifs aux droits de détenus promulgués au cours de l'année 2008, observe que laissant indéterminé tout ce qui tient aux « circonstances » de la « détention », ces lois de réforme de la prison ne font à vrai dire que rendre légal le pouvoir et les mesures arbitraires que peut exercer l'Administration Pénitentiaire. L'un des textes pris en exemple porte ainsi sur le cas des fouilles¹⁶³ :

« La future loi dit :

162 Voir annexe ... p.

163 *Op. Cit.*, p. 17-18.

La nature et la fréquence des fouilles sont adaptées aux circonstances de la vie en détention, à la personnalité des détenus et aux risques que leur comportement fait courir à la sécurité des personnes et au maintien de l'ordre dans les établissements.

La fouille des détenus est effectuée dans le respect de la dignité de la personne humaine.

Une investigation corporelle interne ne peut être réalisée que par un médecin. »

Un autre sur le cas des droits fondamentaux des détenus¹⁶⁴ :

« Les droits des détenus ne peuvent faire l'objet d'autres restrictions que celle résultant des contraintes inhérentes à leur détention, du maintien de la sécurité et du bon ordre des établissements, de la prévention des infractions et de la protection de l'intérêt des victimes. Ces restrictions tiennent compte de l'âge, de la personnalité et de la dangerosité des détenus. »

Il n'est pas difficile de trouver à pointer du doigt les termes qui, dans ces deux extraits, sont laissés à l'indétermination et laisse pouvoir à une possible gestion arbitraire. S'ils obéissent à une syntaxe et une mise en verbe différente, les deux textes fonctionnent exactement autour des mêmes termes, qui sont les suivants : « détention » ; « personnalité » ; « risques » ; « comportement » ; « sécurité » ; « ordre » ;

164 *Ibid.*, p. 19.

le terme de « dangerosité » n'apparaît que dans le second extrait.

Autour de ces termes, deux logiques d'indétermination paraissent être à l'œuvre : l'une concerne la « détention », dont on est tenté de comprendre qu'elle a pour principe moteur la « gestion » des « risques » et de la « sécurité » dans l'établissement d'un « ordre ». L'autre concerne la « personnalité » du « détenu », celle-ci étant relative à son « comportement ». Ce qui, dans le premier extrait, est énoncé par cette périphrase, « *risques que leur comportement fait courir à la sécurité des personnes et au maintien de l'ordre* », semble être en un seul mot résumé dans le second extrait par « *dangerosité* ».

La logique d'énonciation de ces lois est celle d'un serpent se mordant la queue et c'est en cela qu'elle est celle de l'arbitraire : ce sont les circonstances de la détention qui déterminent le contenu du risque et de la dangerosité du comportement et de la personnalité d'une personne détenue en fonction de l'ordre et de la sécurité devant être assurée par la détention.

Détenir, voilà la fonction de l'administration pénitentiaire qui n'est jamais définie par la loi, dont on sait quelle passe par des mesures d'enfermement, d'isolement, d'immobilisation, ou pour le dire autrement encore, de réduction de l'initiative à la marge de manœuvre, et qui a pour synonyme « priver de liberté ». La « privation de liberté », voilà ce dont nous cherchons le sens depuis le début de cette partie, dans l'objectif de réinsuffler du sens à ce qui n'en a plus au sein des énoncés juridiques (nos lois) : le mot de « liberté ».

Il faut ici observer ce que les mots, dès lors qu'ils prennent valeur de lois, agissent sur l'identité des êtres réels : à « priver de liberté » des personnes et à les assimiler à la situation à laquelle la loi les condamne – la « détention » – celles-ci se retrouvent effectivement reconnues comme n'étant pas libres

et de ce fait même, n'étant pas membre de la communauté. Il en va donc de deux combats pour oser croire que le modèle actuel de la prison puisse être dépassé :

1° un combat politique, et pour ainsi dire ontologique : reconnaître la liberté des personnes détenues comme de celle de tout membre de la communauté.

2° un combat juridique à mener sur le terrain même des lois : renverser la logique arbitraire de la détention légitimée par des lois floues qui part du principe d'interdiction au lieu de celui du libre « droit de ».

Ainsi en revient-on au fait que la question des « droits fondamentaux des détenus » peut tout aussi bien être abordée en laissant inchangée leur statut :

« Il y a deux manières de manquer la question politique du droit des prisonniers : la croire mécaniquement soluble dans l'immobilier et la « modernisation pénitentiaire », ou la juger inoffensive, tant les nouveaux droits tendent souvent à engendrer autour d'eux de nouveaux modes de contrôle. C'est qu'au-delà de telle ou telle aspiration concrète, la revendication de droits agit comme un révélateur : elle vient éclairer, en leur résistant, les impératifs (hier disciplinaire, aujourd'hui sécuritaire) auxquels l'espace carcéral s'ordonne, et qui sans cesse le portent à excéder silencieusement la simple privation de liberté.¹⁶⁵ »

C'est alors uniquement dans la logique d'une *autre reconnaissance* et d'une prise en compte de leur

165 *Ibid.*, p. 55.

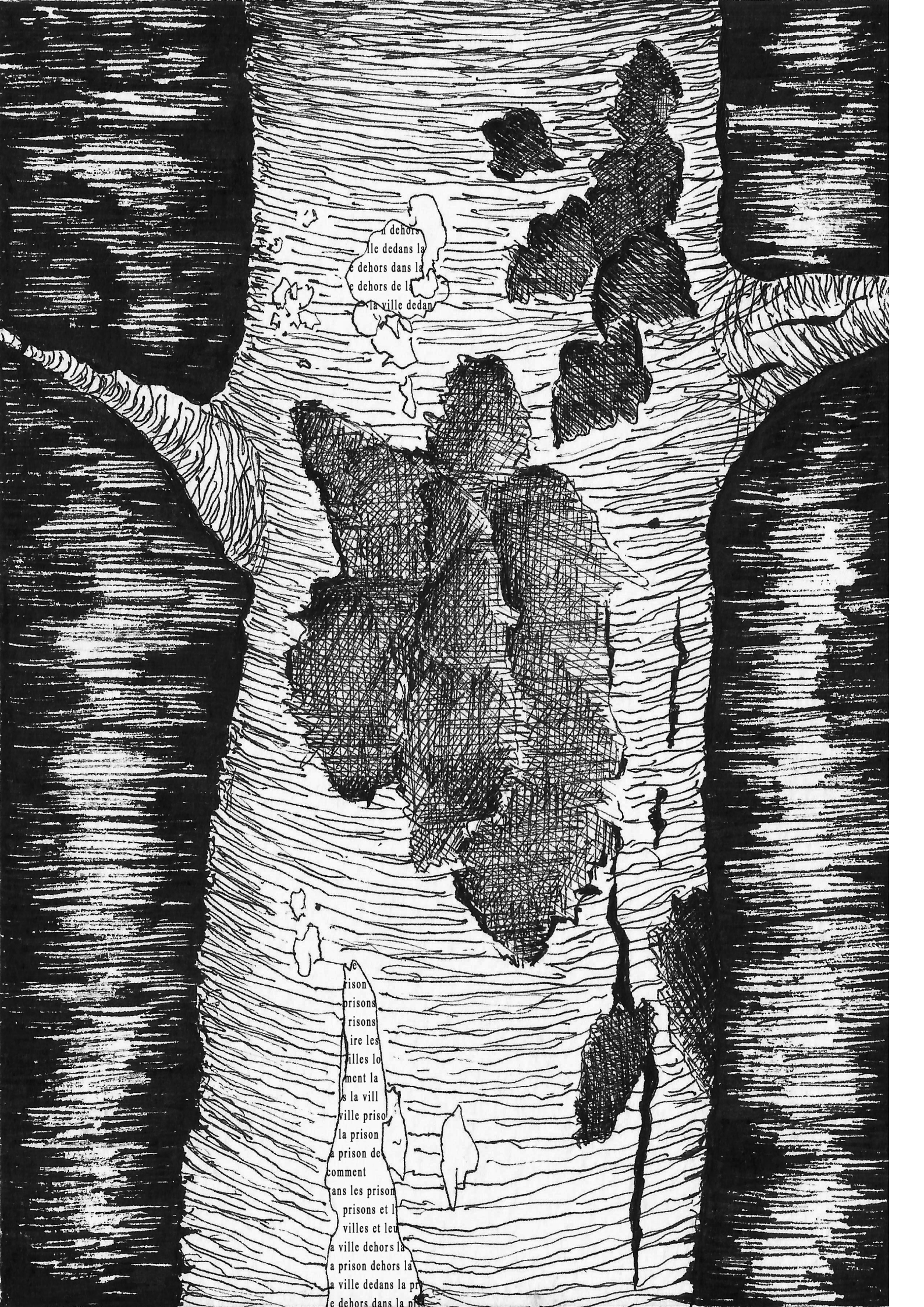
réel statut de personne libre (fondamentalement, socialement et politiquement libre) que les avancées et revendications des « droits des détenus » semblent pouvoir prendre une portée effective :

« [Considérer] les questions pénales comme des questions collectives, dont les solutions sont des politiques sociales, et s'interd[ire] donc de renvoyer tous les dysfonctionnements au catalogue des anormalités, perversités, ou dangersités des individus déviants. [...] Rompre avec la logique de la peur et en finir avec le primat, pour reprendre le mot de Garland, de la « criminologie de l'Autre », a un corollaire essentiel : prendre le justiciable pour ce qu'il est, un sujet politique, un être parlant, égal à tous les autres. Sans cette reconnaissance, pas d'innovation pénale.¹⁶⁶ »

Faire l'effort de comprendre pourquoi la loi ou la règle juridique stipule telle ou telle mesure, impose d'agir de telle ou telle manière, est une initiative qui met en jeu l'*autonomie* nécessaire à une vie dont on prend la mesure et la responsabilité – une vie dont on mesure la liberté – et relève en cela d'une prise de conscience sociale.

Mais plus encore, questionner l'écart pouvant émerger entre ce qui relève de la règle sociale ou communautaire et ce qui se trouve fixé par le droit et les lois est une prise de position politique qui n'a pas lieu d'être considérée comme subversive et qui paraît effectivement être tout aussi importante que de se prononcer par le vote sur le choix de représentants.

La liberté en tant que moteur des rapports sociaux met en jeu la création et la définition de règles politiques et communes. C'est dans cette mesure seulement qu'il peut apparaître plus clair que le devenir de nos prisons et la situation des personnes qui y vivent est un problème qui regarde tout membre de la communauté, autrement dit tout citoyen.



dehors
le dedans la
dehors dans la
dehors de la
la ville dedan

de
rison
prisons
prisons
ire les
illes lo
ment la
s la vill
ville priso
la prison
a prison de
comment
ans les prison
prisons et l
villes et leu
a ville dehors la
a prison dehors la
a ville dedans la pr
e dehors dans la n

Troisième Chapitre

Inter/venir

comment construire
la prison dans la ville
les prisons des villes
les prisons en dehors des villes
détruire les prisons des villes
les villes loin des prisons
comment la prison
au-dedans de la ville prison
la ville prison
la ville prison et la prison ville
les prisons et leurs dehors
les villes et leurs dehors
la ville dehors la prison
la prison dehors la ville
la ville dedans la prison
la prison dedans le dehors
le dehors dans la prison
le dehors de la ville

le dehors dehors
comment construire
la prison dans la vie
les prisons des vies
les prisons en dehors des vies
détruire les prisons des vies
les vies loin des prisons
comment la prison
au-dedans de la vie prison
la vie prison
la vie prison et la prison vie
les prisons et leurs dehors
les vies et leurs dehors
la vie dehors la prison
la prison dehors la vie
la vie dedans la prison
la prison dedans le dehors
le dehors dans la prison
le dehors de la vie
le dehors dehors

comment construire
le poison dans la vie
les poisons des vies
les poisons en dehors des vies
détruire les poisons des vies
les vies loin des poisons
comment le poison
au-dedans de la vie poison
la vie poison
la vie poison et le poison vie
les poisons et leurs dehors
les vies et leurs dehors
la vie dehors le poison
le poison dehors la vie
la vie dedans le poison
le poison dedans le dehors
le dehors dans le poison
le dehors de la vie
le dehors dehors

comment construire
le poisson dans la vie
les poissons des vies
les poissons en dehors des vies
détruire les poissons des vies
les vies loin des poissons
comment le poisson
au-dedans de la vie poisson
la vie poisson
la vie poisson et le poisson vie
les poissons et leurs dehors
les vies et leurs dehors
la vie dehors le poisson
le poisson dehors la vie
la vie dedans le poisson
le poisson dedans le dehors
le dehors dans le poisson
le dehors de la vie
le dehors dehors

comment construire
sa position dans la vie
les poissons des villes
les prisons en dehors des vies
détruire les positions des villes
les vies loin des possessions
comment le poison
au-dedans de la ville poisson
la vie poisson
la ville possession et le poisson vie
les poissons et leurs dehors
les villes et leurs dehors
la vie dehors la prison
la possession dehors la vie
la vie dedans le poisson
la position dedans le dehors
le dehors dans la pacification
le dehors de la vie
le dehors dors

Après avoir fait voir en quoi il était nécessaire de trouver des moyens de l'asphyxie et l'enfermement institutionnels, j'en viens à présent avec ce dernier chapitre à tenter de formuler comment apporter une *respiration*, un regain d'émotion de mobilité, par le biais d'ateliers de pratiques artistiques participatives. Pour cela, je partirai d'abord d'une brève présentation des modalités de mise en œuvre d'interventions artistiques en milieu pénitentiaire, laissant apparaître le flou juridique dans lequel se trouve le statut professionnel de l'artiste. Dans cette situation, il lui revient de forger lui-même les moyens de sa reconnaissance et de son identification. J'évoquerai alors la construction d'une association à laquelle j'ai part : l'inter(s)tisse. La structure associative est en effet, par elle-même, est de l'ordre de la médiation et met en jeu une certaine « logique dispositive ». Aussi est-elle un cadre autonome pour se donner les moyens de mener des actions en partenariat avec des institutions, tout en portant des valeurs différentes des leurs et en impulsant la reconnaissance de nouveaux discours et manières de faire.

J'évoluerai ensuite vers une approche conceptuelle, pour tenter de comprendre comment peuvent s'articuler prison et atelier de pratique artistique. Je convoquerai tout d'abord la notion de « dispositif ».

Il pourrait être envisageable de parler de « dispositif » à propos de l'atelier de pratique artistique

participative développé en prison. Mais le terme est en fait assez équivoque, connaissant beaucoup d'emplois différents, tant philosophiques que politiques : dans le vocabulaire de Foucault, la prison est un dispositif ; on parle de « dispositif » au sujet du Programme Chercheurs Citoyens, il est aussi courant de parler de dispositif Culture-Justice à propos de mesures ministérielles mises en place pour le développement d'actions artistiques ou culturelles en milieu pénitentiaire. La notion de « logique dispositiva », forgée par E. Belin, permet de dépasser ces équivoques. Elle se relie en outre à des conceptions de l'art et de la création (Dewey, Winnicott) qui mettent l'expérience au centre de leur définition : la condition essentielle de l'expérience artistique est le contact avec la réalité extérieure, la possibilité d'être ému – mis en mouvement – par celle-ci. Ce chapitre apportera donc des réponses assez directes à la question comment et pourquoi intervenir en prison par le biais d'ateliers de pratiques participatives.

1. Intervenir : où et comment ?

Intervenir par le biais d'un atelier artistique en milieu pénitentiaire implique de se confronter au décalage pouvant exister entre la logique du pénitentiaire et celle d'une politique culturelle axée sur l'accès à la culture. Dans cette mesure, l'élaboration du projet et son écriture exigent de savoir s'adresser à des interlocuteurs dont le point de vue est déterminé par l'une ou l'autre de ces logiques, tout en asseyant un projet ancré dans une logique tierce, celle de l'intervenant, au sens littéral du terme : « celui qui vient *entre* ».

Que nous intervenions seul ou à plusieurs, la mise en place d'un atelier de pratique artistique

participative en prison exige de penser et préparer en amont sa mise en place, du fait que les modalités d'action et l'utilisation de matériel sont, dans l'enceinte d'une prison, régulées par un fonctionnement propre à l'établissement. La logistique requise est ainsi généralement plus procédurière et plus lourde que s'il s'agissait d'intervenir dans une Maison de la Culture, un centre de quartier ou tout autre lieu propice à l'accueil d'activités artistiques ou culturelles.

La présentation du projet d'atelier doit être envisagée bien avant son commencement. Elle doit faire entendre que l'artiste intervenant est prêt à s'accorder sur les diverses questions de règlement relatives aux possibles restrictions d'utilisation de matériel, aux contraintes d'horaires et aux disponibilités des lieux. C'est dans une logique de dialogue avec l'institution qu'il faut savoir porter sa proposition d'atelier : inévitablement, le point de vue des professionnels de l'administration pénitentiaire avec lesquels l'artiste intervenant pourra se trouver en dialogue véhiculera plus d'un trait de la logique sécuritaire tenant à leur fonction professionnelle. C'est cependant surtout avec les Conseillers Pénitentiaires d'Insertion et Probation (CPIP), rattachés aux Services Pénitentiaires d'Insertion et Probation (SPIP) et dont la mission professionnelle consiste à accompagner la personne détenue en vue de sa sortie de prison et de sa réinsertion, que s'organise la mise en place d'une intervention artistique. Les CPIP sont ainsi généralement moins prisonniers des valeurs institutionnelles du pénitentiaire, pour la raison même qu'ils y jouent un rôle d'intermédiaire entre elle et son dehors ; leur mission peut justement être assimilée à une gestion de ce passage prison/espace de la cité, espace de la cité/prison.

Tout en étant la formulation d'un projet artistique original, la logique de présentation du projet doit contenir en filigrane deux optiques majeures : elle doit, d'une part, comme nous venons de l'introduire,

ouvrir au dialogue qui sera à établir avec les divers professionnels de l'institution au cours de la mise en œuvre de l'atelier, et doit, d'autre part, se raccorder à la mission-cadre dans laquelle l'atelier trouve à être mené, telle qu'elle se voit définie par les protocoles Culture-Justice.

L'essentiel du projet tient cependant à son contenu même, celui-ci étant propre au travail de l'artiste et au rôle qu'il souhaite prendre. La proposition d'intervention doit valoriser les intentions artistiques, le savoir-faire et l'originalité de l'artiste intervenant, mais doit aussi pouvoir indiquer la conscience qu'il a du lieu dans lequel il se destine à intervenir (la prison) et l'impact que l'atelier peut y avoir. Par « regard », il faut entendre un point de vue personnel, pouvant tout aussi bien être naïf qu'érudit, déjà nourri de diverses expériences ou au contraire nouveau, sur l'institution accueillant l'intervention. Ce « regard » est donc à distinguer du discours porté par l'institution elle-même à son sujet.

S'il y a bien une profession où la façon dont les professionnels en conçoivent le métier ne suit aucune ligne préétablie ni homogène, c'est celle de l'artiste. Le flou dans lequel est juridiquement reconnue la profession d'artiste le prouve bien. Entre intermittence du spectacle et statut d'auto-entrepreneur, l'artiste oscille dans une variété de reconnaissances possibles. Aussi, bien que l'expression « artiste intervenant » commence à faire son chemin et à être plus souvent prise en considération dans des textes officiels comme ceux des ministères, aucune convention collective, si ce n'est, par défaut, la convention collective de l'animation du 28 juin 1988, ne recoupe clairement les missions professionnelles de l'artiste intervenant. Si la convention de l'animation collective permet de valoriser la dimension d'action auprès d'un public participant, cette catégorie élude ce qui relève de l'artistique dans le cas de la mission professionnelle d'un artiste intervenant. Dans la perspective d'intervenir, en tant qu'artiste, en milieu

fermé par le biais d'ateliers de pratique artistique, nécessite donc d'auto-définir son statut, ses missions, et par là-même de forger un discours nouveau pour se faire reconnaître et identifier par les structures institutionnelles dans lesquelles on intervient.

Ce constat m'amène à préciser ma question initiale : *comment*, c'est-à-dire sur quel *mode*, selon quel *rôle* et quel *statut* l'artiste en vient-il à développer un atelier de pratique artistique dans le cadre d'une mission interinstitutionnelle telle que celle définie par les protocoles Culture-Justice ? Comment, par quels moyens, peut-il endosser le rôle d'intervenant ?

2. L'association : structure inter/venante

Avec trois autres jeunes artistes et une psychologue, nous nous sommes lancées dans la création d'une association, nommée l'inter(s)tisse, pour développer des ateliers de pratiques artistiques participatives en milieux fermés, ou plus largement, institutionnels¹⁶⁷. Les trois artistes, A. Delobel, A. Godard, musiciennes, et P. Mourette, plasticienne, ont suivi comme moi une formation en master Arts et existence (Centre d'Etude des Arts Contemporains - Université Lille3). C. Cormont, psychologue, a été sur toute la durée du projet membre de l'équipe scientifique de la recherche-action du Jeu d'Orchestre. Pour avoir toutes activement pris part à cette recherche-action, nous pouvons dire que nous avons une certaine expérience de l'intervention en milieu pénitentiaire. Nos expériences respectives font que nous avons également une connaissance et une pratique de l'intervention en établissement de santé mentale et dans d'autres types de structures de prise en charge médicale, sociale ou éducative de la personne

167 Voir Annexes 9 à 12.

(maisons de retraite, maisons de quartier, lycées, collège, écoles et conservatoires de musique).

Au sein d'un article paru dans la publication relative à la recherche-action du Jeu d'Orchestre, C. Cormont et moi-même avons tenté de théoriser l'intervention, à partir de la notion de tiers :

« Les notions d'inter-venant, d'inter-dispositif questionnent l'entre, le tiers. La conception psychanalytique du tiers (Tiers) nous renvoie à la position symbolique de l'autre (Autre). [...] le tiers est plus qu'une « tierce personne », [...] sa fonction réside dans « sa capacité à nouer deux problématiques : celle de la subjectivation des individus et celle de la régulation de leur vie sociale ».¹⁶⁸ »

Se retrouve ici l'idée que le l'intime et le politique, le personnel et le social, sont partagés, et qu'un tiers – qui ne peut s'assimiler à une tierce personne – doit sans cesse venir les relier, les articuler l'un avec l'autre. Dans le cas d'une intervention en milieu pénitentiaire, dans quelle situation nous-trouvons nous, à partir de laquelle générer ce tiers ?

« Dans la prison, nous semblons être à la fois comme des invités, à la fois comme des étrangers, et il paraît être convenu que nous sommes des visiteurs. Dans un certain nombre d'établissements nous est en effet remis à l'entrée un badge sur lequel est inscrit « visiteur », que nous redéposons en sortant. Ce badge sert à nous identifier autant auprès du personnel pénitentiaire qu'auprès des hommes

168 C. Cormont, E. Duguet, Le dispositif du Jeu d'Orchestre : de l'épreuve des contraintes à l'expérience de l'altérité, in *Le Jeu d'Orchestre. Recherche-action dans les lieux de privation de liberté*, Op. Cit., p. 113. Référence des citations : J.-P. Lebrun, E. Volckrick et al., *Avons-nous encore besoin d'un tiers ?*, coll. Humus, le désir de l'analyse en acte, Paris : érès éditions, 2005, p. 18.

et des femmes incarcéré-e-s comme des personnes extérieures à l'établissement.

C'est bien effectivement à cette extériorité que tient notre statut, toutefois, ce n'est pas en tant que visiteur, mais en tant qu'intervenant que nous venons au sein des murs de l'établissement.¹⁶⁹ »

La particularité de notre statut, lorsque nous venons mener un atelier de pratique artistique dans un établissement fermé tel que la prison, tient au fait que cette activité intervient, fait irruption dans son fonctionnement, tout en ne relevant pas de sa fonction. En tant qu'intervenant – quel qu'en soit le statut, étudiant stagiaire, bénévole ou artiste professionnel – il nous est ainsi nécessaire de nous mettre en dialogue avec le lieu et ses usagers, pour faire entendre la place que nous allons y prendre le temps de notre intervention. Pour cette raison, quand bien même il faille parfois se heurter aux contraintes de l'institution, au fonctionnement bien souvent lourd et paralysant de l'établissement, ce n'est qu'en articulation avec celles-ci que notre atelier pourra se tenir, prendre sens et se renouveler par la suite. Aussi l'une des perspectives de l'association l'inter(s)tisse est-elle d'inscrire l'intervention dans la veine d'une démarche *institutionnelle*, en référence à la psychothérapie institutionnelle élaborée par Jean Oury, le fondateur de la clinique de La Borde. « C'est donc moins en tant que contre-dispositif, et bien plutôt en tant qu'inter-dispositif¹⁷⁰ » que nous concevons l'intervention par le biais d'atelier de pratique artistique participative.

Et à vrai dire, la dimension institutionnelle de l'action de notre association vient s'inscrire et

169 *Ibid.*

170 *Ibid.*, p. 105.

répondre à une demande structurelle, tenant aux conditions actuelles de mise en œuvre des politiques publiques. Dans l'action sociale, tout comme dans le champ des arts et de la culture, la plus grande part des acteurs et des structures sont de nature associative¹⁷¹. Les associations viennent à la fois répondre à une demande venant des instances gouvernementales et institutionnelles, à la fois soutenir et faire exister des demandes, désirs, initiatives venues des citoyens.

Ainsi situé entre instances institutionnelles et individus singuliers, le statut associatif est un moyen structurel – juridique – à portée de n'importe quel groupe (il faut être au moins deux personnes pour créer une association) souhaitant impulser des actions collectives, innovantes, persévérantes. Il faut cependant tenir compte de l'évolution de la fonction des structures associatives selon laquelle elles jouent de plus en plus un rôle gestionnaire qu'initiateur :

« L'association doit satisfaire à ces deux nécessités pourtant formellement contradictoires : d'une part, se façonner comme un instrument de la politique d'action sociale de façon à s'intégrer dans le cadre défini par la puissance publique, ce qui passe par la mise en conformité de ses activités avec des obligations [tenant à son statut juridique], laquelle conditionne en retour sa reconnaissance, ses financements et donc sa survie ; d'autre part, exprimer et

171 Pour référence, il est possible de consulter, parmi les Travaux du DEPS (Département de Etudes de la Prospective et des Statistiques), le TdD28, élaboré sous la direction de Pierre Moulinier, intitulé *Les associations dans la vie et la politique culturelles. Regards croisés* : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-d-archives/Travaux-du-DEP-1992-2006/Les-associations-dans-la-vie-et-la-politique-culturelles.-Regards-croises-TdD28>

ainsi que les travaux de Philippe Kaminski, en ce qui concerne la part des associations à la mise en œuvre des politiques sociales : P. Kaminski, *Les associations en France et leur contribution au PIB. Le compte satellite des institutions sans but lucratif*, Nanterre : Association pour le développement de la documentation sur l'économie sociale (Addes), 2006.

mettre en forme les attentes de la société en procédant, sur le mode affinitaire, à une intégration des « demandes » spécifiques tant du point de vue de leur nature que de leur forme.¹⁷² »

Avec l'association l'inter(s)tisse, c'est par conséquent dans cet équilibre difficile à trouver que nous cherchons à développer nos activités, en construire l'identité, en élaborer des supports communicationnels pouvant s'adresser aussi bien à des cadres de santé qu'à des enseignants ou quiconque s'intéressant à nos ateliers de pratiques artistiques participatives. Ce travail, qui consiste en fin de compte à forger son propre discours, demande de prendre du recul par rapport à ceux qui existent déjà dans le même domaine, à s'en éloigner, tout en les reconnaissant et en tenant compte de leur message. Il y a lieu de noter que la pratique entre constamment en jeu pour stimuler l'élaboration d'un discours neuf et approprié à notre identité associative. Ici encore, tout repose sur un va-et-vient entre théorie et pratique, entre expérience vécu et récit, entre ce qui se donne par les mots et ce qui se délivre par l'image – dans la mise en jeu d'une part de fiction, si ce n'est d'utopie, entre les lignes du discours.

3. La « logique dispositifive »

Le concept de dispositif, tel que l'aborde Belin, renvoie à une conception de la subjectivité marquée par l'influence des théories de Winnicott. Un partage est posé entre réalité intérieure et réalité extérieure. L'expérience se situe dans une aire qui n'est ni celle de la réalité intérieure ni celle de la réalité extérieure.

172 R. Lafore, « Le rôle des associations dans la mise en œuvre des politiques sociales », in *Décentralisation dans le champ social : où en est-on ? Jeux d'acteurs, stratégies et « positionnements »*, CNAF informations sociales n°162, p. 69.

Belin formule ce constat :

« La prolifération des artefacts existentiels dispense du devoir d'exister, transporte l'expérience hors du sujet¹⁷³ »

Le problème ciblé ici par Belin peut ne pas apparaître clairement. La « prolifération des artefacts existentiels », le transport de l'expérience hors du sujet, qu'est-ce que cela signifie ? Quel usage du concept de dispositif cet étrange constat implique-t-il ? Quel intérêt cela a-t-il, pour aborder le sens et la spécificité des démarches d'intervention artistique dans les lieux, des établissements dont ce n'est pas l'activité première ?

Les artefacts existentiels, ce sont justement ces dispositifs que nous inventons pour rendre l'expérience possible dans le monde. Nous ne pourrions désormais plus nous passer de dispositif, pour quelque expérience que ce soit. Le regret de Belin semble être le suivant: nous ne pouvons plus jouir de nos espaces potentiels (espaces de « repli » nécessaires à notre existence, pour renouer avec un état de sécurité, de confiance, de bienveillance), nous ne pouvons plus nous en créer, autrement que par des dispositifs. Ces dispositifs prolifèrent, si bien que nous ne connaissons plus de rapport à la réalité extérieure autrement que par eux. Nos espaces potentiels, espaces de repli bienveillants, seraient désormais irrémédiablement conditionnés par des dispositifs.

Belin formule ici les choses d'une manière inattendue: c'est l'expérience qui est transportée hors du sujet – et non le sujet qui se trouve aliéné au point de ne plus pouvoir accéder à. Le sujet peut donc,

173 *Op. cit.*, p. 19.

dans la proposition de Belin, toujours accéder à une aire d'expérience, mais celle-ci n'est plus « en lui », elle n'est plus subjective.

Le premier intérêt de l'approche de Belin est qu'il problématise non la subjectivité, comme on le fait toujours, mais l'expérience. C'est au niveau de l'expérience, et non à un niveau ontologique, que Belin situe le manque en creux dans toute existence et qui fragilise le « sentiment d'exister¹⁷⁴ ». Dans cette tentative pour repenser l'expérience, le dispositif renvoie à l'ensemble des moyens spatio-sensibles autant que temporels rendant possible le contact avec les autres et avec la réalité extérieure, autrement dit rendant l'expérience possible.

Aussi Belin parle-t-il de « logique dispositive » ou encore de « geste dispositifif » et opère l'adjectivation de ce terme, mettant de côté son habituel usage substantif. C'est sur l'*inter* qu'il met l'accent : ce qui relève d'une logique ou d'un geste dispositifif n'est jamais totalement un dehors au sujet et ne saurait pas plus être considéré comme étant retenu dans la seule réalité intérieure.

Cette dimension intermédiaire de la logique dispositive est, dans la pensée de Belin, articulée dans ses fondements à la théorie de la mère suffisamment bonne de Winnicott et permet de repérer la « bienveillance » engagée par les gestes dispositififs :

« la « fonction maternelle » est l'effort collectif d'établissement d'une commensurabilité entre les sollicitations de l'environnement et les compétences

174 Belin emploie le terme (Ibid., p. 19) sans faire référence aux travaux de F. Flahault qui conceptualisent la notion (Le Sentiment d'exister. Ce soi qui ne va pas de soi, Paris : Descartes et Cie, 2002). Nous nous emploierons à mesurer les nuances entre les pensées respectives des deux auteurs impulsées avec cette expression.

d'imagination mobilisables par le sujet.¹⁷⁵ »

Cette bienveillance propre à la logique dispositive est cela même qui assure la possibilité d'expérience au sujet : l'environnement est tel qu'il peut y agir sans que l'altérité soit une épreuve insurmontable, le lieu d'un conflit, d'un choc, d'une friction entre réalité intérieure et réalité extérieure.

Autrement dit, la logique dispositive ménage l'expérience de l'altérité. La rencontre et la relation interpersonnelle, la découverte et le contact de ce qui nous est éloigné ou étranger. Elle est le vecteur d'ouvertures culturelles et personnelles pouvant réveiller le sens du collectif et du dialogue. Pour le formuler plus brièvement encore, je soutiens que l'expérience de l'altérité et celle du commun coïncident l'une avec l'autre.

On trouve, dans le travail de G. Agamben, un constat comparable à celui de Belin quant à la prolifération des artefacts, posé lui aussi d'une approche de la notion de dispositif. Mais Agamben aborde le problème de la manière inverse à Belin : c'est, pour Agamben, au *sujet* que quelque chose vient à manquer, le problème est celui de la survenue d'une « scission » du sujet. Les dispositifs, ce sont pour lui toutes les mesures, *praxis*, institutions nécessaires au gouvernement des individus, à leur gestion. Le problème serait que ces mesures relevant de la *praxis* et de l'*oikos* en sont venues par là même à constituer une sphère séparée de l'*ontos*. Le *sujet* serait ainsi désormais le produit d'une scission entre l'ontologie et la *praxis*, qui « sépare[rait] le vivant de lui-même et du rapport immédiat qu'il entretient avec son milieu¹⁷⁶ ».

175 *Ibid.*, p. 178.

176 G. Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Payot et Rivages, 2007, p. 36.

Tandis qu'Agamben semble critiquer le sujet moderne, ce sujet dans lequel une faille s'est irrémédiablement installée, Belin tente de travailler à partir de ce sujet moderne. Pour le dire autrement, Belin considère que le sujet est par définition scindé, ou tout au moins, qu'il vit, dès le départ, une scission avec son « milieu ». Dans la lignée de Rousseau, Belin pense d'emblée le rapport au monde comme une « démission d'intégrité », un « deuil », une « aliénation¹⁷⁷ ». Il ne reste alors à l'humain qu'un moyen d'existence, le recours à l'artifice du dispositif :

« pour qu'une relation apaisée au monde soit possible, celui-ci doit être arrangé de manière telle qu'il n'apparaisse pas menaçant, mais sans toutefois qu'il puisse être saisi comme artificiel.¹⁷⁸ »

Par là-même, Belin indique une solution pratique, et c'est là me semble-t-il le second intérêt majeur de son travail : la scission, l'aliénation sont là, comme conditions de l'existence, mais il est possible de développer des stratégies pour trouver une unité.

La résonance avec la lecture de l'œuvre de Rousseau que j'ai pu faire, brièvement résumée dans l'introduction, ne peut manquer de se faire entendre. Pour rapprocher l'œuvre de l'un et de l'autre, je dirais que comme celle de Rousseau, la pensée de Belin est une « pensée du malheur » : à « l'origine », à la naissance, il y a ce malheur, celui de l'existence, celui de devoir briser l'être (*sistere*) dans/par l'*ex-sistere*. Agamben, en disciple de Nietzsche, dans la lignée des philosophes antiques, pense au contraire l'existence subjective comme une réalisation, un accomplissement du sujet : ce n'est que dans une

177 E. Belin, *Op. Cit.*, p. 13.

178 *Ibid.*, p. 24.

existence politique, autrement dit en ayant part à la vie et à l'environnement de la cité, que le sujet peut réaliser sa subjectivité. Le sujet ne connaît pas d'état « originel » avant d'être politique: il ne connaît qu'un état : le politique.

Entre état infra-politique (naturel) et condition sociale de l'humain, l'œuvre de Rousseau contient déjà à elle seule tout le débat. Elle est d'ailleurs même presque plus intéressante que tous les ouvrages récents sur le sujet, parce qu'elle contient en elle simultanément les deux schémas de pensée : Rousseau pense aussi bien la pleine réalisation politique de soi (dans le Contrat Social notamment) qu'une plénitude existentielle « naturelle », a-sociale. Il tiendrait ainsi à chacun de trouver *par quel moyen* exister, vivre dans l'épreuve de l'altérité.

Pour Belin, tout rapport à la réalité extérieure dépend d'une construction, d'une *médiation*, de la même façon qu'il n'y a, chez Rousseau, pas d'existence sans supplément, sans fiction. Qu'il n'y ait aucun rapport immédiat à la réalité extérieure ou plus exactement, que tout rapport « immédiat » résulte en vérité d'une fiction, signifie que toute immédiateté est une construction – et d'ailleurs tout comme se travaille la spontanéité, selon Jorn ou Alechinsky.

La lecture que je fais de Rousseau et de Belin pourrait paraître « psychologisante », dans la mesure en effet où je ramène bel et bien l'état de nature et les récits de l'émergence de l'état social à l'idée qu'ils renvoient à *un sentiment malheureux d'exister*, tenant pour Rousseau à l'épreuve de l'inégalité, pour Belin, à celle de la défaillance de la confiance. Le contact avec le dehors, avec une extériorité semble être, pour ces deux écrivains, toujours une épreuve, un défi, une confrontation difficile, violente. Ils conçoivent en une certaine manière leur subjectivité comme une sphère fermée, délimitée, clairement

circonscrite, mais vulnérable, poreuse, exposée aux regards, aux adresses, comme aux attaques et aux agressions, incapable elle-même de contenir ses pertes de contrôles, ses erreurs, ses dérapages, ses débordements.

Mais leurs œuvres sont, de ce fait même, des tentatives pour dépasser l'enfermement subjectif, des ouvertures vers l'invention de remèdes aux états « malheureux » d'existence. Il me semble ainsi que pour Belin, plus clairement encore que pour Rousseau, les gestes artistiques, culturels, symboliques, imaginaires, festifs, relationnels, institutionnels, artisanaux, techniques, mécaniques, numériques, sont autant de moyens pour rendre possible et viable la porosité de la sphère subjective avec le monde extérieur sur un autre mode que celui du « malheur d'exister ».

Les gestes dispositifs sont des médiations : des moyens d'entrer en contact avec les autres et avec la réalité extérieure de manière indirecte, préparée, l'aménagement d'une possibilité de contrôle autant que de celle de recevoir l'imprévu, de s'amuser de la surprise. La logique dispositif est, pour Belin, ce qui installe une « bienveillance » dans l'altérité. Belin réinvente sociologiquement la théorie de la « mère suffisamment bonne » de Winnicott, à laquelle il attribue une acception nouvelle. D'un point de vue sociologique, la mère suffisamment bonne

« n'est que le point où se cristallise l'effort consenti par la société dans son ensemble, l'agent primitif et privilégié de l'institution des espaces potentiels. Ce que l'on pourrait appeler la « fonction maternelle » est l'effort collectif d'établissement d'une commensurabilité entre les sollicitations de

l'environnement et les compétences d'imagination mobilisables par le sujet.¹⁷⁹ »

La logique dispositive est ainsi condition de l'expérience, en tant qu'elle rend possibles des « espaces potentiels », c'est-à-dire des espaces où la frontière entre le dedans et le dehors s'estompent, pour laisser place, au lieu d'une confrontation stérile ou aliénante, à la possibilité d'agir, à la créativité.

En tant qu'elle est l'artifice qui installe les conditions d'une « confiance », elle est nécessaire à la vie sociale. Il n'y aurait aucun problème à une telle logique dispositive, si elle ne générât pas à l'heure actuelle une prolifération des artefacts. Dans notre vie quotidienne, les artefacts se multiplient, régulent et fige notre expérience, si bien que nous en venons à ne plus pouvoir vivre sans pouvoir se passer de ces « prothèses¹⁸⁰ ». Belin paraît donc être dans son ouvrage à la recherche d'un moyen de surmonter, comme beaucoup de sociologues de son époque, le « désenchantement » du monde – un moyen pour ne pas rester empêtré dans le triste constat d'un monde insensé :

« Ce que nous cherchons à exprimer, c'est la connexité qui existe entre la thématique de l'immaturation [(le besoin de maternage, autrement dit de dispositifs de bienveillance comparables à la « mère suffisamment bonne »)], de la précarisation des identités, des transformations des relations entre principe de réalité et principe de plaisir, de l'étiollement de la notion d'individu et des présupposés subjectifs de la tolérance, indifférence, déréalisation d'une part, et la thématique de la prolifération des artefacts, de la société de l'information, de

179 *Ibid.*, p. 178.

180 *Ibid.*, p.121-122.

la médiation.¹⁸¹ »

Mais je crois que tout comme Agamben, il n'en reste qu'au diagnostic, et n'ose pas jusqu'au bout de solution pratique, quand bien même il déplace le problème du sujet vers l'expérience. Car le dispositif est, pour ces deux auteurs, à la fois le problème et la réponse – ce qui d'ailleurs amène Agamben à parler de « contre-dispositif¹⁸² ».

Cependant l'un comme l'autre, Belin assurément plus précisément et plus techniquement, définissent un contexte dans lequel des solutions pratiques peuvent être accueillies : c'est par conséquent à partir de ce diagnostic – celui de la multiplication des artefacts d'une part (commun à Agamben, Belin, Foucault), celui du sentiment « malheureux » d'exister d'autre part – que je conçois l'importance de l'intervention en prison par le biais d'ateliers de pratiques artistiques participatives.

4. L'expérience artistique

Dans la mesure de ce diagnostic, quelle place et quelle valeur accorder à l'expérience artistique ? La question met en jeu deux partis adverses, que je vais résumer à grands traits : soit l'on considère l'exceptionnalité de l'expérience artistique, son caractère en tout point remarquable, virtuose, et l'on fait d'elle un rare instant de bonheur et de vitalité ; soit l'on considère que l'expérience artistique cohabite au quotidien, comme un moment de poésie, permettant de se relier d'une façon significative et expressive à soi-même, ou à son environnement, ou à un groupe de personnes avec lesquelles on partage l'expérience.

181 *Ibid.*, p. 126.

182 *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Op. Cit., p. 40.

Je prends bien sûr parti pour la seconde proposition, dans la mesure où j'admets que l'art, l'expérience artistique n'a pas de place attitrée pour advenir et tient pour beaucoup à la relation que nous nouons avec la réalité extérieure, matérielle, et avec lesquelles nous sommes en contact.

Cette thèse rejoint considérablement celle de John Dewey dans son ouvrage *L'art comme expérience*¹⁸³. Dewey part du principe que nous ne connaissons qu'un seul monde *commun* :

« ce qui est insensé, pour nous, c'est ce qui est soustrait au contexte commun et reste seul, isolé, comme doit l'être tout ce qui se produit dans un monde totalement différent du nôtre. A défaut d'un cadre indéfini, indéterminé, le matériau de toute expérience est incohérent. [...] L'œuvre d'art met en évidence et accentue cette qualité d'être un tout et d'appartenir au tout global de plus grande ampleur qui constitue l'univers dans lequel nous vivons.¹⁸⁴ »

C'est sur ce socle d'un monde commun que Dewey s'intéresse ensuite à ce qui caractérise l'expérience artistique. Selon lui, entre expérience ordinaire et expérience artistique, il n'y a, fondamentalement, rien d'autre qu'une différence de degré, d'intensité :

« Nous sommes transportés au-delà de nous-mêmes [dans l'expérience esthétique] et c'est là que nous nous découvrons. Je ne vois aucun fondement psychologique à ces propriétés de l'expérience, sinon que, d'une certaine façon, l'œuvre d'art

183 Dewey J., *L'art comme expérience* (1934), Paris : Gallimard (coll. Folio Essais), 2008.

184 *Ibid.*, p. 322-323.

permet d'approfondir et d'accroître de la manière la plus claire ce sens d'un tout indéfini qui enveloppe toute chose et accompagne toute expérience normale. Ce tout est alors vécu comme une expansion de nous-mêmes.¹⁸⁵ »

Mais alors pourquoi, diriez-vous, l'expérience artistique est-elle, il faut en convenir, quelque chose d'exceptionnelle ? Comme Agamben et Belin, Dewey diagnostique un problème, qui est en l'occurrence le suivant: une lassitude du quotidien, due, certes peut-être, à quelque chose comme la prolifération des artefacts, une existence au quotidien qui serait comme maintenue par des prothèses. Il est en tout cas selon Dewey lié au mode de vie et une certaine prise de position politique concernant la manière de vivre en société dans le monde qui nous est contemporain. En ce qu'il tient forcément à une conception du travail et du loisir, le mode de vie répond d'une conception politique de l'existence – et l'on voit ici encore comment la vie intime et personnelle peut avoir rapport aux les affaires communes et n'est que difficilement à l'abri du cours des événements publics, aussi politiques que simplement sociétaux ou commerciaux :

« L'expérience ordinaire est souvent parasitée par l'apathie, la lassitude, le stéréotype. Il nous arrive de ne pas ressentir l'impact de la qualité au moyen des sens, ni de saisir la signification des choses au moyen de la pensée. Le « monde » n'est alors pour nous que fardeau ou distraction. Nous ne sommes pas assez alertes pour éprouver la saveur de la sensation, ni non plus pour nous

laisser mobiliser par la pensée. [...] Or considérer les expériences de ce genre comme étant l'état normal est la cause principale de l'idée que l'art abolit des séparations qui appartiennent à la structure de l'expérience ordinaire. Sans les pesanteurs et les monotonies de l'expérience quotidienne, le royaume des songes et des rêveries n'aurait pas son pouvoir d'attraction. Une suppression complète et durable de l'émotion est impossible. Quand le dégoût nous saisit face à la grisaille et l'indifférence des choses que nous inflige un mauvais ajustement à l'environnement, l'émotion nous en détourne et nous introduit aux choses de l'imaginaire.¹⁸⁶ »

Cet extrait de Dewey appuie les conclusions précédentes, selon lesquelles l'expérience artistique est un remède à un certain désenchantement, une lassitude, de l'ennui, un mal-être, et qu'on pourrait tout aussi bien appeler un sentiment malheureux d'exister. Mais il y a lieu de comprendre plus en finesse son propos. Dewey met d'abord l'accent sur le fait que même dans un profond état de « dégoût », d'indifférence, de détachement par rapport au monde, il reste en nous, chez l'humain, suffisamment d'émotion – de capacité à s'é/mouvoir – pour pouvoir vivre une expérience comme importante, peut-être poétique, ou même « magique », ou « belle », ou pourrait-on dire encore : « extraordinaire ». J'en retire le message suivant : cette capacité à pouvoir vivre intensément une expérience, par la mise en jeu de l'émotion et de la sensibilité, est au fondement même de notre façon d'exister. Ce n'est pas quelque chose qui doive se concevoir comme rare ou exceptionnel, c'est au contraire quelque chose à laquelle

nous devrions prétendre tous les jours, ou autant de fois que souhaité – ce devrait être entendu comme étant une chose de la vie ordinaire et commune. N'est-ce pas en cela, justement, que consiste le fait d'avoir une culture ? Mais surtout, Dewey amène l'idée que le problème tient à un « mauvais ajustement à l'environnement » et que c'est cela même qui nous en détourne, fige nos émotions, nous paralyse et nous enferme.

Concevant que la sensibilité est au fondement de toute vie, toute existence, Dewey affirme que tout être vivant est capable d'expérience esthétique :

« Parce que le monde réel, celui dans lequel nous vivons, est fait d'une combinaison de mouvements et de points culminants, de ruptures et d'unions reformées, l'expérience de l'être vivant est susceptible de posséder des qualités esthétiques.¹ »

La seule différence qui se joue, est celle de degrés d'harmonie avec l'environnement :

« L'harmonie n'est atteinte intérieurement que lorsque, par certains moyens, on conclut un accord avec notre environnement.² »

C'est en l'occurrence à cela précisément que tient ce que Belin nomme la « logique dispositif ». Il s'agit de générer une situation d'harmonie avec son environnement, propice à l'expérience sensible, à l'expression et à l'épreuve des émotions.

1 *Ibid.*, p. 51.

2 *Ibid.*

Les pratiques artistiques, du fait même qu'elles mettent en jeu le corps en même temps que l'esprit et l'imagination, qu'elles fonctionnent sur une prise de contact avec l'espace, des matières, ou/et avec d'autres personnes, sont propices à cette harmonie. Mais rien n'est automatique, et je ne pense pas qu'il y ait lieu de définir une expérience artistique comme une harmonie, ni définir l'harmonie comme une expérience artistique. Tout degré d'harmonie peut-être possible quels que soient l'activité et l'environnement dont il est fait expérience. La singularité des êtres fait que l'harmonie est atteinte par chacun de manière tout aussi singulière et ce qui paraîtra être l'harmonie pour certain sera un chaos pour d'autres, et vice versa.

Dewey dégage ainsi une brève et unique condition à l'expérience artistique, à savoir qu'il ne peut en être question sans qu'il y ait réellement expérience, c'est-à-dire relation à la réalité extérieure et matérielle et par-là même, mouvement d'*ex-sistere*, et non de repli ou de renfermement sur soi :

« les expériences qui sont intensifiées et amplifiées par l'art n'existent jamais seulement à l'intérieur de nous-mêmes, pas plus qu'elles ne consistent en relations dissociées de tout matériau. [...] L'art n'amplifierait pas l'expérience s'il opérait un retrait du moi sur lui-même, pas plus que l'expérience qui résulterait d'un tel retrait ne pourrait être expressive.³ »

L'importance accordée à l'ouverture du sujet à son environnement extérieur, par opposition à un mouvement qui serait celui d'un repli en soi-même fait en l'occurrence écho aux travaux de Winnicott

3 *Ibid.*, p. 84.

visant à distinguer le fantasme de la créativité. Je vais aborder, pour dernier point de mon travail, cette distinction, en ce qu'elle permet de comprendre en quoi l'art et la fiction sont du ressort de tous, en tant qu'expériences significatives de la réalité extérieure, d'ouverture à ce qui nous est autre et d'implication dans l'environnement, matériel et physique, mais aussi social, politique, communautaire.

Dans le chapitre de *Jeu et réalité* intitulé *Rêver, fantasmer, vivre*⁴, Winnicott s'attache en effet à définir le fantasme dans ce qui le démarque du rêve. Le cas qu'il évoque est celui d'une patiente troublée par des états où elle ne fait rien, mais tout se passe intérieurement pour elle comme si elle faisait vraiment tout un tas de choses :

« La patiente peut être assise dans sa chambre et ne rien faire, sinon respirer, et pourtant elle a – dans son fantasme – peint un tableau, fait quelque chose d'intéressant dans son travail, ou encore elle est partie se promener à la campagne.

Mais du point de vue de l'observateur, il ne s'est rien passé.⁵ »

Cette « fantasmatisation » (*Fantasying*) est liée à un état de dissociation qui n'est pas de l'ordre du rêve, parce qu'il s'agit d'un phénomène qui ne participe pas « à la vie ». Ce qui caractérise aussi la patiente est le fait qu'elle oscille entre cet état de dissociation et la réalité, entre l'état de maladie et l'état de santé. Ce qui l'a conduite à aller voir un psychanalyste est justement le fait d'avoir pris conscience de la place que la fantasme a pu accaparer dans sa vie, « de l'importance vitale qu'avait toujours eue pour

4 Chapitre 2, p. 40.

5 D. W. Winnicott, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, nrf Gallimard, 1975 (*Playing and Reality*, 1971), trad. Claude Monod et J.-B. Pontalis, p. 41.

elle le fait de de fantasmer.⁶ » Et si toute son existence finissait par être engloutie dans le fantasme? À passer toute entière dans un autre monde où tout serait possible, mais rien n'aurait lieu en réalité?

Il semble que la patiente se trouvait prise dans une (fausse) alternative entre l'ouverture et la fermeture absolues de possibles:

« Dès qu'elle commençait à mettre quelque chose en pratique[...], elle rencontrait des limites qui la laissaient insatisfaite parce qu'à ce moment-là elle devait renoncer à l'omnipotence qu'elle avait réussi à maintenir dans l'activité fantasmatique.⁷ »

Ne rien pouvoir faire de satisfaisant est ce qui a entretenu toujours plus l'activité fantasmatique de la patiente. Tel que le comprend Winnicott, le problème n'est pas que cette personne était incapable de se référer et faire face au principe de réalité, mais que celui-ci n'est pas requis dans la fantasmatisation: la réalité n'y est « simplement pas rencontrée⁸ ».

Winnicott raconte comment une solution et une réponse à la fantasmatisation dissociée de la patiente ont trouvé à s'esquisser dans la présentation et l'interprétation de ses rêves, et avant tout à partir d'un rêve dans lequel elle s'adonne à la confection d'une robe. Winnicott a retranscrit ce rêve tel que la patiente l'a raconté:

« Cette nuit, je me suis réveillée à minuit. Je m'acharnais sur le patron d'une robe

6 *Ibid.*, p. 41

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

que je coupais fiévreusement. Je faisais tout et rien à la fois et j'étais exaspérée.

Est-ce là rêver ou fantasmer? Je pris conscience de ce qui se passait, mais à ce moment-là j'étais réveillée.⁹ »

Le problème que se pose elle-même la patiente est celui auquel Winnicott lui-même s'échine à répondre, mais en vain. Quand la patiente s'est vue en train de s'acharner sur le patron d'une robe, rêvait-elle ou fantasmaït-elle... autrement dit: dormait-elle ou était-elle éveillée et consciente? Mais à vrai dire, comment le savoir, si la patiente elle-même ne le sait pas?

Winnicott nous fait comprendre que cette question est à éliminer, parce qu'elle reste sans solution, le fantasme possédant cette femme « comme un esprit malin¹⁰ », et empêchant une évaluation exacte de la situation empirique. Cette question n'est même pas une bonne piste, puisque le problème tient justement au fait que ce qui distingue chez cette femme le rêve du fantasme n'est pas seulement que l'un se produit dans le sommeil, l'autre à l'état de veille; le problème est que l'activité fantasmatique de cette femme correspond à un état dissocié. Winnicott fait alors l'hypothèse que ce récit de la fabrication d'une robe est un rêve, et non un fantasme. Puisqu'est faite l'hypothèse que c'est un rêve, alors on peut en tenter une analyse, une interprétation. Ce récit de la fabrication d'une robe semble en l'occurrence bien se prêter à l'analyse. À quoi mène celle-ci?

Ce qui interpelle particulièrement Winnicott est le fait que la patiente raconte s'être acharnée sur le patron. Dans son fantasme qui recompose une situation d'omnipotence, peut-elle s'acharner, c'est-à-

9 p. 47

10 p. 49

dire entrer en conflit avec l'objet et ses possibles ? Le patron de couture est ce qui détermine la forme, c'est ce qui permet de découper, façonner et déterminer l'assemblage du tissu, la matière première. C'est toujours le tissu qu'on adapte au patron, et jamais le patron qui s'adapte au tissu: le tissu est « *informe* ». C'est à peine s'il a quelques qualités à dévoiler, hormis ses qualités physiques (sa couleur, sa texture).

Winnicott ose alors cette interprétation:

« dans un rêve proprement dit, il s'agirait d'une appréciation de sa propre personnalité et de l'établissement du soi. [...] l'espoir qui lui ferait sentir que quelque chose pourrait sortir de cette informe, cet espoir proviendrait de la confiance que la patiente a dans son analyste qui doit neutraliser tout ce qu'elle ramène de son enfance. Or, l'environnement s'était montré, semblait-il, incapable de lui permettre, pendant son enfance, d'être informe et l'avait, à ses yeux, « découpée » d'après un patron dont les formes avaient été conçues par d'autres.¹¹ »

Il semble bien en l'occurrence que l'histoire de la patiente confirme l'interprétation de Winnicott: quand cette femme était enfant, elle était le plus souvent avec un groupe d'enfants (ses frères et sœurs) plus âgés qu'elle. Elle devait s'adapter comme elle pouvait à ce groupe. Mais elle ne réussit à vrai dire jamais vraiment à prendre part aux jeux et activités de ce groupe¹²: on lui assignait un rôle, auquel elle se pliait sans faire d'histoires, mais sans non plus chercher à s'y intéresser. Car là où était son intérêt,

11 p. 50

12 Voir p. 43

c'était à côté du jeu, du groupe, à côté de la réalité: son intérêt et sa vie avec trouvaient à être non dans la réalité, mais dans un état dissocié: l'espace du fantasme. L'activité fantasmatique semble donc chez elle avoir commencé dès l'enfance, à l'âge où l'on joue, et justement au cours de jeux.

Pour cette enfant, les rôles qu'on lui attribuait dans le jeu n'avaient peut-être pas plus d'intérêt qu'un morceau de tissu découpé, devant servir à joindre deux autres morceaux, de façon à former un assemblage de tissu dont l'intérêt s'arrêtait là. Ces rôles ne symbolisaient peut-être rien pour elle et elle se serait réfugiée dans un monde à côté de la réalité par une activité mentale dissociée, pour y trouver là son intérêt. Mais cette activité mentale ne pouvait pas plus lui ouvrir la voie vers le jeu, la création, le symbolique et ne pouvait pas plus l'intéresser. Le fantasme est devenu chez elle une partie dissociée de la réalité, sans point de contact. Or tout jeu, toute création et toute symbolisation ne peuvent avoir lieu que par rapport à la réalité: il ne s'agit jamais que d'une *expérience* de la réalité. Pour cette personne, quelque chose n'a pas *pris*, au cours des jeux d'enfance. Rien ne prenait forme pour elle, parce que des formes toutes faites lui étaient d'emblée attribuées. Constamment ramenée à une forme, déterminée par un rôle, découpée selon un patron, elle ne faisait jamais l'expérience de l'informe: *l'espace potentiel* lui était supprimé.

L'informe c'est l'absence d'identité mais plus précisément, l'absence d'identité construite à partir d'identifications propres du sujet à autrui. À travers l'histoire de cette patiente, on comprend qu'une identité imposée n'a pas plus d'intérêt que pas d'identité du tout. Pour se constituer soi-même comme sujet, il faut pouvoir constituer l'autre comme objet: il faut donc pouvoir faire l'expérience de cet objet.

C'est ce que Winnicott appelle l'expérience d'omnipotence, qui conduit à pouvoir créer, c'est-à-

dire se penser et agir dans un rapport à la réalité. Si on considère la création dans un sens large et non uniquement en tant que création artistique, on peut dire que cette femme qui souffrait de son activité fantasmatique souffrait également d'une incapacité à créer, par conséquent à se créer soi-même.

Créer, en ce sens, ce serait alors avoir une certaine mobilité, se tenir dans une certaine *émotion* à la réalité extérieure, dans un mouvement justement contraire à une « relation de complaisance soumise envers la réalité extérieure », nous confinant à un rapport au monde et aux autres comme « ce à quoi il faut s'ajuster et s'adapter.¹³ »

L'émergence d'espaces-temps rendant possible la construction de soi dans l'expérience ; la mise en contact d'un dedans avec un dehors ; le surgissement poétique expressif de la réalité intérieure dans la réalité extérieure matérielle et environnementale ; le court-circuit du dicible par le perceptible : telles sont en résumé les approches qui motivent mes démarches artistiques et ma contribution aux projets associatifs d'interventions artistiques participatives auxquelles je contribue.

13 *Ibid.*, p. 91 (chapitre 5)

CONCLUSION

Cette thèse s'inscrit comme une étape, un bilan à la fois nécessaire et de circonstance, dans un parcours qui aurait pu être tout autre. Inventer un déroulement, raconter, c'est-à-dire rassembler des éléments, organiser des événements et expériences passés selon une logique narrative autant qu'argumentative, telle a été la tâche de ce travail de doctorat.

La question qui oriente l'économie générale de cet ouvrage, à savoir, *comment et pourquoi intervenir en prison par le biais d'ateliers de pratiques artistiques participatives*, a eu pour fonction de construire une perspective, poser un point, puis une direction, pour une démarche d'engagement social et citoyen par la pratique de l'art dans le contexte de l'actuelle société. Cette démarche citoyenne consiste à questionner le pouvoir des institutions qui structurent la vie sociale de tous et à prendre position au regard des dans les partages qu'elles génèrent.

Que cette démarche passe par l'action artistique n'est pas anodin (e).

L'art en effet est un terme qui désigne tout à la fois un ensemble d'activités et un ensemble de productions humaines qui ont et n'ont pas part à l'économie marchande, ont et n'ont pas part à la vie politique publique. En tant qu'activité, l'art met en question la dimension économique du travail ; en tant que production, il met en question la valeur marchande en elle-même. Voilà pourquoi l'art et ses

pratiques peuvent solliciter, éveiller, activer, toutes les dimensions de l'existence qui n'entrent pas en jeu dans l'actuel système de production et d'économie capitaliste. Surtout, voilà pourquoi il peut induire une nouvelle approche du travail, de l'économie, des partages sociaux, du fait même d'appréhender l'acte de production, les productions elles-mêmes, à partir d'autres valeurs que celles de la marchandisation. Depuis ce positionnement en effet, un autre partage social des activités humaines pourrait être envisagé.

Cette thèse est peut-être tout autant un discours de la raison qu'un discours de la folie, tout autant une histoire qu'un argumentaire. Elle pourra paraître lacunaire ou parfois donner l'impression de prendre des raccourcis, tout au moins de ne pas suffisamment baliser son chemin, à celui qui voudra y voir une recherche prenant la théorie ou l'érudition pour finalité. Mais elle est un parcours, un processus, auquel les savoirs théoriques ont part, mais seulement à titre de moyens en vue de projeter des actions.

Ce travail représente, pour moi-même, une première étape dans la tentative de faire intervenir l'image dans l'ordre « académique » du discours. *Fictionner* et *inter/dire*, au sens d'un entre/dire comme il en a été question en introduction, voilà ce dont il a été question ici dans cet écrit ça et là interrompu d'éléments indispensables à la compréhension de cette recherche.

Le processus de mise en mots, images, images-mots et mots-images, y résulte de l'entremêlement de lectures et notes de lecture accumulées et désengorgées à la fois dans la production d'écrits de type universitaire, de cartes postales dessinées et de montages numériques.

Le rapport des mots aux images, des images aux mots, est un rapport non nécessaire, peut-être même inutile. Un contre-pied ; un court-circuit ; un basculement ; une confrontation ; ou rien, pas de rapport ; ou au contraire un parallèle ; un lien ; un écho, une question, une réponse, un complément

d'objet direct, un complément d'objet indirect.

L'enjeu en parlant ou en écrivant, l'enjeu, avec les mots, n'est pas d'affirmer ou de dire vrai, ni même d'argumenter pour ou contre – quoique l'argumentation est quelque fois aussi l'affaire d'une « belle histoire » – mais il est de raconter, c'est-à-dire de donner sens, image, expression, communicabilité à ce qui s'est passé ou est en train d'arriver. Il a d'abord été, bien entendu, de donner forme et communicabilité à des expériences vécues et à des enchaînements d'idées, de recherches, dans le but de les partager.

J'ai tenté, dans l'élaboration de cet écrit, de garder continuellement à l'esprit l'articulation de la théorie et de la pratique. Sans perspective d'action, les divers points philosophiques abordés n'auraient eu, me semble-t-il, que peu de résonance.

Aussi ai-je commencé par la présentation de récits d'expérience, dans la mesure où il s'agit là de la première étape d'un processus de recherche.

J'ai voulu montrer que ces récits étaient le terreau de nombreux questionnements ayant ensuite pu être repris de façon théorique et plus approfondie. Il me semblait indispensable de rendre compte des difficultés d'ordre institutionnel liées à ce qu'on appelle la recherche-action. Cette partie de mon travail a ainsi permis de valoriser la recherche-action du Jeu d'Orchestre en tant que projet collectif méritant d'être reconnu pour l'ampleur de son action de terrain. La présentation de ce projet m'a par ailleurs permis d'introduire le cœur du problème auquel je tente de me confronter : celui de l'inertie des cadres institutionnels, asphyxiante et immobilisante.

J'affirme, en prenant appui sur différents travaux - allant de ceux de John Dewey à ceux de Rancière, en passant par Winnicott et le groupe CoBrA, - que l'art comme expérience déroge aux

partages dominants, en brouillant et déjouant leurs fermetures. Non pas que l'art oppose forcément d'autres règles ou d'autres ordres à ceux établis ; il permet plutôt d'en mesurer la portée circonstancielle, idéologique, aléatoire et parfois même arbitraire.

Dans la prise de conscience des lois et pouvoirs qui structurent les espaces dans lesquels nous évoluons, agissons, circulons au quotidien, il est ainsi un moyen à la portée de chacun pour explorer les possibilités de la construction de soi.

Il y a lieu de penser que c'est à partir des recherches en art que pourront désormais s'approfondir, en sciences humaines, des travaux autour de la notion de liberté. C'est effectivement dans ce champ d'investigation que d'autres logiques de pensée peuvent aujourd'hui voir le jour.

Que répondre maintenant de façon succincte à la question comment et pourquoi intervenir en prison par le biais d'ateliers de pratiques artistiques participatives ?

La prison est un cas exemplaire de fonctionnement du pouvoir, des ordres du discours et de l'image. L'implication de l'artiste en tant qu'intervenant dans un tel milieu institutionnel ne peut que déclencher des questions mobilisatrices, dans la perspective d'action collective et politique.

L'une de ces actions pourrait être, si les rencontres s'y prêtent, de rendre compte et donner forme à de nouveaux imaginaires, de nouvelles imageries, peut-être même de nouveaux abécédaires, depuis la prison comme depuis tout autre lieu, à partir de la pratique des mots et de l'image (notamment dessinée), aussi bien avec des personnes se trouvant en prison, en situation d'enfermement, que des personnes « au dehors », ayant ou non connu des situations d'immobilisation ou de démobilité – autrement dit avec n'importe quel humain qui le souhaiterait.

Je souhaite donc continuer d'envisager les pratiques graphiques et picturales comme le lieu d'élaboration de discours et d'expérience de la matière, et ce faisant, le moyen d'ancrage dans l'espace. À la fois en poursuivant mes recherches d'images-mots/mots-images, à la fois par le biais d'ateliers, il m'importe d'en revenir à des usages du discours prenant en compte sa matérialité première – trace, ligne, histoire du sens. Il me semble ainsi que contourner la matérialité du mot revient à s'installer dans une activité fantasmatique, équivalente à celle que Winnicott définit dans *Jeu et réalité*. De même que le rêve peut ramener à la réalité, *fictionner* est l'art de trouver une harmonie avec son environnement.

Alors peut-être, à force de fictionner – déjouer les clivages, brouiller les partages, provoquer des rencontres improbables, inventer, imaginer, produire ce qui n'est là que par pure poésie – nous pourrions à nouveau donner corps et résonance, à ce mot de liberté.

BIBLIOGRAPHIE

I. Notions et thèmes (par ordre alphabétique)

ART /ARTISTE (DANS LA SOCIÉTÉ)

- **Audi P.**, *Discours sur la légitimation actuelle de l'artiste*, Paris : Encre marine, 2012.
- **Bernard J.-L.** (coord.), *Création artistique et dynamique d'insertion, Actes du colloque transnational de Pont-de-Claix 23 et 24 mars 2000 « La création artistique et collective au cœur de la dynamique d'insertion »*, Paris : L'Harmattan, 2001.
- **Dewey J.**, *L'art comme expérience* (1934), Paris : Gallimard (coll. Folio Essais), 2008.
- **Djian J.-M.**, *Politique culturelle : la fin d'un mythe*, Paris : Gallimard, 2005.
- **Loser, F.**, *La médiation artistique en travail social : enjeux et pratiques en atelier d'expression et de création*, Genève : IES éditions, Coll. du Centre de recherche sociale, 2010.
- **Münch M.-M.**, *La beauté artistique. L'impossible définition indispensable – Prolégomènes pour une « artologie » future*, Paris : Honoré Champion, 2014.
- **Rancière J.**, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris : La Fabrique, 2000.
- **Rancière J.**, *Le spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique, 2008.

CoBrA

- **Alechinsky P.**, *Hors Cadre* (textes choisis par Mans G.), éditions Labor (Belgique), coll. « Espace Nord », 1996.
- **Dotremont C.**, *J'écris pour voir*, Paris : Buchet-Chastel, 2004.
- **Dotremont C.** (dir.), *Cobra*, réimpression de la collection complète de la revue « Cobra », « Petit Cobra » n°1 à 4, « Tout petit Cobra » n°1 à 5, pagination multiple, Paris : J.-M. Place, 1980.
- **Jorn A.**, *Discours aux pingouins et autres écrits*, textes réunis par M.-A. Sichère, trad. A.-C. Abecassis, Paris : Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2001.
- **Lambert J.-C.**, *Cobra, un art libre*, Paris : Chêne, Hachette, 1983.
- **Lambotte A., Descargues P.** (et al.), *Cobra singulier pluriel : les œuvres collectives 1948-*

1995, Tournai : La Renaissance du livre, 1998.

- **Noiret J.**, *Cobra*, Bruxelles: Bibliothèque Phantomas, 1972.
- **V. Vanoosten** (dir.), *Cobra, sous le regard d'un passionné, Carte blanche à Gilbert Delaine*, Paris : Archibooks et Sautereau éditeur, 2012.
- **Vrijman J.**, « La réalité de Karel Appel », in *Ecrits sur Karel Appel*, Berger P., Vinkenoog S., Vrijman J., trad. du néerlandais par Ph. Noble, Paris : Galilée, 1983.

Catalogues d'exposition :

Christian Dotremont, Logogrammes, exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Galerie d'art graphique, 12 octobre 2011-2 janvier 2012, Briend Ch. et Peyré Y., Paris : Centre Pompidou, 2011.

Cobra 1948-1951 : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 9 décembre 1982-20 février 1983, Châlon-sur-Saône, Maison de la Culture, 4 mars-17 avril 1983, Rennes, Musée des Beaux-Arts, 29 avril-12 juin 1983, Paris : AFAA, 1982.

CRÉATION

- **Alexandre Journeau V.** (dir.), *Le surgissement créateur; jeu, hasard ou inconscient*, coll. « L'univers esthétique », Paris : L'Harmattan, 2011.
- **Audi P.**, *Créer, introduction à l'esth-éthique*, Lagrasse : Verdier, 2010.
- **Ehrenzweig A.**, *L'ordre caché de l'art, Essai sur la psychologie de l'imagination artistique* (1967), trad. Lacoue-Labarthe F. et Nancy C., Paris : Gallimard coll. « tel », 1974.
- **Winnicott D. W.**, *Jeu et réalité: L'espace potentiel*, trad. de l'anglais par C. Monod et J.-B. Pontalis, Paris : Gallimard, 1971.

DISPOSITIF

- **Agamben, G.**, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris : éditions Payot et Rivages, 2007.
- **Belin E.**, *Une sociologie des espaces potentiels – logique dispositive et expérience ordinaire*, Bruxelles : De Boeck Université, 2002.

- **Lemoine S.**, *Le sujet dans les dispositifs de pouvoir – Contribution à une philosophie du dispositif : usages de Foucault*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- **Wolton D.** (dir.), *Le dispositif entre usage et concept*, Revue *Hermès* n°25 (*Cognition, communication politique*), Paris : CNRS éditions, 1999.

ESPACE

- **Berque A., de Biase A., Bonin Ph.** (dir.), *La poétique de l'habiter : donner lieu au monde : actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris : Donner lieu, 2012.
- **Berque A.** (dir.), *Logique du lieu et dépassement de la modernité* (2 vol.), Bruxelles : Ousia, 2000.
- **Berque A., Nys Ph.**, (dir.), *Logique du lieu et œuvre humaine*, Bruxelles : Ousia, 1997.
- **Boissière A.**, *Musique Mouvement*, Ecrits sur l'art, Paris: Éditions Manucius, 2014.
- **Deligny F.**, *Œuvres*, Paris : L'arachnéen, 2007.
- **Deligny F.**, *L'arachnéen et autres textes*, Paris : L'arachnéen, 2008.
- **Foucault M.**, *Le corps utopique, Les Hétérotopies*, présentation de Defert D., Nouvelles Éditions Lignes, Paris, 2009.
- **Hall E. T.**, *La dimension cachée* (1971), Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points », 1978.
- **Heidegger M.**, *Essais et Conférences*, trad. de l'allemand par Préau A., préface Beaufret J., Paris : Gallimard, 1958.
- **Heidegger M.**, *Questions III et IV*, trad. de l'allemand par Beaufret J., Fédier F., Hervier J. (et al.), Paris : Gallimard, 1990.
- **Lefebvre H.**, *La production de l'espace*, Paris : Anthropos, 2000.
- **Mangematin M., Nys Ph., Younès C.** (dir.), *Le sens du lieu*, Bruxelles : Éditions Ousia, 1996.
- **Muleda V.**, *NoWhere ≠ No Where Now Here*, in *Percorsi tra arte e ricerca*, Milan : Éditions Naba, 2012.

- **Paquot Th. et Younès C.** (dir.), *Espace et lieu dans la pensée occidentale de Platon à Nietzsche*, Paris : La Découverte, 2012.
- **Paquot Th. et Younès C.** (dir.), *Le territoire des philosophes : lieu et espace dans la pensée au XXe siècle*, Paris : La Découverte, 2009.
- **Perec G.**, *Espèces d'espaces*, Paris : Éditions Galilée, 1974.
- **Nishida K.**, *Logique prédicative*, trad. du japonais par J. Tremblay, *Revue Philosophique de Louvain*, quatrième série, t. 97, No. 1 (1999), pp. 59-95.
- **Spitzer L.**, *Milieu and Ambiance : An Essay in Historical Semantics*, revue *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 3, No. 2 (Dec. 1942), pp. 169-218.
- **Guérin M.**, *L'espace plastique*, Paris : Éditions La part de l'œil, collection « Théorie », 2008.
- **Paris J.**, *L'espace et le regard*, Paris : Éditions du Seuil, 1965.
- **Sobreszczanski M.** (dir.), *Spatialisation en art et sciences humaines*, Paris : éditions Peeters, coll. « Pleine marge », 2004.
- **Stanic M.** (dir.), *Art et espace. Perception et représentation. Le lieu, le visible et l'espace-temps, le geste, le corps et le regard*, *Revue LIGEIA*, « dossiers sur l'art », XXe année, n°73 à 76, janvier-juin 2007.

IMAGE / IMAGINATION / IMAGINAIRE

- **Bachelard G.**, *Poétique de l'espace*, Paris : PUF, 1957.
- **Bachelard G.**, *La Terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination de la matière* (1947), Paris : José Corti, 2004.
- **Bachelard G.**, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement* (1943), Paris : José Corti, 1987.
- **Bachelard G.**, *Le droit de rêver*, Paris : PUF, 1970.
- **Didi-Huberman G.**, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire I*, Paris : Les éditions de Minuit, 2009.

- **Didi-Huberman G.**, *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Les éditions de Minuit, 2000.
- **Fassbinder R. W.**, *L'Anarchie de l'imagination (Die Anarchie der Phantasie [1986])*, Paris : L'Arche, 1987.
- **Freud S.**, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, trad. de l'allemand par F. Cambon, Paris : Gallimard 2001.
- **Freud S.**, *La création littéraire et le rêve éveillé*, in *Essai de psychanalyse appliquée*, trad. de l'allemand par M. Bonaparte et E. Marty, coll. Idées, Paris : Gallimard, 1933.
- **Freud S.** (1905), *Der Dichter und das Phantasieren*, in *Psychoanalytische Studien an Werken der Dichtung und Kunst*, Leipzig : Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1924.
- **Mannoni M.**, *La théorie comme fiction, Freud, Groddeck, Winnicott, Lacan*, coll. Essais, Paris : Seuil, 1979.
- **Zimmermann L.** (et al.), *Penser par les images – autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes : éditions Cécile Defaut, 2006.

PRISON

Approches philosophiques et sociologiques:

- **Boullant F.**, *Michel Foucault et les prisons*, Paris : PUF, 2003.
- **Brossat A.**, *Pour en finir avec la prison*, Paris : La Fabrique éditions, 2001.
- **Chantraine G.**, *Par-delà les murs*, Paris : PUF, Coll « Partage du savoir », 2004.
- **Chantraine G.**, Bérard J., *80 000 détenus en 2017? Réforme et dérive de l'institution pénitentiaire*, Paris : éditions Amsterdam, 2008.
- **Chantraine G.**, « Du progrès carcéral », *Revue Vacarme* n°36, Association Vacarme, 2006, pp. 15-19.
- **Cichini M, Porret M.**, *Les sphères du pénal avec Michel Foucault*, Lausanne : éditions Antipodes, 2007.

- **Foucault M.**, *Dits et écrits* (2 vol.), dir. D. Defert, F. Ewald, collaboration J. Lagrange, Paris : Gallimard, Quarto, 2001.
- **Foucault M.**, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1975.
- **Higelin A.**, « L'espace social et sa perception par l'homme : l'exemple de la prison », colloque interdisciplinaire *Repères et Espace*, Université de Grenoble, France, Avril 2009, publié aux Presses Universitaires de Grenoble, Novembre 2010.

Récits, journaux, revues:

- **Forest E.**, *Journal et lettres de prison, édition des femmes*, 1975.
- **Sautière J.**, *Fragmentation d'un lieu commun*, éditions Verticales, Paris : Le Seuil, 2003.
- **Soulié C.**, *Liberté sur paroles. Contribution à l'histoire du Comité d'Action des Prisonniers*, Bordeaux : éditions Analis, 1995.
- *Peines éliminatrices et isolement carcéral, lettres, textes, entretiens, 2001-2009*, Montreuil : L'Envolée, oct. 2009.
- *Les ambassadeurs, création et pensée en prison*, revue *Lignes* n°27, Paris : éditions Hazan, 1996.

Art et prison:

- **Carlier C., Legendre C., Portelle S., Maire O.** (dir.), *Création et prison*, Paris : Les éditions de l'atelier, coll. « Champs pénitentiaires », 1994.
- **Chapoutot A.** (dir.), *L'air du dehors. Pratiques artistiques et culturelles en milieu pénitentiaire*, Paris : éditions Du May, 1993.
- **Higelin A.**, « Habiter la prison: la question de l'espace carcéral dans l'œuvre de Berthet One, ancien détenu devenu dessinateur », février 2012 [en ligne] :
- <http://www.criminocorpus.cnrs.fr/spip.php?article777>
- **Kornfeld Ph.**, *Cellblock Visions. Prison art in America*, Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1997.

- **Lafite R.** (dir), *Enfermement*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2003.
- **Lassus M.-P., Le Piouff M., Sbattella L.** (dir.), *Le Jeu d'Orchestre. Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2015.
- **Rose A.** (coord. et avant-propos), *Correspondance. Art postal en milieu pénitentiaire, Uzerche, Limoges, Tulle, Guéret*, Association limousine de coopération pour le livre (ALCOL), Limoges : Centre régional du livre en Limousin, 2006.

RECHERCHE-ACTION / ACTION INSTITUTIONNELLE / CITOYENNE

- **Barbier J.-M.**, « Cultures d'action et modes partagés d'organisation des constructions de sens », *Revue d'anthropologie des connaissances* Vol. 4 n°1, 2010 (<https://www.cairn.info/revue-anthropologie-des-connaissances-2010-1-page-163.htm>).
- **Barbier R.**, *La Recherche Action*, Anthropos, Paris : Economica, 1996.
- **Brun J.**, « Champ social instrumentalisé et dérive associative », *Revue VST – Vie sociale et traitements* n°74 (*Art et thérapie / L'activité psychique*), érès éditions, 2002, pp. 8-13.
- **Genard J.-L., Catelli F.** (coord.), *Action publique et subjectivité*, Paris : LGDJ, 2007.
- **Kaës R.** (et al.), *Souffrance et psychopathologie des liens institutionnels*, Paris : Dunod, 2012.
- **R. Lafore**, « Le rôle des associations dans la mise en œuvre des politiques sociales », in *Décentralisation dans le champ social : où en est-on ? Jeux d'acteurs, stratégies et « positionnements »*, CNAF informations sociales n°162, pp. 64-71.
- **Rancière J.**, *Le maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (1987), Paris : 10/18 Poche, 2004.
- **Sauvêtre P.**, « Michel Foucault : problématisation et transformation des institutions », *Tracés. Revue de sciences humaines* [en ligne] n°17, ENS Éditions, 2009 (URL : <http://traces.revues.org/4262>).
- *Scott J. C.*, *La domination et les arts de la résistance : fragments du discours subalterne*

(trad. O. Ruchet), Paris : Éditions Amsterdam, 2008.

- **Voirol O.**, « Pluralité culturelle et démocratie chez John Dewey », Revue *Hermès* n°51, CNRS éditions, 2008, pp. 23-28.
- **Volckrick E., Lebrun J.-P.** (et al.), *Avons-nous encore besoin d'un tiers ?*, coll. « Humus, le désir de l'analyse en acte », Toulouse : Éditions érès, 2005.
- **Zask J.**, « Proposition pour une politique culturelle », *Cahiers Sens public* n°11-12, Association Sens-public, 2009, pp. 103-115.

SENSIBLE ET PERCEPTION

- **Arnheim R.**, *La pensée visuelle* (1969), Paris : Flammarion, 1976.
- **Benoist J.**, *Le bruit du sensible*, Paris : Les éditions du Cerf, 2013.
- **Debaise D.** (coord.), *Vie et expérimentation - Peirce, James, Dewey*, Paris : Vrin, 2007.
- **Lassus M.-P.**, *La musique : art de l'aurore – à l'écoute des villes d'ombres du théâtre des sens*, Paris : L'Harmattan, 2014.
- **Meric R.**, *Appréhender l'espace sonore – l'écoute entre perception et imagination*, Paris : L'Harmattan, 2012.

SOLITUDE

- **Audibert C.**, *L'incapacité d'être seul, essai sur l'amour, la solitude et les addictions*, Paris : Payot et Rivages, 2011.
- **Cassou-Noguès P.**, *Mon zombie et moi. La philosophie comme fiction*, Paris : Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2010.
- **Ogilvie B.**, « L'autisme sans frontières. Sur Fernand Deligny », in *Le Passant ordinaire Revue internationale de création et de pensée critique* n° 38, 2002.
- **Rousseau, J.-J.**, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris : Flammarion, 2012.
- **Tournier M.**, *Vendredi ou les limbes du pacifique*, Paris : Gallimard, 1972.
- **Tournier M.**, *Les Météores*, Paris : Gallimard (collection nrf), 1975.

➤ **Winnicott D. W.**, *La capacité d'être seul*, traduit de l'anglais par J. Kalmanovitch, préface de C. Audibert, Paris : Payot et Rivages, 2012.

II. PHILOSOPHIE GÉNÉRALE

➤ **Althusser L.**, *Écrits philosophiques et politiques*, tome I, Collection Biblio, Essais, Paris : Le livre de poche, 1999.

➤ **Bachelard G.**, *Le matérialisme rationnel*, Paris : Presses Universitaires de France, 1953.

➤ **Baczko B.**, *Solitude et communauté*, Paris : Mouton, coll. Civilisations et sociétés, 1974.

➤ **Deleuze G.**, *Foucault*, Paris: les éditions de Minuit, 1986.

➤ **Deleuze G. et Guattari F.**, *Mille Plateaux - Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris : Les éditions de Minuit, 1980.

➤ **Deleuze G. et Parnet C.**, *Dialogues*, Paris : Flammarion, Champs, 1977 (réédition 1996).

➤ **Deleuze G.**, *Logique du sens*, Paris : les éditions de Minuit, 1969.

➤ **Derrida J.**, *De la grammatologie*, Paris : éditions de Minuit, 1967.

➤ **Foucault M.**, *L'ordre du discours*, Paris : Gallimard, 1971.

➤ **Foucault M.**, *Philosophie, anthologie*, édition établie par A. I. Davidson et F. Gros, Paris : Gallimard, 2004.

➤ **Lucrèce**, *De la nature*, trad., intr. et notes de J. Kany-Turpin, Paris : Aubier, 1993.

➤ **Meillassoux Q.**, *Après la finitude, essai sur la nécessité de la contingence*, Paris : Le Seuil, 2006.

➤ **Marx K.**, *Différence de la philosophie naturelle chez Démocrite et chez Épicure, avec une appendice (1841)* in : *Œuvres III*, éd. annotée et établie par M. Rubel, Paris : Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1982.

➤ **Rousseau J.-J.**, *Œuvres Complètes. 1, Les Confessions, autres textes autobiographiques*, édition publiée sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond, Bibliothèque de la Pléiade, Paris : Gallimard, 1976.

- **Rousseau J.-J.**, *Œuvres Complètes. 3, Du Contrat Social, Ecrits politiques*, édition publiée sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond, Bibliothèque de la Pléiade, Paris : Gallimard, 1976.
- **Rousseau J.-J.**, *Œuvres Complètes. 4, Emile : éducation, morale, botanique*, édition publiée sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond, Bibliothèque de la Pléiade, Paris : Gallimard, 1976.
- **Starobinski J.**, *La transparence et l'obstacle*, Paris : Gallimard, 1976.

ANNEXES



Liste des annexes

Archives de terrain

ANNEXE 1: Notice de l'Archive du Jeu d'Orchestre (par E. Duguet, V. Muledda). Notice est également publiée sous le titre Avis au lecteur – à propos des images de ce livre. L'Archive du Jeu d'Orchestre dans Le Jeu d'Orchestre. Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté, Lassus M.-P., Le Piouff M., Sbattella L. (dir.), Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p. 23.

ANNEXE 2: Atelier « Faire corps » (Maison d'arrêt d'Arras, février 2013) : le « corps frankensteinien » ; images numériques d'après photographies prises au cours de l'atelier. Réalisation : E. Duguet.

ANNEXE 3: Recueil de paroles anonymes (paroles recueillies par Caroline Cormont lors des interventions du Jd'O.) [c.i. 7/41 à 40/41 échappement de 15/41; 34/41; 35/41] – Arch. Text. | Arch. Jd'O. || E.D. 2013. [non éditées]

ANNEXE 4: Calendrier des cessions de Jeu d'Orchestre® en milieu pénitentiaire et EPSM (Etablissement Public de Santé Mentale) menées dans le cadre du Jeu d'Orchestre Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté.

Textes de loi

ANNEXE 5: Protocole d'accord entre le Ministre de la Justice et le Ministre de la Culture - 25 Janvier 1986.

ANNEXE 6: Protocole d'accord Culture / Justice 1990, entre le Ministère de la Justice et le Ministère de la Culture, de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire.

ANNEXE 7: Protocole d'accord entre le Ministère de la Culture et de la Communication et le Ministère de la Justice 30 mars 2009.

ANNEXE 8: Loi Perben I.

Association L'inter(s)tisse

ANNEXE 9: Statuts

ANNEXE 10: Fiche de présentation

ANNEXE 11: Certificat INSEE

ANNEXE 12: Publication au Journal Officiel

Notice

de l'Archive du Jeu d'Orchestre

Jeu d'Orchestre année 2012. V. travaille entre la France et l'Italie. E est à Lille. Elles commencent à travailler graphiquement autour le Jeu d'Orchestre, V. par la cartographie et le signe, E. par le croquis. Tentative d'approcher, de trouver une accroche, pour parler de ce milieu, la prison, depuis cet autre milieu, le Jeu d'Orchestre.

Dans un Établissement Pénitentiaire, comme dans toute institution, il y a des codes. Un mot fait image, une image tient lieu de discours. Comme celui d'une grande archive où chaque élément a une place déterminée, interchangeable, l'espace est classé. Pour la recherche-action du Jeu d'Orchestre, il fallait une archive qui prenne le contre-pied de l'archive. Une archive vivante. Le caractère fragmentaire des éléments que les uns et les autres membres de l'équipe pouvaient recueillir nécessitait un travail de réagencement, reconstruction, création de points de contacts, intersections. Une archive à entrée multiple, invitant celui qui la consulte à y faire jouer sa propre logique en même temps que sa sensibilité.

Jeu d'Orchestre année 2013, Juillet. V. et E. commencent un dialogue postal entre elles. Commenant à rassembler des éléments des travaux personnels et collectifs produits par le Jeu d'Orchestre, un processus d'archivage s'installe, tantôt maîtrisé, tantôt aléatoire. Des éléments de leurs expériences en milieu pénitentiaire en dehors de celles avec le collectif du Jeu d'Orchestre, mais également portées par des démarches artistiques, s'y greffent aussi petit à petit. L'archive est omnivore d'expériences. Elle se répète, elle s'accumule, elle s'exaspère...

Novembre 2013. V. et E. commencent à écrire à propos de l'archive. À la question posée par l'équipe du Jeu d'Orchestre : Comment rendre intelligible le processus de création sans passer par les mots ? Le processus artistique de création de l'archive répond de lui-même, en tant qu'il est un continuer-à-commencer constant, générant au fur et à mesure sa structure, polymorphe, dialectique.

Dans ce processus est entré l'absurde de la prison, pour y devenir l'absurde même de l'archive : espace réel pour l'imaginaire et tentative d'ouverture de la prison, l'archive a mélangé ses cartes, produit de nouvelles cartes, présenté une mystérieuse pelote emmêlée. Trouver le fil de toutes ces cartes accumulées, faire que quelque chose se trame, puis faire un nœud par mégarde, chercher d'abord à le démêler, puis laisser l'archive faire avec, continuer à tisser, à partir du nœud, renouer, dénouer et renouer ailleurs, avec d'autres fils rouges, dans d'autres directions, voilà ce qu'est le processus continu de l'archive, qui l'enrichit et nous désoriente, ce qui fait qu'on ne veut plus sortir de son labyrinthe, aussi inconfortable qu'on s'y sente.

L'archive est la construction d'un monde qu'on explore en le créant. Un espace en expansion qui se développe, grandit, comme nous nous développons et grandissons nous-mêmes relativement à une expérience. L'archive du Jeu d'Orchestre est née des sensations, découvertes, informations,

expériences émergées de la possibilité même de pouvoir faire l'expérience de l'espace de la prison en tant que visiteurs-artistes-musiciens-chercheurs. Revêtir tout ensemble ces divers rôles a contribué à en déjouer d'autres : déroger à l'académisation de la recherche, échapper au fonctionnalisme social dans lequel une institution comme la prison prend ses appuis. Dévier, pour les ouvrir, les observer et en faire des outils d'expression, les rituels de classification et de catégorisation administratifs.

La forme de l'archive a été un bon prétexte pour observer le présent et être présents, pour tout considérer comme important, pour aller chercher dans notre vie quotidienne son processus et ses traces, ses pensées, ses expériences.

L'archive n'est pas et n'a jamais lieu d'être un document scientifique sur la prison et les prisonniers ou sur la musique en prison, mais elle est un outil heuristique de création, un dispositif pour ouvrir l'expérience du Jeu d'Orchestre dans les lieux de privation de liberté à la possibilité d'observer une multiplicité des lignes de fuite à partir de l'espace orchestral, utopique, réalisé à chaque fois.

L'archive recueille différentes typologies de matériaux (cartes, dessins, plans, cartes postales de différents formats, photographies, traces et frottages, collages, citations, phrases des membres du Jeu d'Orchestre – phrases anonymes de personnes en détention ou non – ...) pour une totalité qui compte maintenant environ 400 éléments.

Une première présentation consultable de l'archive a vu le jour à l'occasion du colloque Éthique et création en milieu carcéral, les 18-19 novembre 2013, dans le vestiaire de l'amphithéâtre B7 de l'Université Lille 3.

Toujours en cours et en expansion, l'archive continue de grandir avec le processus même du Jeu d'Orchestre.

Signification des abréviations au sein des légendes :

Arch. Cartograph. : archive cartographique

Arch. Esp. Cell.: archive de l'espace cellulaire

Arch. Graph. : archive graphique

Arch. Jd'O. : archive du Jeu d'Orchestre

Arch.Post. : archive postale

Arch. Text. : archive textuelle

Croquis : croquis

Empr. Rev. : empreintes de rêve

Notes lect. : notes de lecture

Plan orch. : plan d'orchestre E. D. : archive réalisée par Emmanuelle Duguet (+ année de

réalisation)

V. M. : archive réalisée par Valeria Muledda (+ année de réalisation)

V. M. / STUDIOVUOTO : archive réalisée par Valeria Muledda avec STUDIOVUOTO –
cabinet d'architecture qui ne construit pas (+année de réalisation)

[c.i...]: composition infographique (et le cas échéant, indication du numéro de série du document).

Septembre 2014, Emmanuelle Duguet, Valeria Muledda.







ça m'angoisse

j'avais un peu peur

j'avais un peu peur
l'orchestre c'est une famille

j'avais un peu peur
l'orchestre c'est une famille

et moi?

j'avais un peu peur
l'orchestre c'est une famille

pourquoi tu es là?

et moi?

j'avais un peu peur
l'orchestre c'est une famille

pourquoi tu es là?

et moi?

j'avais un peu peur
l'orchestre c'est une famille

ça m'énerve qu'il me regarde tout le temps

pourquoi tu es là?

et moi?

pourquoi vous êtes venus ici?

j'avais un peu peur
l'orchestre c'est une famille

ça m'énerve qu'il me regarde tout le temps

pourquoi vous êtes venus ici?

et moi?

on ne sait plus qui est qui

pourquoi vous êtes venus ici?

et moi?

on ne sait plus qui est qui

pourquoi vous êtes venus ici?

et moi?

je peux aller aux toilettes?

merci

pourquoi tu es là?

on ne sait plus qui est qui

pourquoi vous êtes venus ici?

et moi?

pourquoi tu es là?

je peux aller aux toilettes?

merci

pourquoi tu es là?

pourquoi tu es là?

vous revenez quand?

on ne sait plus qui est qui

pourquoi vous êtes venus ici?

et moi?

pourquoi tu es là?

je peux aller aux toilettes?

merci

pourquoi tu es là?

pourquoi nous sommes là

pourquoi nous sommes là

nous y sommes

ça y est, là, je suis dedans

nous y sommes !

ça y est, là, je suis dedans

j'en ai plein les oreilles

nous y sommes !

ça y est, là, je suis dedans
j'en ai plein les oreilles
c'est classe !

ça y est, là, je suis dedans
j'en ai plein les oreilles
c'est classe !
c'est beau

ça y est, là, je suis dedans
j'en ai plein les oreilles
c'est classe !
c'est beau
nous y sommes
on y sommes
nous y sont

ça y est, là, je suis dedans
j'en ai plein les oreilles
c'est classe !
c'est beau
nous y sommes
on y sommes
nous y sont
on ne sait plus qui est qui

ça y est, là, je suis dedans
j'en ai plein les oreilles
c'est classe !
c'est beau il faut faire attention
nous y sommes
on y sommes
nous y sont
on ne sait plus qui est qui

j'ai froid
j'étouffe

j'ai froid
j'étouffe
y'a rien à faire ici

j'ai froid
j'étouffe
y'a rien à faire ici
J'ai rien à faire ici

et moi?
j'ai froid
j'étouffe
y'a rien à faire ici
J'ai rien à faire ici

et moi? j'ai mal dormi
j'ai froid
j'étouffe
y'a rien à faire ici
J'ai rien à faire ici

et moi? j'ai mal dormi
c'est beau j'ai froid
j'étouffe
y'a rien à faire ici
J'ai rien à faire ici

c'est bizarre
et moi? j'ai mal dormi
c'est beau j'ai froid
j'étouffe
y'a rien à faire ici
J'ai rien à faire ici
je m'ennuie

c'est bizarre
c'est bizarre
et moi? j'ai mal dormi
c'est beau j'ai froid
j'étouffe
y'a rien à faire ici
J'ai rien à faire ici
8 euros pour 1000 crayons je m'ennuie

c'est bizarre
c'est bizarre
et moi? j'ai mal dormi
c'est beau j'ai froid
j'étouffe
y'a rien à faire ici
J'ai rien à faire ici
8 euros pour 1000 crayons je m'ennuie

c'est bizarre
c'est bizarre
et moi? j'ai mal dormi
ça s'arrête quand?
c'est bizarre
c'est bizarre
et moi? j'ai mal dormi
c'est beau j'ai froid
j'étouffe
y'a rien à faire ici
J'ai rien à faire ici
8 euros pour 1000 crayons je m'ennuie

c'est bizarre
c'est bizarre
et moi? j'ai mal dormi
ça s'arrête quand?
c'est bizarre
c'est bizarre
et moi? j'ai mal dormi
c'est beau j'ai froid
j'étouffe
y'a rien à faire ici
J'ai rien à faire ici
8 euros pour 1000 crayons je m'ennuie

Le « Jeu d'orchestre »

Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté

Agenda des interventions

2012

13 février : Maison d'arrêt de Béthune, Quartier Hommes

29 février : Maison d'arrêt d'Arras, Quartier Hommes

1er mars : Centre de détention de Maubeuge, Quartier Hommes

2 mars : Centre de détention de Bapaume, Quartier Hommes

5 mars : Maison d'arrêt de Valenciennes, Quartier Hommes

Du 23 au 27 avril : EPM (établissement pour mineurs) de Quiévrechain, atelier mixte

21 mai, 4, 11, 18, 25 juin : Maison d'arrêt de Valenciennes, Quartier Hommes et représentation-concert le 25 devant les détenues femmes

26 octobre : Centre de détention de Bapaume, Quartier Femmes

Du 29 octobre au 2 novembre : Centre de détention de Bapaume, Quartier Hommes

19 novembre : Maison d'arrêt de Valenciennes, Quartier Femmes

2013

14 janvier : Maison d'arrêt de Béthune, Quartier Hommes (intervention reportée pour intempérie et salle non chauffée)

Du 28 janvier au 1er février : EPM de Quiévrechain, atelier mixte

30 octobre : MA de Béthune, Quartier Hommes

31 octobre : MA de Dunkerque (intervention reportée : salle non chauffée)

4 novembre : MA de Douai, Quartier Hommes

6 novembre : CD de Bapaume, Quartier Hommes

7 novembre : CP de Longuenesse, Quartier Hommes

2014

10 mars : CD de Sequedin

11 mars : CP d'Annœullin

17 mars au 14 avril : MA de Valenciennes (atelier porté par l'association ECHOS)

28 avril au 26 mai : MA de Douai (atelier porté par l'association ECHOS)

5 Juin : Dunkerque

23 au 27 juin : EPM de Quiévrechain

29 septembre au 27 octobre : MA de Béthune (atelier porté par l'association ECHOS)

28 octobre au 3 novembre : EPM de Quiévrechain

25 JAN 1988

PROTOCOLE D'ACCORD
ENTRE LE MINISTERE DE LA JUSTICE
ET LE MINISTERE DE LA CULTURE

K.3

* * *

Les ministères de la Culture et de la Justice ont entrepris depuis 1981 de conduire au sein de l'institution pénitentiaire une politique commune.

Pour le Ministère de la Justice l'objectif consistait à renforcer son dispositif de réinsertion sociale, avec le soutien technique et financier du Ministère de la Culture, en favorisant l'accès de la population pénale aux différentes formes de pratiques culturelles.

Pour le Ministère de la Culture il s'agissait de prendre en compte les besoins culturels de publics jusqu'à présent très peu touchés par les actions qu'il mettait en oeuvre.

Cette politique, qui s'inspire de la programmation prioritaire définie par le IX^{ème} plan et des règles minima sur le traitement des personnes détenues élaborées par le Conseil de l'Europe, vise essentiellement quatre objectifs :

- Favoriser la réinsertion des détenus,
- Encourager les prestations culturelles de qualité,
- Valoriser le rôle des personnels pénitentiaires,
- Sensibiliser et associer, chaque fois que possible, les instances locales à ces actions.

D'ores et déjà, il apparaît que, sous l'impulsion des deux ministères, les collectivités, ainsi que les associations, ont été amenées, aux niveaux régional et local, à participer activement à la mise en oeuvre de cette politique.

.../...

C'est pourquoi, à partir du bilan très-largement positif des actions déjà conduites, le Ministère de la Culture et le Ministère de la Justice ont élaboré conjointement le présent protocole afin de renforcer et d'étendre leurs interventions concertées en faveur du développement des activités culturelles dans le secteur pénitentiaire.

I LES EXIGENCES

I -1 La prison dans la cité

- Les personnes détenues ou suivies en milieu ouvert doivent pouvoir bénéficier des possibilités d'accès aux prestations culturelles au même titre que les autres publics. Il incombe à cet effet aux institutions chargées de diffuser la culture, telles que les bibliothèques et les centres culturels de rechercher, en étroite liaison avec l'Administration Pénitentiaire, les moyens permettant à l'institution pénitentiaire d'accéder à leurs prestations.

Les intervenants culturels dans la prison doivent posséder un niveau de compétence équivalent à celui qui serait exigé pour un autre public.

- Les actions seront conduites chaque fois que cela sera possible avec la participation des collectivités et des associations locales, sous des formes et conditions à définir en concertation avec elles.

- Le Ministère de la Culture s'engage à faciliter l'accès des personnels pénitentiaires aux diverses manifestations culturelles dans les mêmes conditions qu'il le fait pour les autres agents de la fonction publique, en apportant une attention particulière aux personnels isolés géographiquement du fait de la localisation de certains établissements pénitentiaires.

.../...

I-2 La Culture dans la prison

Les lieux :

Afin de répondre aux exigences de qualité requises des interventions culturelles, l'Administration Pénitentiaire s'efforcera, dans toute la mesure de ses moyens, d'aménager des lieux adaptés à l'exercice de ces activités.

Toute construction de nouvelle prison et tout programme de réhabilitation d'établissement ancien prévoira à cet effet l'aménagement des lieux suivants :

- . une bibliothèque accessible aux détenus,
- . un espace pour la projection de films et la présentation de spectacles.
- . des salles permettant l'installation d'ateliers d'expression artistique (sculpture, peinture, musique...)

L'Administration Pénitentiaire associera le Ministère de la Culture aux études et programmes concernant la réalisation de ces équipements.

. La formation des personnels

Dans le cadre de leur formation initiale et continue, les personnels pénitentiaires seront sensibilisés à l'intérêt que présente le développement d'activités culturelles au titre de la mission de réinsertion qui leur incombe.

Une convention finalisée sera passée avec l'Ecole Nationale d'Administration Pénitentiaire afin de fixer les modalités des interventions du Ministère de la Culture dans la formation des personnels pénitentiaires.

.../...

. Les intervenants

Il est indispensable d'exiger des intervenants extérieurs, outre la compétence, le respect d'une déontologie rigoureuse tenant compte des particularités de l'institution pénitentiaire.

Cette exigence suppose au préalable une information précise sur le cadre des interventions afin de concilier le respect des règles et des contraintes carcérales avec celui de la démarche des intervenants extérieurs.

Un guide de l'intervenant extérieur sera élaboré et diffusé à cet effet.

Afin de s'assurer de la qualité des prestations il sera demandé aux intervenants extérieurs de formuler un projet, avec des hypothèses de travail qui prennent en compte la spécificité de la population de l'établissement concerné, en liaison avec les personnels pénitentiaires.

Sous réserve que ces exigences soient respectées, l'Administration Pénitentiaire s'engage à créer les conditions optimales de travail pour les intervenants : information des personnels, mise à disposition des locaux, choix de créneaux horaires adaptés.

I- 3 Les instances de programmation de coordination et d'évaluation

- Au niveau de l'établissement :

Une coordination est organisée entre les personnels pénitentiaires et les différents intervenants extérieurs en vue d'une programmation des actions culturelles.

Cette coordination a pour objet :

- de définir l'articulation entre les besoins liés à l'insertion sociale des détenus, le fonctionnement de l'établissement et les propositions des intervenants extérieurs.

.../...

- de mettre au point des procédures d'évaluation de ces interventions lorsqu'elles sont terminées ou en voie d'être renouvelées.

- d'en informer l'association socio-culturelle et sportive de l'établissement et de recueillir son avis.

- Au niveau de la région :

Le Directeur Régional des Affaires Culturelles et le Directeur Régional de l'Administration Pénitentiaire se réunissent périodiquement pour arrêter les priorités d'actions ainsi que les choix budgétaires.

- Au niveau national :

Le Ministère de la culture et le Ministère de la Justice établissent chaque année un bilan commun des actions réalisées et définissent, à partir de cette évaluation, les orientations et les priorités pour le développement des actions futures.

II - LES SECTEURS DE L'ACTION CULTURELLE

Dans plusieurs domaines l'action culturelle a pris une extension importante sur la base des circulaires du 28 octobre 1982 du Directeur du Développement Culturel et du 16 novembre 1982 du Directeur de l'Administration Pénitentiaire.

II - 1 La politique de lecture

La politique conduite par le service des Bibliothèques de l'Administration Pénitentiaire, en collaboration avec la Direction du Livre et de la Lecture, les bibliothèques centrales de prêt et les bibliothèques municipales concernées, a pour objectif :

- la mise progressive en accès direct des bibliothèques existantes conformément au nouvel article D 445 du Code de Procédure Pénale (décret du 6 août 1985) et, plus immédiatement, l'amélioration des conditions de distribution des livres.

.../...

- la création ou l'aménagement de nouveaux "lieux bibliothèques" dans les établissements, (en sus des 192 déjà créés)
- l'accroissement et l'actualisation de fonds de livres répondant aux besoins réels des détenus,
- la formation des personnels ayant en charge les bibliothèques des prisons,
- la mise en place d'animations de nature à encourager et développer la pratique de la lecture.
- la signature de conventions particulières entre les établissements pénitentiaires et les bibliothèques municipales ou centrales de prêt.

La Direction du Livre et de la Lecture et la Direction de l'Administration Pénitentiaire signeront une convention particulière afin de préciser leurs engagements communs à cet égard.

II - 2 L'image

Les efforts ont surtout porté depuis quatre ans sur l'introduction d'équipements vidéo dans les établissements : 70 % des maisons d'arrêt et 90 % des établissements pour peines bénéficient de tels équipements.

L'autorisation donnée aux détenus de disposer d'un récepteur de télévision à usage individuel devra conduire les Ministères de la Culture et de la Justice à étudier, ensemble, les potentialités nouvelles qu'offre, à l'égard des personnes incarcérées, l'existence d'un réseau intérieur de télévision.

II - 3 Les manifestations culturelles et artistiques

Les spectacles, les concerts et les expositions se sont multipliés dans les établissements pénitentiaires. Tout en contribuant à limiter le processus d'exclusion, ces manifestations ont fréquemment permis aux détenus de découvrir de nouvelles formes d'expression. Les personnels pénitentiaires en ont très généralement ressenti les effets positifs, y compris sur le climat de la détention.

.../...

C'est pourquoi les Ministères de la Culture et de la Justice estiment opportun de développer conjointement ces manifestations en liaison avec les artistes, les associations et les autorités locales concernées.

II- 4. Les ateliers d'expression et de production

Le Ministère de la Culture et l'Administration Pénitentiaire ont tout particulièrement privilégié le développement de telles structures : ateliers-lecture, écriture, théâtre, arts plastiques, bandes dessinées, musique, vidéo, informatique... Ces ateliers permettent en effet aux détenus qui y participent non seulement de valoriser des relations sociales positives, mais surtout d'acquérir des connaissances et des techniques susceptibles de favoriser leur réinsertion à l'issue de leur incarcération.

Dans la même perspective, le développement de la création, de la fabrication et de la diffusion de journaux par les détenus devra être encore accentué.

* * * * *

* * * *

* *

Dans d'autres domaines, encore insuffisamment explorés, tels que le développement de la politique audiovisuelle, l'intervention des établissements d'enseignements artistiques (écoles d'art, conservatoires) ou des musées, une collaboration sera envisagée dans les mêmes perspectives et selon les mêmes modalités que dans les secteurs où cette collaboration a déjà porté ses fruits.

.../...

La Direction du Développement Culturel et la Direction de l'Administration Pénitentiaire sont chargées de la mise en oeuvre du présent protocole qui pourra être complété, autant que de besoin, par des conventions finalisées impliquant d'autres directions du Ministère de la Culture. En outre, la procédure conventionnelle pourra être appliquée pour des engagements sur objectifs pris par les services extérieurs des deux ministères et des établissements pénitentiaires. Il sera éventuellement recherché l'implication d'autres partenaires tels que des collectivités locales ou des institutions culturelles.

Le Garde des Sceaux,
Ministre de la Justice

Le Ministre de la Culture



Robert BADINTER



Jack LANG

Ref: 0374

MINISTERE DE LA JUSTICE

MINISTERE DE LA CULTURE,
DE LA COMMUNICATION, DES
GRANDS TRAVAUX ET DU
BICENTENAIRE

K.2.

PROTOCOLE D'ACCORD

1990

PROTOCOLE CULTURE / JUSTICE

1990

PREAMBULE

1. CHAMPS D'APPLICATION

2. PRINCIPES DE FONCTIONNEMENT

3. MODALITES DE MISE EN OEUVRE

3.1. GENERALISATION DES CONVENTIONS PROGRAMME ANNUELLES

3.2. DEFINITION D'ACCORDS CONTRACTUELS AU BENEFICE
DES PERSONNELS

CONCLUSION

*

*

*

P R E A M B U L E

Les relations entre le ministère de la culture, de la communication, des grands travaux et du Bicentenaire et le ministère de la justice n'ont cessé de s'accroître et de s'enrichir au cours de ces dernières années. Elles ont déjà conduit à la signature, le 25 janvier 1986, d'un protocole d'accord prévoyant le développement d'actions culturelles.

Pour le ministère de la justice, il s'agit, par la diffusion et le déploiement de pratiques culturelles et artistiques, de prévenir les difficultés d'insertion ou de réinsertion que peuvent rencontrer des personnes confiées à ses services à la suite d'une décision de justice.

Quant au ministère de la culture, il compte dans ses missions premières celles de promouvoir la création et de favoriser l'accès de tous à l'art et à la culture, notamment de ceux qui se sentent exclus en raison d'une situation sociale, géographique ou personnelle défavorable, par une plus large diffusion des oeuvres et une pratique plus soutenue des différentes disciplines. La confrontation du public le plus diversifié avec la création est essentielle à ses yeux : celle-ci ne vit en effet que de cette rencontre.

Ainsi les préoccupations de nos deux ministères se rejoignent-elles dans une volonté commune de lutter contre les exclusions en assurant, sous les formes les plus diverses et les plus exigeantes, la rencontre entre un public en difficulté, les créateurs, et le champ culturel dans son ensemble.

Le protocole du 25 janvier 1986, qui concernait plus directement la population pénale, définissait les objectifs ainsi que les principes de fonctionnement permettant de mettre en oeuvre une véritable politique culturelle.

Cette collaboration a eu pour effet de démultiplier des interventions qui, de plus en plus souvent, sont animées par des artistes ou des professionnels du champ culturel. Une brochure, intitulée "L'insertion singulière", et décrivant plusieurs de ces actions, accompagne par ailleurs la diffusion du présent protocole.

L'évaluation des actions réalisées ces dernières années confirme leur vertu éducative et en particulier leur capacité à susciter une revalorisation de la relation d'apprentissage en sollicitant l'expression subjective des personnes. Ces interventions sont le détour nécessaire qui permet à ces publics, souvent en échec scolaire et en difficulté d'insertion sociale et professionnelle, de se resituer dans la perspective d'un itinéraire d'insertion.

La volonté d'élargir cette politique à l'ensemble des publics relevant du ministère de la justice nous a conduits à mettre en oeuvre des interventions qui ne concernent pas seulement la population incarcérée mais également les personnes suivies par les comités de probation et d'assistance aux libérés et les jeunes sous protection judiciaire.

Le présent protocole prend en compte cette volonté d'élargissement : il engage l'ensemble des directions du ministère de la culture et les directions de l'administration pénitentiaire et de l'éducation surveillée du ministère de la justice.

*

*

*

1. CHAMPS D'APPLICATION

En termes de mise en oeuvre, l'intérêt du développement culturel résulte de sa double diversité, celle de ses secteurs d'expression, et celle de ses formes d'expression.

Parmi les secteurs d'expression, indiquons : la lecture, l'écriture, le patrimoine, la bande dessinée, les arts plastiques, le théâtre, le cirque, la musique, la danse, la radio, le cinéma, l'audio-visuel ; parmi les formes d'expression : la diffusion et la communication, l'expression et la création, la qualification professionnelle, et la formation.

Ces catégories ne s'excluent pas nécessairement : elles se conjuguent d'ailleurs parfois dans certaines actions, et souvent avec profit.

Si le développement culturel participe à la valorisation du savoir-faire des personnels des deux ministères, il suppose pour l'ensemble des personnels du ministère de la justice une sensibilisation, voire même une formation spécifique pour ceux qui définissent et mettent en oeuvre des programmes culturels à l'attention de ces populations.

2. PRINCIPES DE FONCTIONNEMENT

Au regard des évolutions constatées, il apparaît que le développement culturel obéit à quatre principes de fonctionnement :

Territorialiser

Les services concernés dans les deux ministères, ainsi que les associations ou institutions culturelles compétentes, définissent des projets qui s'inscrivent dans un environnement particulier et ont largement recours aux ressources locales tant en termes d'équipements, de diffusion d'objets ou de produits, que de conseil et de recours à des intervenants.

La mise en oeuvre du développement culturel fait donc de la région ou du département le niveau le plus pertinent où peuvent se conclure, chaque année, des conventions programme entre les services extérieurs des deux ministères. Ces conventions programme sont constituées de l'ensemble des propositions culturelles retenues dans le cadre de la région ou du département, elles sont souvent assorties d'un engagement financier de part et d'autre.

Il apparaît que le partenariat s'étend progressivement aux collectivités territoriales, renforçant ainsi la mobilisation et la légitimité de l'intervention des institutions culturelles à l'égard de ce public. Cette mobilisation des institutions sur un territoire donné leur permet, à la suite du travail entrepris auprès des personnes prises en charge par le ministère de la justice, de favoriser le prolongement des pratiques culturelles ainsi initiées, une fois le mandat judiciaire venu à échéance.

Professionaliser

La professionnalisation des interventions culturelles qui est inhérente à la mission du ministère de la culture, représente, dans le cadre d'une politique d'insertion, la meilleure garantie pour les administrations qui instruisent, formalisent et évaluent ces propositions, ainsi que pour les usagers qui peuvent en bénéficier.

Cette exigence de professionnalisation repose sur le principe suivant : il convient de concevoir des interventions culturelles relevant du droit commun des personnes - et non des actions spécifiques qui présupposeraient l'échec de la population à laquelle elles s'adressent - afin qu'elles puissent donner lieu aux acquisitions recherchées.

De fait, cela suppose l'identification des acteurs susceptibles d'assurer ces interventions et des moyens nécessaires - matériel et équipement - à leur mise en oeuvre.

A ce titre, il en résulte une diversification du partenariat.

Programmer

Une proposition culturelle, sous sa forme la plus radicale, est ponctuelle et singulière, ce qui implique qu'elle ne soit pas reconductible en tant que telle, en tous cas dans le domaine de la création.

Aussi, il est nécessaire qu'elle soit située dans un ensemble d'interventions culturelles constituant une programmation.

La définition d'une telle programmation articule les actions les unes par rapport aux autres selon leurs modes, leurs secteurs d'intervention et selon le public concerné. Elle s'attache à opérer un lien entre le public recherché et la proposition retenue.

Il convient par ailleurs de penser la programmation culturelle ainsi définie en liaison avec l'ensemble des dispositifs d'insertion.

Evaluer

Le développement des pratiques culturelles doit donner lieu à une évaluation rigoureuse.

Les administrations judiciaires et les structures rattachées au ministère de la culture ont chacune une mission à l'égard des publics concernés par les actions ainsi engagées : celles-ci doivent donc à leur issue être évaluées en fonction des objectifs préalables, définis lors de la programmation, tant en ce qui concerne la place qu'elles ont prise dans la politique développée par le service qu'en ce qui concerne les effets produits sur les personnes à l'égard desquelles elles ont été mises en oeuvre.

Le soutien des partenaires autres que les services ou institutions rattachés aux ministères concernés par ce protocole, et tout particulièrement celui des élus, n'est obtenu qu'en fonction de leurs missions propres et de leurs attentes, dont il convient de s'assurer à l'issue de l'action si elles ont été satisfaites et dans quelle mesure. Il est donc indispensable d'associer l'ensemble des partenaires aux procédures d'évaluation.

3. MODALITES DE MISE EN OEUVRE

La mise en oeuvre du développement culturel à l'attention des publics relevant du ministère de la justice ainsi qu'à l'attention de ses personnels, devra se traduire davantage par la définition d'accords contractuels.

3.1. GENERALISATION DES CONVENTIONS PROGRAMME ANNUELLES

Ainsi se généraliseront les différents types de convention suivants - assorties d'engagements financiers :

- conventions programme annuelles entre les directions centrales du ministère de la justice et du ministère de la culture, de la communication, des grands travaux et du Bicentenaire.
- conventions programme annuelles entre les directions régionales ou départementales du ministère de la justice et les directions régionales des affaires culturelles. A l'heure actuelle, la moitié des services extérieurs de l'administration pénitentiaire sont déjà signataires de ce type de convention. Une démarche de même nature sera amorcée par les services extérieurs de l'éducation surveillée.
- conventions programme annuelles entre les directions régionales ou départementales, ou les établissements, ou des associations sous tutelle du ministère de la justice, et des institutions culturelles.

3.2. DEFINITION D'ACCORDS CONTRACTUELS AU BENEFICE DES PERSONNELS

Concernant la formation initiale ou continue des personnels, des accords contractuels définissant le contenu d'un programme annuel de formation seront arrêtés entre les directions intéressées du ministère de la culture, de la communication, des grands travaux et du Bicentenaire et les directions compétentes du ministère de la justice, ainsi que les écoles sous sa tutelle.

C O N C L U S I O N

Le présent protocole lie les signataires sur la base d'orientations, de principes de fonctionnement, de modes d'intervention et de modalités de mise en oeuvre.

Ces différents éléments sont appelés à générer un grand nombre d'actions qui devront faire l'objet d'une évaluation annuelle, tant au plan régional qu'au plan national.

Les deux départements ministériels s'engagent à réunir les conditions d'une telle évaluation, en organisant des réunions annuelles entre leurs services centraux et entre leurs services déconcentrés, et en suscitant les expertises nécessaires.

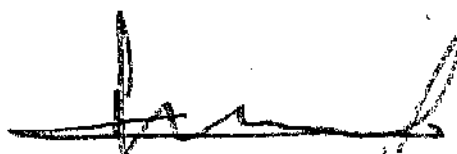
A la lumière de cette évaluation, des amendements traduisant d'éventuelles modifications dans les orientations pourront être apportés à ce texte.

Le Garde des Sceaux,
ministre de la justice



Pierre ARPAILLANGE

Le ministre de la culture,
de la communication, des
grands travaux et du
Bicentenaire



Jack LANG

M O D E S D ' I N T E R V E N T I O N

PLAN DETAILLE

1. ACTIONS EN DIRECTION DES PUBLICS RELEVANT DU MINISTERE DE LA JUSTICE

1.1. ACTIONS DE DIFFUSION

1.1.1. DIFFUSION DES BEAUX ARTS ET DES ARTS PLASTIQUES

1.1.2. DIFFUSION DU CINEMA ET DE L'AUDIOVISUEL

1.1.3. DIFFUSION DU LIVRE ET DE LA LECTURE

1.1.3.1. Actions en faveur du livre et de la lecture au sein des établissements pénitentiaires

1.1.3.2. Actions en faveur du livre et de la lecture dans les services de l'éducation surveillée

1.1.4. DIFFUSION DE LA MUSIQUE ET DE LA DANSE

1.1.5. DIFFUSION DU THEATRE

1.2. EXPRESSION ET CREATION

1.2.1. EXPRESSION ET CREATION ARTS PLASTIQUES

1.2.2. EXPRESSION ET CREATION CINEMA ET AUDIOVISUEL

1.2.3. EXPRESSION ET CREATION LIVRE ET LECTURE

1.2.4. EXPRESSION ET CREATION MUSIQUE ET DANSE

1.2.5. EXPRESSION ET CREATION THEATRE

1.3. QUALIFICATION PROFESSIONNELLE

1.3.1. QUALIFICATION PROFESSIONNELLE BEAUX ARTS
ET ARTS PLASTIQUES

1.3.2. QUALIFICATION PROFESSIONNELLE CINEMA ET
AUDIOVISUEL

1.3.3. QUALIFICATION PROFESSIONNELLE LIVRE ET
LECTURE

1.3.4. QUALIFICATION PROFESSIONNELLE MUSIQUE ET
DANSE

1.3.5. QUALIFICATION PROFESSIONNELLE THEATRE

1.3.6. QUALIFICATION PROFESSIONNELLE PATRIMOINE

2. ACTIONS EN DIRECTION DES PERSONNELS DU MINISTERE DE LA
JUSTICE

2.1. FORMATION DES PERSONNELS

2.1.1. FORMATION DES PERSONNELS DANS LE DOMAINE DU
LIVRE ET DE LA LECTURE

2.1.2. FORMATION DES PERSONNELS DANS LE DOMAINE DU
PATRIMOINE ET DES MUSEES

2.2. ACCES DES PERSONNELS DU MINISTERE DE LA JUSTICE AUX
MANIFESTATIONS CULTURELLES

*

*

*

Etat des lieux et perspectives

De nombreuses actions ont été menées ces dernières années, qui relèvent des trois modes traditionnels de l'intervention artistique et culturelle que sont :

- la diffusion
- l'expression et la création
- la qualification professionnelle

auxquelles il faut ajouter des actions de formation des personnels.

Ces actions traduisent également la diversité des langages artistiques :

- les arts plastiques
- le cinéma et l'audiovisuel
- le livre et la lecture
- la musique et la danse
- le théâtre

Sera également évoqué le patrimoine monumental, archéologique et technique, domaines dans lesquels ont déjà été menées un grand nombre d'actions, notamment en direction de la population pénale.

Tout cela tend à constituer un ensemble d'expériences, à dessiner des politiques concertées et cohérentes, et à ouvrir des perspectives.

Il a paru intéressant d'évoquer dans chacun des modes d'intervention considérés, et à travers les différents langages, l'état des lieux existant, les projets en cours et les perspectives à plus long terme.

*

*

*

1. ACTIONS EN DIRECTION DES PUBLICS RELEVANT DU MINISTÈRE DE LA JUSTICE

1.1. ACTIONS DE DIFFUSION

1.1.1. DIFFUSION DANS LE DOMAINE DES BEAUX-ARTS ET DES ARTS PLASTIQUES

L'existant :

Bien que la mise en oeuvre de telles opérations ne présente pas d'obstacles incontournables, cette possibilité reste relativement inexploitée.

Citons cependant l'initiative très intéressante prise par la délégation aux arts plastiques qui monte actuellement la première exposition du Fonds National d'Art Contemporain dans un établissement pénitentiaire, au centre de détention de Melun.

Les projets en cours :

L'administration pénitentiaire et l'éducation surveillée réfléchissent actuellement avec la direction des musées de France à la circulation d'expositions.

La D.M.F. dispose en effet d'un certain nombre d'expositions, constituées de panneaux de textes et de photographies, accompagnés de documents complémentaires - moulages, matériaux, livrets... - ou de gravures, qui peuvent d'ailleurs être complétés par des oeuvres originales provenant de musées ou de collections locales.

Le catalogue de ces expositions est très diversifié : naissance d'une cathédrale gothique, origine de l'écriture, le papier peint, les artisans du moyen âge...

Les perspectives :

1. Il est possible de solliciter localement les artothèques ainsi que les fonds régionaux d'art contemporain (F.R.A.C.), afin d'étudier avec eux les conditions de prêt d'oeuvres ou d'expositions temporaires. Cela paraît particulièrement souhaitable lorsque sont menés dans un établissement des ateliers d'arts plastiques, dont ces opérations constitueraient un prolongement et une illustration. Les musées nationaux classés ou contrôlés, ainsi que les musées scientifiques et industriels peuvent offrir les mêmes possibilités. Par ailleurs, on peut envisager de constituer une exposition d'art contemporain et de la faire circuler (proposition de la délégation aux arts plastiques).

2. Au titre de la diffusion toujours, mais d'images animées cette fois, le prêt de vidéos est également envisageable. Il existe un grand nombre de vidéos art, véritables oeuvres d'art en images, et d'autre part des vidéos consacrées à une oeuvre ou à un artiste. La liste des productions et coproductions du secteur audiovisuel de la délégation aux arts plastiques est disponible. D'autre part, un catalogue de 150 vidéogrammes sur l'art est en cours d'achèvement à la direction des musées de France (bureau de l'action culturelle et des enseignements). Mais les conditions de mise à disposition sont problématiques : peu de copies existantes, nécessité de vérifier les procédures de prêt ou de location, d'envoi des copies, de droits... Des solutions sont actuellement recherchées par les partenaires concernés, qui sont conscients de l'intérêt capital de la diffusion audiovisuelle pour le développement artistique et culturel.

1.1.2. DIFFUSION DU CINEMA ET DE L'AUDIOVISUEL

L'existant :

- le parc des salles de spectacles des établissements pénitentiaires, dont certaines sont utilisées pour la diffusion de films ou de produits audiovisuels dans le cadre d'activités de ciné-clubs

- le nombre croissant de postes de télévision dans les cellules (25.000 à l'heure actuelle)

- les circuits de télédistribution dans les établissements pénitentiaires. Quatre existent à ce jour, à Fresnes, Lyon, Marseille et Strasbourg.

Ils ont vocation à diffuser les programmes émanant de l'ensemble des chaînes, hertziennes, câblées ou transmises par satellite ; à constituer des programmes (par montage d'émissions enregistrées) ; à diffuser des produits mis en oeuvre par les détenus et/ou par les personnels (reportages, informations, fictions).

Les projets en cours :

Devant l'intérêt manifeste de cette politique et l'émergence d'un grand nombre de projets de cette nature, les deux ministères ont entamé une négociation avec le secrétariat d'Etat à la formation professionnelle et la Caisse des Dépôts et Consignations. Une convention est à l'étude, qui prévoit la mise en place sur trois ans de 20 circuits dans les établissements pénitentiaires.

Les fonctions attendues sont la diffusion des chaînes existantes sur le marché, mais également celle d'informations internes et de programmes concourant à la formation et à la qualification professionnelle, en pédagogie directe ou en enseignement à distance utilisant les ressources technologiques des multi-médias. Cela induit, en amont, une formation à la maintenance, et à l'utilisation des différents matériels, caméras, palettes graphiques, tables de mixage..., tant d'un point de vue technique que d'un point de vue esthétique.

Les perspectives :

Le centre national de la cinématographie a identifié les organismes et fédérations nationales susceptibles de diffuser des produits audiovisuels dans le secteur non commercial de la cinématographie.

1.1.3. DIFFUSION DANS LE DOMAINE DU LIVRE ET DE LA LECTURE

1.1.3.1. Actions en faveur du livre et de la lecture au sein des établissements pénitentiaires

L'action conjointe menée par les deux ministères fait l'objet d'une convention annuelle depuis 1985 entre la direction du livre et de la lecture et la direction de l'administration pénitentiaire.

Elle s'est traduite par la modernisation et la restructuration de 53 bibliothèques, 9 bibliothèques étant prévues pour l'année 1989. 72 bibliothèques municipales et 40 bibliothèques centrales de prêt participent à ces actions.

Cette politique conjointe implique en effet la mobilisation des collectivités locales, qui a conduit à la signature de 17 conventions avec des municipalités et de 2 conventions avec des conseils régionaux.

Les objectifs définis dans la convention signée en 1989 par le directeur du livre et de la lecture et le directeur de l'administration pénitentiaire sont les suivants :

- La mise progressive en accès direct des bibliothèques existantes, conformément à l'article D.445 du code de procédure pénale (décret du 6 août 1985) et, plus immédiatement, l'amélioration des conditions de distribution des livres.
- La création ou l'aménagement de nouveaux lieux bibliothèques dans les établissements pénitentiaires tenant compte, dans la mesure du possible, de la nécessité de réunir la bibliothèque scolaire et la bibliothèque de loisirs en un espace unique dont les modalités de gestion sont définies initialement par l'ensemble des partenaires concernés.
- L'accroissement et l'actualisation des fonds selon les besoins des détenus, incluant la notion de médiathèque : livres, périodiques, cassettes, disques...
- La formation des personnels ayant en charge les bibliothèques, ainsi que la formation des détenus bibliothécaires.

- La mise en place d'animations de nature à encourager et développer la pratique de la lecture auprès du public le plus large, ainsi que le montage de dispositifs spécifiques de lutte contre l'illettrisme, lorsque l'évaluation des besoins a été réalisée.

En outre, la direction du livre et de la lecture et la direction de l'administration pénitentiaire ont apporté leur soutien à des actions de diffusion dans le cadre de l'opération "La fureur de lire", lancée à l'automne 1989, dans les régions pénitentiaires de Dijon, Strasbourg et Toulouse.

1.1.3.2. Actions en faveur du livre et de la lecture dans les services de l'éducation surveillée

Une circulaire conjointe sera par ailleurs adressée très prochainement par le directeur du livre et de la lecture et par le directeur de l'éducation surveillée à leurs services extérieurs respectifs. Elle définit un objectif de développement des pratiques de lecture des jeunes sous protection judiciaire.

Celles-ci sont souvent insuffisantes, voire inexistantes, et induisent par conséquent des retards scolaires importants, ou même des handicaps de l'ordre de l'illettrisme.

Une politique d'encouragement à la lecture :

- à travers la diffusion de ressources documentaires auprès des organismes de formation (A.P.P., A.F.P.A., C.F.A. ...)
- par la création d'ateliers de lecture et d'écriture animés par des écrivains, illustrateurs, conteurs
- par la présentation d'ouvrages et de vidéos,

sera systématiquement menée.

Elle s'appuiera résolument sur les bibliothèques publiques : bibliothèques municipales et bibliothèques centrales de prêt.

Des groupes de travail régionaux pourront être constitués à l'initiative des directions régionales de l'éducation surveillée et des directions régionales des affaires culturelles, en collaboration étroite avec les correspondants du groupe permanent de lutte contre l'illettrisme. Ils exerceront une mission de conseil et d'aide technique au montage des actions ainsi qu'une fonction de suivi et d'évaluation.

1.1.4. DIFFUSION DANS LE DOMAINE DE LA MUSIQUE ET DE LA DANSE

L'existant :

Diffusion musicale :

La musique est sans aucun doute le secteur qui connaît depuis déjà plusieurs années la diffusion la plus importante - hormis la diffusion des images par le canal des téléviseurs et des magnétoscopes - .

Des associations comme "Spectacles en Prison", et plus récemment "Le Réseau Printemps", élaborent chaque année des programmes de concerts dans le domaine de la musique rock et de la musique de variétés.

D'autres associations, et d'autres initiatives, émanant éventuellement des établissements eux-mêmes, existent par ailleurs.

C'est également valable au sein de l'éducation surveillée, dont la population est particulièrement sensible aux musiques d'aujourd'hui. Le "Plan" mène à Ris-Orangis des actions de formation , mais programme également des concerts professionnels. D'autres associations mêlent ainsi diffusion, sensibilisation à la musique et formation professionnelle.

En ce qui concerne la musique classique, des orchestres comme l'Orchestre national de Lille, ou des ensembles comme le Trio à cordes de Paris sont déjà intervenus en milieu pénitentiaire. La direction de la musique et de la danse peut "missionner" une équipe artistique dans ce cadre de la diffusion musicale en milieu pénitentiaire.

Diffusion de la danse :

Autant la diffusion musicale est répandue, autant la danse est rare encore. C'est sans doute parce qu'à l'image du théâtre, elle exige des conditions minimales d'éclairage, de visibilité (présence d'un plateau), et entraîne des coûts plus élevés en termes de décor et de costumes.

Les perspectives :

1. Une concertation plus soutenue avec la direction de la musique et de la danse, et ses conseillers en région, ainsi qu'avec les associations départementales pour l'action musicale, devrait permettre de poursuivre l'effort en matière de diffusion musicale, dans le sens de la professionnalisation des interventions, et de faire émerger des projets de diffusion chorégraphique.

2. Diffusion des produits audiovisuels :

La direction de la musique et de la danse du ministère de la culture a acquis les droits de diffusion non commerciale d'un certain nombre de produits audiovisuels de portée musicale, lyrique ou chorégraphique, dont elle tient la liste à la disposition des services du ministère de la justice.

1.1.5. DIFFUSION DANS LE DOMAINE DU THEATRE

L'existant :

La diffusion des spectacles de théâtre professionnel est extrêmement réduite dans les établissements et services relevant du ministère de la justice.

Il existe pourtant un parc de salles de spectacles dans les établissements pénitentiaires, mais leur équipement scénique est parfois insuffisant et ne permet pas toujours d'accueillir des spectacles dans de bonnes conditions.

Les perspectives :

Cet état de choses devrait être amélioré, si l'on considère que le théâtre est un art majeur, que ses formes sont extrêmement diversifiées, et qu'il est susceptible d'assurer, plus qu'un autre sans doute, la communication d'une émotion aux spectateurs.

C'est pourquoi l'on a cherché comment remédier à cette situation. Sachant que le théâtre est un art difficile qui s'accommode mal d'amateurisme, dans le choix du spectacle comme dans les conditions de sa représentation, il convient de recourir aux professionnels pour :

1. La programmation : outre la sollicitation des directions régionales des affaires culturelles pour information quant aux compagnies dramatiques susceptibles d'intervenir auprès de ces publics, il serait sans doute extrêmement utile de recourir aux établissements d'action culturelle implantés en région, à savoir les centres de développement culturel, les centres d'action culturelle et les maisons de la culture, en tant que conseil et, s'il y a lieu, partenaires pour des actions de diffusion théâtrale.

2. L'équipement : les mêmes interlocuteurs, ainsi que les parcs départementaux ou régionaux de matériel scénique, pourraient être utilement sollicités, pour prêter, louer, ou conseiller des équipements lourds ou légers.

1.2. EXPRESSION ET CREATION

1.2.1. EXPRESSION ET CREATION ARTS PLASTIQUES

L'existant :

L'expression artistique des personnes relevant du ministère de la justice se concrétise le plus souvent par le travail en ateliers. Un certain nombre d'ateliers animés par des artistes professionnels se sont déroulés ces dernières années : ateliers de dessin, peinture, sculpture, bande dessinée...

Citons par exemple dans ce dernier domaine l'expérience menée à la maison d'arrêt de Grenoble-Varces, dans une mise en oeuvre de l'association "Grenoble-Polar" et avec le concours du dessinateur Didier Savard.

Les perspectives :

1. Le recours aux institutions culturelles :

Là comme ailleurs, la qualité de l'intervention constituant la garantie d'une véritable sensibilisation, il est utile de recourir aux institutions culturelles les plus à même de mettre en oeuvre des activités de pratiques artistiques : les écoles d'art, les fonds régionaux d'art contemporain... Des professeurs, des étudiants, et bien entendu des artistes, peuvent être sollicités pour animer des ateliers.

2. Les ateliers d'arts appliqués :

Il s'agit d'un secteur encore relativement inexploré, or, il mérite sans doute d'être développé, compte-tenu de son intérêt et de sa capacité à développer des qualifications professionnelles.

Certains établissements pénitentiaires possèdent un atelier de graphisme et une imprimerie. Quelques opérations se sont par ailleurs mises en place dans le domaine du design.

1.2.2. EXPRESSION ET CREATION CINEMA ET AUDIOVISUEL

L'état des lieux ainsi que les perspectives ont déjà été traités dans le chapitre évoquant la diffusion de l'audiovisuel et l'émergence croissante de circuits de télédistribution dans le milieu pénitentiaire. Il est clair que de tels circuits donnent et donneront lieu à des activités d'expression et de création, et ce à des titres divers : production de programmes en boucle conçus à partir d'images existantes, réalisation de reportages, réalisation de fictions, fabrication d'images de synthèse, utilisation de vidéo-disques...

Compte-tenu de l'intérêt et de la souplesse d'utilisation de la vidéo, celle-ci devrait connaître un développement aussi conséquent au sein de l'éducation surveillée. Citons par exemple le travail accompli depuis deux ans par "l'association de prévention du site de la Villette", où le docteur BRULE et son équipe accueillent 90 jeunes par an dans des stages de création vidéo animés par des éducateurs et des professionnels.

L'identification des ressources est essentielle dans ce domaine où les demandes sont nombreuses et variées.

Le centre national de la cinématographie a dressé la liste des partenaires habilités à mener des activités d'expression et d'animation.

1.2.3. EXPRESSION ET CREATION DANS LE DOMAINE DU LIVRE ET DE LA LECTURE

L'existant :

La mise en place d'animations, ayant pour objectif de promouvoir la lecture en prison et s'articulant sur la bibliothèque de l'établissement pénitentiaire, s'est généralisée sur le territoire national avec l'appui des bibliothèques de lecture publique. Ces animations prennent des formes diverses.

Dans le domaine de l'expression, des comités de lecture permettent la rencontre et le débat autour de livres et de thèmes choisis. Ils se concrétisent par la production de catalogues, rédigés par les détenus, présentant des analyses critiques couvrant les thèmes abordés.

Des ateliers sur le conte et la tradition orale sont un autre moyen d'instaurer le dialogue. Incitant à l'expression orale, ils enrichissent l'imaginaire et le vocabulaire des détenus.

Des ateliers de lecture écriture ont été mis en oeuvre ces dernières années dans un certain nombre d'établissements pénitentiaires, ainsi que dans des établissements de l'éducation surveillée.

Mis en place avec les partenaires de la lecture publique et les travailleurs sociaux, ils se sont appuyés sur la présence d'écrivains et ont requis parfois la présence de scénaristes, d'illustrateurs, voire d'éditeurs, dans le cadre d'ateliers de bande dessinée.

Les perspectives :

D'ores et déjà, le travail mené conjointement par les délégués régionaux à l'action socio-éducative de l'administration pénitentiaire et les conseillers régionaux pour le livre et la lecture permet de voir se dégager des projets intéressants.

Il est probable que les ateliers de lecture et d'écriture se multiplieront dans les années à venir, compte-tenu de l'importance capitale des pratiques de lecture et d'écriture pour des populations qui éprouvent souvent de très grandes difficultés dans ce domaine. On pense en particulier à l'illettrisme qui concerne un pourcentage important de détenus, ainsi qu'un nombre non négligeable de jeunes sous protection judiciaire.

Dans ce domaine, il est tout particulièrement indispensable de passer par la médiation de l'artiste, l'écrivain en l'occurrence, afin que la relation à la langue soit nouée ou renouée.

1.2.4. EXPRESSION ET CREATION MUSIQUE ET DANSE

L'existant :

Il est constitué, comme dans d'autres domaines, de pratiques d'ateliers : pratique instrumentale, atelier d'électroacoustique, pratique chorale, cours de danse, ...

On a également assisté dans le passé récent à de véritables créations réalisées par des détenus sous l'égide d'un compositeur (cf. l'intervention de Nicolas FRIZE à la maison d'arrêt des femmes de Fleury-Mérogis).

Les perspectives :

- le recours plus fréquent à des institutions culturelles comme conseil ou maître d'oeuvre : les écoles de musique (municipales, nationales), les conservatoires, les compagnies et centres chorégraphiques, les centres polyphoniques régionaux, les chorales, les associations départementales pour l'action musicale..., ou toute autre institution culturelle habilitée à mener ces opérations, les établissements d'action culturelle (maisons de la culture, centres d'action culturelle).

- l'utilisation accrue d'une procédure en vigueur à la direction de la musique et de la danse, la "commande-mission", qui consiste à "commander" une oeuvre à un artiste avec "mission" de la réaliser au contact, et éventuellement, avec un public spécifique : détenus, sortants de prison, jeunes sous protection judiciaire.

- comme dans le domaine de la diffusion, l'émergence de projets de danse en matière d'expression et de création.

1.2.5. EXPRESSION ET CREATION THEATRE - ARTS DU CIRQUE

L'existant :

- dans le domaine de l'expression : mise en oeuvre d'un certain nombre d'ateliers de théâtre plus ou moins professionnels.

- dans le domaine de la création : ces ateliers ont parfois pour finalité le montage d'un spectacle qui mêle des éléments amateurs et professionnels au plan de l'interprétation et de la mise en scène (éclairage, décor, musique, costumes...).

On pense notamment au travail accompli par Armand GATTI et une dizaine de détenus de Fleury-Mérogis de janvier à mai 1989.

Les perspectives :

Le développement de ces pratiques passe là encore par l'identification des ressources existant en région et pouvant intervenir comme conseil ou maître d'oeuvre, telles que les compagnies dramatiques, les conservatoires, et les établissements d'action culturelle.

Dans une moindre mesure, il est lié également à l'équipement des lieux en matériel son et lumière.

Des ateliers d'initiation aux disciplines de cirque peuvent être ouverts, dans des locaux équipés pour les exercices physiques et les sports, en partenariat avec des écoles de cirque ou des entreprises de cirque reconnues par le ministère de la culture.

1.3. QUALIFICATION PROFESSIONNELLE

1.3.1. QUALIFICATION PROFESSIONNELLE DANS LE DOMAINE DES BEAUX-ARTS ET DES ARTS PLASTIQUES

L'existant :

On peut formuler ici des commentaires qui valent pour l'ensemble des secteurs de la création artistique. Les actions artistiques menées auprès de ces publics n'ont pas pour finalité de constituer des formations mais une sensibilisation susceptible d'avoir des effets insérants ou réinsérants.

Les perspectives :

Elles seront évoquées dans le chapitre 1.3.6. : "Qualification professionnelle dans le domaine du patrimoine". Mais en ce qui concerne les beaux-arts, on pourrait ajouter aux fonctions de restauration ou d'archivage des monuments et objets patrimoniaux, les métiers afférents aux musées : gardiens, personnel d'accueil, éventuellement restauration, animation etc...

1.3.2. QUALIFICATION PROFESSIONNELLE CINEMA AUDIOVISUEL

L'existant :

Il est difficile à évaluer, l'essor de ce secteur étant trop récent.

Les perspectives :

Elles sont très prometteuses et c'est l'une des raisons pour lesquelles les deux ministères, associés au secrétariat à la formation professionnelle et à la Caisse des Dépôts et Consignations, ont souhaité soutenir un programme de 20 circuits de télédistribution dans les établissements pénitentiaires (cf. le chapitre consacré à la diffusion cinéma et audiovisuel).

Ce secteur est plein d'avenir, en termes de maintenance, d'acquisitions techniques, théoriques et esthétiques relatives à l'audiovisuel, et aussi parce qu'il constitue un support privilégié pour les différents modes de formation.

1.3.3. QUALIFICATION PROFESSIONNELLE LIVRE ET LECTURE

De même que dans le secteur de la diffusion et de l'expression livre et lecture, la qualification professionnelle dans ce domaine est actuellement plus développée au sein de l'administration pénitentiaire que de l'éducation surveillée, en raison de la convention annuelle déjà évoquée.

L'existant :

- la qualification acquise par ceux des détenus qui ont l'opportunité de travailler au sein des imprimeries des établissements.

- la qualification dans d'autres métiers du livre comme la reliure (cf. l'atelier de reliure de Moulins-Yseure), la publication assistée par ordinateur (P.A.O. - cf. l'action menée par l'Atelier de Pédagogie et d'Animation à la maison d'arrêt de Strasbourg).

- la qualification acquise par les détenus qui sont chargés d'assurer le fonctionnement des bibliothèques d'établissement. Cette qualification est dispensée par les bibliothèques de lecture publique intervenant en établissement pénitentiaire.

Les perspectives :

Un projet de formation au métier de bibliothécaire est actuellement à l'étude. La réflexion concernant ce projet, et sa mise en application, est conduite par l'administration pénitentiaire, l'association "Lire c'est vivre" intervenant au centre pénitentiaire de Fleury-Mérogis, le centre de formation de Massy pour l'Ecole Nationale Supérieure des Bibliothèques, l'Association des Bibliothécaires Français et la direction régionale des affaires culturelles d'Ile de France.

Le projet, dont la mise en oeuvre concernerait les détenus de Fleury-Mérogis pour une première année expérimentale, porterait sur l'accès à une formation professionnelle se situant à 2 niveaux :

- un niveau employé de bibliothèque, cette formation correspondant à un moyen de formation générale valorisant, facteur de promotion sociale

- un niveau de formation supérieure s'adressant à des titulaires du BAC ou de l'examen spécial d'entrée à l'université (E.S.E.U.) avec une préparation au Certificat d'Aptitude aux Fonctions de Bibliothécaire, les titulaires de ce diplôme pouvant être embauchés comme bibliothécaires.

Cette dernière formation s'appuierait sur un système de téléenseignement. Les détenus peuvent être admis sans autre condition que le niveau d'étude requis dans le cadre de la préparation à cette formation.

La diversité du secteur livre et lecture nécessitera une réflexion sur l'emploi qui irait bien au delà des simples fonctions d'employés et de bibliothécaires, dont les postes sont limités en nombre.

Il serait souhaitable d'envisager conjointement une étude sur les "petits métiers du livre" afin d'explorer les possibilités de montage de stages qualifiants en rapport avec chaque spécialisation professionnelle (imprimerie, brochage, distribution, maquettage, reliure...).

1.3.4. QUALIFICATION PROFESSIONNELLE MUSIQUE ET DANSE

L'existant :

Il est difficile à évaluer, comme dans tout domaine purement artistique.

Un projet en cours :

Compte tenu de son intérêt, il convient de citer un projet en cours d'élaboration dans le département de la Seine-Saint-Denis. Le ministère de la justice - direction de l'éducation surveillée -, et le ministère de la culture s'associent à la délégation régionale à la formation professionnelle pour confier au festival de jazz BANLIEUES BLEUES la mise en oeuvre d'un stage de préqualification aux métiers du spectacle destiné à une quinzaine de jeunes issus de milieux défavorisés. Au bout de deux mois de préqualification - janvier et février 1990 -, les jeunes seront embauchés et rémunérés comme assistants à la régie des concerts de la programmation du festival, en mars 1990. Ils auront la possibilité de continuer leur formation ultérieurement.

Les perspectives :

- acquisitions dans le domaine des métiers du son et plus généralement qualification possible dans les métiers du spectacle.

1.3.5. QUALIFICATION PROFESSIONNELLE THEATRE ET ARTS DU CIRQUE

L'existant :

Sans doute quelques artistes ont-ils été sensibilisés par telle ou telle activité d'expression suivie lors d'une période moins faste de leur existence. Mais c'est probablement minimal.

Les activités liées au théâtre peuvent en revanche constituer une intervention qualifiante dans le domaine des métiers du spectacle. Témoin l'action menée par Armand GATTI à Fleury-Mérogis - déjà citée -, dont la dernière phase, et non la moindre, consiste en une formation aux métiers de technicien de plateau et d'électronicien, suivie au centre de techniciens du spectacle de Bagnolet.

Les perspectives :

Pour autant qu'elles aient une bonne chance de déboucher sur des emplois, d'autres opérations de même nature pourraient être menées à l'avenir, notamment auprès de jeunes sous protection judiciaire, très sensibles à cet univers.

Des formations peuvent être engagées non seulement pour des disciplines artistiques mais également pour les métiers techniques du cirque pour lesquels une initiation artistique est nécessaire : électriciens, chauffeurs, monteurs de chapiteaux (formation qualifiante avec un C.A.P.).

1.3.6. QUALIFICATION PROFESSIONNELLE DANS LE DOMAINE DU PATRIMOINE

L'existant :

L'intervention de détenus dans le cadre de placements extérieurs sur les chantiers de réhabilitation du patrimoine monumental ou archéologique a tendance à se développer. Ces opérations sont organisées par des associations qui reçoivent le soutien financier de la direction du patrimoine, et éventuellement, celui des collectivités locales. Elles peuvent prendre également la forme de "travaux d'intérêt général", et se traduisent par des chantiers de toiture, menuiserie, maçonnerie, travaux forestiers, interventions sur des jardins, entretien...

Les associations assurent l'encadrement, l'hébergement, parfois le transport des détenus.

Les perspectives :

1. Outre les chantiers de fouilles et la restauration de monuments historiques, le patrimoine technologique, industriel ou écologique pourrait constituer un pôle extrêmement attractif pour les populations relevant du ministère de la justice.

A ce titre, les musées techniques et industriels, les écomusées et les musées de plein air, gérés par la direction des musées de France, pourraient être exploités davantage comme lieux de placements extérieurs, de travaux d'intérêt général, ou de qualification pour des jeunes sous protection judiciaire. Les tâches à accomplir sont variées : jardinage, mécanique, verrerie, taille de la pierre, tannerie, restauration de bateaux, ... selon la nature du lieu, et bien sûr : inventaire et classement d'objets et d'archives.

Une autre catégorie d'institution peut enfin se mobiliser, tant pour exercer des actions de qualification que pour accueillir des personnels en stage de formation : ce sont les centres de culture scientifique, technique et industrielle.

2. La direction du patrimoine ayant soutenu financièrement la mise en place d'un chantier "Monuments Historiques" à Fort-Barraux (Isère), sur lequel travailleront de jeunes détenus en fin de peine confiés à l'association "J.E.T." par l'administration pénitentiaire, possibilité est offerte aux surveillants de ces jeunes de s'inscrire aux stages de formation à la restauration organisés par les associations nationales de chantiers de bénévoles. Ces stages de formation d'animateurs de chantiers sont subventionnés par l'Institut du Patrimoine.

3. La direction du patrimoine réfléchit par ailleurs avec la direction de l'administration pénitentiaire à l'organisation d'un stage annuel de formation réservé aux associations qui assurent l'encadrement des chantiers.

2. ACTIONS EN DIRECTION DES PERSONNELS DU MINISTERE DE LA JUSTICE

2.1. FORMATION DES PERSONNELS

La formation des personnels relevant du ministère de la justice implique une réflexion globale sur les critères et les modes d'intervention en formation initiale et en formation continue, qui est actuellement menée par les services concernés dans chacun des deux ministères.

Pour la direction de l'administration pénitentiaire, de même que pour la direction de l'éducation surveillée, il apparaît d'ores et déjà que chaque promotion de personnels formés à l'école nationale de l'administration pénitentiaire et à l'école nationale de formation des personnels de l'éducation surveillée, doit pouvoir disposer au cours de sa formation initiale, et quelle qu'en soit la catégorie, d'une information sur ce qui fonde l'intérêt du développement culturel dans le cadre des politiques d'insertion mises en oeuvre par le ministère de la justice.

En formation continue, hormis les actions de formation menées depuis plusieurs années dans le secteur du livre en raison du programme de restructuration des bibliothèques des établissements pénitentiaires et de leur mise progressive en accès direct, il est manifeste qu'un effort très conséquent doit être fourni.

A ce titre, au cours de l'année 1990, plusieurs stages thématiques multi-catégoriels prenant en compte la question de la programmation culturelle dans son lien avec un projet de service pourront être initiés dans les deux écoles sus-nommées ou en liaison avec elles.

Par ailleurs, un stage, conçu et cofinancé par les deux ministères, portant sur l'acte de création dans la pratique éducative sera mis en oeuvre à l'automne 90 par le centre de formation de l'éducation surveillée de Vaucresson.

2.1.1. FORMATION DES PERSONNELS DANS LE DOMAINE DU LIVRE ET DE LA LECTURE

La formation dans ce domaine intéresse les personnels de l'administration pénitentiaire et de l'éducation surveillée. Cependant, c'est au sein de l'administration pénitentiaire que, s'appuyant sur la politique conjointe menée avec la direction du livre et de la lecture depuis plusieurs années, les réalisations sont les plus élaborées.

L'existant :

- A l'échelon national : stages multicatégoriels organisés à l'école nationale d'administration pénitentiaire, avec la participation, pour moitié de l'effectif des stagiaires, des bibliothécaires de lecture publique intervenant en établissement pénitentiaire.

- En région : stages multicatégoriels avec des représentants de chaque établissement pénitentiaire de la région concernée et la participation de bibliothécaires de lecture publique intervenant dans ces établissements. Les stages régionaux sont élaborés par les directions régionales des affaires culturelles et les délégués régionaux à l'action socio-éducative.

Dans l'un et l'autre cas , ces stages ont permis d'aller plus loin en matière de politique de lecture. Ils ont en particulier - grâce à l'impulsion des personnels lors d'un stage s'étant déroulé à l'E.N.A.P. - suscité l'ouverture d'une enquête sur le territoire national concernant les bibliothèques des établissements pénitentiaires et leur impact. Dans certains cas, ils ont permis d'établir des relations nouvelles avec les collectivités territoriales concernées, concrétisées ultérieurement par des conventions. Plus généralement, ils ont donné un nouvel élan à la bibliothèque et aux actions d'animation autour du livre et de la lecture.

Les perspectives :

Les directions régionales de l'administration pénitentiaire, convaincues du bien fondé de cette démarche, généralisent avec l'appui des directions régionales des affaires culturelles la mise en place de stages de réflexion sur la politique de lecture publique en prison.

De même, il conviendrait que les services extérieurs de l'éducation surveillée amorcent une réflexion de même nature en concertation avec les services extérieurs du ministère de la culture.

2.1.2. FORMATION DES PERSONNELS DANS LE DOMAINE DU PATRIMOINE ET DES MUSEES

Un projet en cours :

Stage : " la programmation de films et d'audiovidéogrammes sur l'art".

Le bureau de l'action culturelle de la direction des musées de France s'est montré très sensible au souci exprimé par le ministère de la justice de former ses personnels à la programmation culturelle. Pour la première fois, ils organisent ensemble un stage plus particulièrement consacré à la programmation d'audiovidéogrammes sur l'art, qui s'adresse notamment aux travailleurs sociaux relevant du ministère de la justice. A quoi et à qui sert une programmation de films sur l'art ? Pourquoi et comment la fait-on ? Quelles sont les sources existantes ?

Cette dernière question est centrale : le stage sera d'ailleurs l'occasion de présenter une sélection de 200 titres choisis parmi les catalogues existants : la base de la direction des musées, le catalogue du centre Pompidou, de la médiathèque du Louvre, d'Arcanal, les fiches du C.N.R.S.-audiovisuel et celles d'Images/Médias.

La constitution d'un tel catalogue est particulièrement intéressante à l'heure où se mettent en place des circuits de télédistribution dans les établissements pénitentiaires, les produits sélectionnés par la direction des musées de France pouvant faire l'objet d'une diffusion sur ces circuits.

Un autre stage intitulé "Les jeunes non-scolaires : pour une politique du patrimoine vers les publics défavorisés" devrait également susciter l'intérêt des personnels du ministère de la justice, et plus particulièrement ceux de l'éducation surveillée.

Les deux stages évoqués ci-dessus se dérouleront au mois de janvier 1990.

Comme dans d'autres secteurs - témoin par exemple les stages de formation mis en oeuvre dans le cadre des conventions culture/justice en matière de développement de la lecture - les propositions émises par la direction du patrimoine et celles des musées de France vont dans le sens des formations conjointes : elles souhaitent faire travailler ensemble les personnels des deux ministères.

Par ailleurs, ce qui est proposé actuellement au plan national pourra, si besoin est, être démultiplié au niveau régional ou inter-régional.

Les perspectives :

1. Le stage de formation des personnels d'encadrement des chantiers de fouilles et de restauration, qui s'adresse essentiellement au personnel des associations, pourrait concerner également les personnels de surveillance et les travailleurs sociaux de l'administration pénitentiaire et ceux de l'éducation surveillée.

2. Etant donné l'intérêt que peuvent présenter les musées scientifiques et industriels, les écomusées et les musées en plein air au titre de la réinsertion, ils pourraient constituer dorénavant des lieux de stage pour des travailleurs sociaux (un à deux mois sur leurs deux ans de formation).

3. La direction des musées de France propose un cycle d'interventions de conférenciers des musées nationaux réservées aux personnels de l'administration pénitentiaire et de l'éducation surveillée, et ce en formation initiale ou continue. Il serait bon d'y adjoindre un programme de visites commentées de musées.

Comme toute institution culturelle, les musées pourraient constituer des lieux de stage pour les sous-directeurs et les travailleurs sociaux.

2.2. ACCES DES PERSONNELS DU MINISTERE DE LA JUSTICE AUX
MANIFESTATIONS CULTURELLES

Les associations de personnels ont la possibilité de solliciter les institutions culturelles, afin de pouvoir disposer des informations nécessaires leur permettant d'accéder aux manifestations artistiques et culturelles locales.

*

*

*



PROTOCOLE D'ACCORD

ENTRE

LE MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

ET

LE MINISTÈRE DE LA JUSTICE

PREAMBULE

Le ministère de la Culture et de la Communication et le ministère de la Justice conduisent depuis plus de vingt ans une politique commune en direction des publics placés sous main de justice, publics mineurs et majeurs, personnes détenues ou suivies en milieu ouvert.

Le présent protocole s'inscrit dans le prolongement de ceux de 1986 et de 1990. Il réaffirme que l'accès à la culture est un droit pour toutes les personnes placées sous main de justice au même titre que l'accès à l'éducation et à la santé. La culture est un vecteur de revalorisation personnelle, et d'insertion scolaire, professionnelle et sociale. Elle peut être aussi considérée comme contribuant à la prévention de la récidive.

A partir du bilan positif des actions déjà conduites, les deux ministères s'engagent par le présent protocole à renforcer et étendre leurs interventions concertées.

Il s'agit de prendre en compte de manière effective l'accès à la culture pour tous les publics, et ce conformément :

- à la loi d'orientation du 29 juillet 1998 relative à la lutte contre les exclusions, dont l'article 140 prévoit que « l'égal accès de tous, tout au long de la vie, à la culture, à la pratique sportive, aux vacances et aux loisirs, constitue un objectif national » ;
- à la convention de l'UNESCO sur la diversité culturelle ratifiée par la communauté européenne le 18 décembre 2006 ;
- à l'article D.518 du code de procédure pénale relatif au régime de détention des mineurs qui prévoit que le mineur détenu doit avoir « accès à des activités socioculturelles et sportives ou de détente adaptées à son âge » ;
- aux articles D.443 à D.449-1 du code de procédure pénale qui prévoient l'accès des personnes détenues aux activités culturelles et socioculturelles ;
- aux règles pénitentiaires européennes 27.1 à 27.7 relatives à l'exercice physique et aux activités récréatives et 28.5 et 28.6 relatives à l'éducation, adoptées le 11 janvier 2006 par la France et l'ensemble des Etats membres du Conseil de l'Europe, et qui prévoient l'accès aux activités culturelles et à la bibliothèque.

Cette politique commune vise à renforcer les dispositifs d'insertion en favorisant l'accès des personnes placées sous main de justice aux différentes formes d'activités artistiques et culturelles en :

- développant, renforçant et pérennisant des offres adaptées et de qualité ;
- favorisant et structurant les partenariats entre les acteurs de la culture et de la justice ;
- sensibilisant et associant les collectivités territoriales à ces actions ;
- développant des formations pour les acteurs impliqués dans ces dispositifs.

I- LES CHAMPS D'APPLICATION

1. Les secteurs artistiques et culturels

Favoriser l'accès du plus grand nombre aux œuvres d'art et de l'esprit est la mission fondatrice du ministère de la Culture et de la Communication, qui l'a traditionnellement déclinée en champs culturels : le livre et la lecture, les archives, le spectacle vivant (théâtre, musique, danse, cirque et arts de la rue), les cultures urbaines, le cinéma, l'audiovisuel et le multimédia, les arts plastiques, le patrimoine (musées, architecture et monuments).

2. Les modes d'expression de ces secteurs

Ces différentes disciplines peuvent être abordées pour l'ensemble de ces publics sous l'angle :

- de la diffusion : bibliothèques/médiathèques, spectacles, expositions, projections...
- de la création : ateliers de pratiques artistiques et culturelles donnant lieu à des productions ;
- de l'éducation artistique et culturelle ;
- de la formation professionnelle.

L'apprentissage et la maîtrise de la langue française sont parties prenantes de l'ensemble des actions développées.

II/ LES PRINCIPES DE FONCTIONNEMENT

1. L'excellence artistique et culturelle au service des publics

Les personnes placées sous main de justice doivent pouvoir accéder à une offre culturelle de qualité au même titre que les autres publics en ayant recours à tous types de supports, des plus traditionnels aux plus innovants.

Les personnes suivies en milieu ouvert, a priori susceptibles d'accéder librement à l'offre culturelle, doivent pouvoir bénéficier d'un accompagnement spécifique adapté à leurs difficultés d'insertion sociale et professionnelle.

L'action culturelle peut s'élargir au cercle familial de la personne placée sous main de justice.

Dans un souci de démocratisation culturelle et de rapprochement entre le monde du travail et celui de la culture, les personnels du ministère de la Justice ont vocation à être aussi destinataires des actions culturelles et artistiques engagées dans le cadre de ce protocole.

La réussite des actions conjointes est subordonnée à une connaissance des publics, des enjeux et des contraintes des milieux professionnels respectifs.

2. La professionnalisation des acteurs

2.1. Les personnels

Les deux ministères se fixent comme objectif la professionnalisation de leurs personnels en charge de la mise en œuvre d'actions artistiques et culturelles dans le cadre de leur formation initiale et continue.

Au niveau national, des conventions seront conclues avec les écoles relevant des deux ministères.

Au niveau local, des formations spécifiques seront organisées et soutenues par les services déconcentrés des deux ministères, en partenariat avec les collectivités territoriales.

2.2. Les intervenants

Les intervenants culturels doivent posséder un niveau de compétences et de professionnalisme équivalent à celui exigé pour tout public.

Tout bénévole doit présenter le même niveau de compétences et de professionnalisme que les intervenants rémunérés.

Tous doivent être sensibilisés à la spécificité des publics et à celle de leurs conditions de prise en charge. Leurs interventions doivent s'inscrire dans le respect des objectifs, et en tenant compte des règles et des contraintes induites.

3. Les espaces d'intervention

Toute action culturelle nécessite des espaces adaptés, voire spécifiques et dédiés aux pratiques culturelles.

Les projets immobiliers de construction ou de rénovation des bâtiments destinés à l'accueil et à l'hébergement des personnes détenues doivent prévoir :

- l'aménagement d'une bibliothèque/médiathèque accessible à toutes les personnes placées sous main de justice ;
- des lieux adaptés et équipés pour la projection de films et la présentation de spectacles ;
- des lieux adaptés et équipés pour les ateliers d'activités artistiques et culturelles.

Le ministère de la Justice associe le ministère de la Culture et de la Communication aux études et programmes concernant la réalisation et l'aménagement de ces équipements.

Les services de la Protection judiciaire de la jeunesse veillent à aménager un lieu bibliothèque avec un fonds de livres suffisant, un lieu et du matériel audio-vidéo pour la projection de films, et un lieu adapté aux activités artistiques et culturelles.

Concernant l'ensemble des publics placés sous main de justice, il convient de faciliter leur accès à l'ensemble des lieux et équipements culturels du territoire.

III- LES MODES D'INTERVENTIONS

1. Le conventionnement

Le partenariat national défini entre le ministère de la Justice et le ministère de la Culture et de la Communication se décline au niveau territorial sous la forme de conventions conclues entre les services déconcentrés des deux ministères.

Ces conventions concernent :

- la mise en œuvre de projets culturels en direction des personnes placées sous main de justice ;
- l'ouverture de l'offre artistique et culturelle aux personnels relevant du ministère de la Justice ;
- la mise en œuvre de partenariats avec des institutions culturelles (les musées, les monuments historiques, les archives, les centres d'art et les fonds régionaux d'art contemporain (FRAC), les bibliothèques/médiathèques, les lieux de diffusion du spectacle vivant, les établissements de formation artistique) et les réseaux culturels professionnels sur le territoire.

Elles déterminent le rôle et les engagements de chacun en termes de moyens humains et financiers. Les services déconcentrés de l'Etat signataires des conventions conduiront conjointement cette politique à l'échelle de leur territoire.

2. Le projet culturel

L'offre artistique et culturelle proposée aux personnes placées sous main de justice doit s'inscrire dans un projet culturel annuel concerté.

Ce dernier est construit par les services déconcentrés concernés du ministère de la Justice, en concertation avec ceux du ministère de la Culture et de la Communication, les autres services déconcentrés de l'Etat, les collectivités territoriales, les institutions culturelles et les réseaux artistiques locaux.

Un comité de pilotage, réunissant les différents partenaires est constitué pour suivre régulièrement et évaluer le projet chaque année. Les différents niveaux, local, départemental et régional y sont représentés.

Le projet culturel doit s'inscrire dans le projet d'établissement ou de service.

Les services du ministère de la Justice organisent la concertation entre les différents professionnels afin que le projet culturel s'articule avec l'ensemble des dispositifs de prise en charge destinés à l'insertion et à la réinsertion.

3. Les actions artistiques et culturelles

Ce projet culturel est constitué d'actions artistiques et culturelles.

Toute action validée dans le cadre du comité de pilotage fait l'objet d'un cofinancement de la part des services et collectivités concernés.

Toute action en direction des personnes placées sous main de justice doit faire, au niveau local, l'objet d'une convention entre les services déconcentrés du ministère de la Justice et le porteur du projet.

Quel que soit son mode de financement, elle doit répondre aux critères de professionnalisme définis par le ministère de la Culture et de la Communication.

A ce titre, elle peut faire l'objet d'une expertise par les services déconcentrés du ministère de la Culture et de la Communication quant à son contenu et à la qualité des intervenants culturels.

IV- L'EVALUATION

1. L'évaluation territoriale

Le projet constitué d'actions menées localement fait l'objet d'une évaluation annuelle assurée par le comité de pilotage composé des partenaires locaux (cf. infra III.2). Cette évaluation se fonde sur des indicateurs élaborés en commun par les partenaires locaux à partir des indicateurs nationaux. Ils permettent au comité d'envisager ou non la reconduction de chaque action au sein du projet.

Ces comités de pilotage locaux font parvenir une copie de leurs évaluations par la voie hiérarchique afin de permettre aux administrations centrales d'en produire une synthèse.

2. L'évaluation nationale

Un comité de suivi et d'évaluation composé à parité de représentants des deux ministères et de personnes qualifiées est constitué et se réunit une fois par an.

Il a en charge :

- l'élaboration d'indicateurs nationaux pour évaluer le partenariat ;
- la synthèse des évaluations territoriales ;
- la mesure de l'adéquation entre les résultats effectifs et les objectifs initiaux tels que définis dans le préambule.

V- DUREE DU PROTOCOLE

Ce protocole d'accord est valable à partir de la date de signature pour une durée de trois ans renouvelable par tacite reconduction.

Fait à Paris, le **30 MARS 2009**

En trois exemplaires originaux

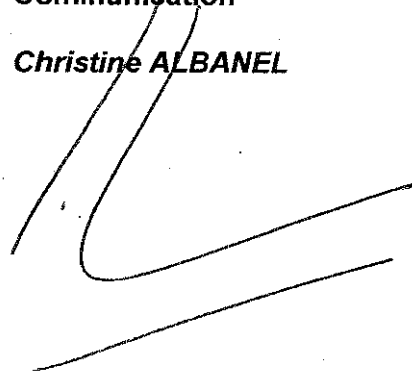
Le Garde des Sceaux, Ministre de la Justice

Rachida DATI



**Le Ministre de la Culture et de la
Communication**

Christine ALBANEL



PROGRAMME PÉNITENTIAIRE
ISSU DE LA LOI D'ORIENTATION
ET DE PROGRAMMATION
POUR LA JUSTICE

2003 - 2007

SOMMAIRE

I. Un programme de construction à la hauteur de l'enjeu

1. Le programme de construction
2. Une carte pénitentiaire plus pertinente
 - a. La nouvelle carte
 - b. Le tableau des implantations géographiques

II. Un cadre pénitentiaire profondément modernisé

1. La prison du XXI ème siècle
2. Les établissements pénitentiaires pour mineurs
3. L'extension du dispositif de bracelet électronique
4. Les missions WARSMANN et ELADARI

III. Des conditions de réalisation plus favorables

1. Le calendrier
2. Le financement
3. Des solutions innovantes pour la construction
4. Le maintien d'un équilibre public/privé pour l'exploitation

Communiqué de presse

NOUVEAU PROGRAMME PÉNITENTIAIRE

Dominique PERBEN, Garde des Sceaux, Ministre de la Justice et **Pierre BÉDIER**, Secrétaire d'Etat aux programmes immobiliers de la Justice ont mis la programmation immobilière pénitentiaire au premier rang de leurs priorités.

A cet effet, la loi d'orientation et de programmation pour la justice, promulguée le 9 septembre dernier, a fixé les objectifs prioritaires et les moyens budgétaires nécessaires pour développer la capacité de mise à exécution des peines et améliorer le fonctionnement des services péni-tentiaires.

UN PROGRAMME DE CONSTRUCTION DE 13 200 PLACES

Au 1er Novembre 2002, 54 438 personnes étaient détenues dans les établissements pénitentiaires, pour une capacité d'accueil de 47 933 places. La surpopulation carcérale contribue à la dégradation des conditions de vie et de travail dans les établissements, pour les personnes incarcérées et pour celles qui ont la charge de les garder.

Pour remédier à ce constat, le programme prévoit la construction de 13 200 places, dont 10 800 places pour la construction de nouvelles prisons, 2 000 places réservées à l'application d'une nouvelle conception de l'enfermement, et 400 places destinées à l'accueil des mineurs.

UNE CARTE PÉNITENTIAIRE RÉÉQUILBRÉE

Ce programme vise aussi à pallier un déséquilibre actuel de la carte pénitentiaire : certaines zones géographiques souffrent d'un déficit d'établissements alors que d'autres connaissent un taux d'occupation des prisons incompatible avec le maintien de la dignité humaine.

Le plan permet de remédier à cette inégalité en répartissant mieux les implantations de nouvelles constructions. D'une part, elles se situeront au plus près des besoins des juridictions pénales. D'autre part, le rééquilibrage de la carte pénitentiaire favorisera le maintien des liens entre le détenu et sa famille.

UN SYSTÈME PÉNITENTIAIRE MODERNISÉ

Ce programme de construction est le résultat d'une réflexion sur les conditions d'enfermement, et propose une prison profondément **modernisée en termes de sécurité, d'amélioration des conditions de travail du personnel pénitentiaire et des conditions de vie des détenus et d'équipements.**

Les nouveaux établissements bénéficieront de **dispositifs de sûreté intérieure complémentaires et d'une protection périmétrique** (dispositif jugé efficace, constitué d'une double enceinte délimitant un chemin de ronde surveillé en permanence par des miradors placés en diagonale).

Les nouvelles constructions prévoient un ensemble d'équipements qui **améliorent les conditions de travail des personnels pénitentiaires** : ergonomie des postes de travail, espaces de réunion, aménagement des bureaux et locaux communs, développement d'activités sociales.

Pour les personnes détenues, la priorité est donnée à la qualité de vie et à l'hygiène. Des aménagements particuliers à l'intérieur de la prison sont prévus : lieux de vie en commun pour préparer une meilleure réinsertion, facilités d'accès et d'information des familles de détenus.

Chaque établissement disposera d'espaces scolaires et de formation, d'ateliers de travail, d'équipements sportifs et culturels.

L' ADAPTATION DE LA PRISON À UNE POPULATION TRÈS CONTRASTÉE

Le programme prévoit la construction d'établissements pénitentiaires pouvant répondre à la diversité croissante que connaît actuellement la population carcérale.

Le traitement réservé aux mineurs a fait l'objet d'une attention particulière. Pour la première fois, des établissements pénitentiaires vont être construits spécialement pour des mineurs. **Huit nouveaux établissements accueilleront 400 mineurs dans des grandes zones urbaines. Dans ces unités de 40 à 60 places,** les jeunes seront occupés du matin au soir en pratiquant des activités éducatives et sportives avec le soutien d'éducateurs de la protection judiciaire de la jeunesse.

Les détenus atteints de troubles mentaux ou dont l'état de santé ne permet pas de les maintenir dans une structure pénitentiaire classique, seront hospitalisés au sein d'unités spécialement aménagées dans un établissement hospitalier adapté.

Les détenus âgés ou souffrant d'un handicap bénéficieront de conditions de vie appropriées. Ceux dont la maladie met en jeu le pronostic vital pourront bénéficier de mesures de suspension de peine.

UNE PRISON À TAILLE PLUS HUMAINE

Le choix de la taille des établissements, de 400 à 600 places, est motivé par trois critères essentiels :

► **Disposer d'unités à taille humaine** ; c'est pourquoi ces établissements seront divisés en petites unités de 200 places maximum, retenues par l'ensemble des experts comme l'échelon pertinent pour un traitement individualisé des détenus, gage de leur future insertion.

► **Implanter des locaux permettant le développement d'activités professionnelles, sportives et culturelles,** propres à atteindre cet objectif de réinsertion.

► **Regrouper une maison d'arrêt et un centre de détention** en un centre pénitentiaire afin d'optimiser les investissements, et de mettre à disposition de meilleurs équipements.

UNE RÉFLEXION SUR DE NOUVEAUX CONCEPTS

A une logique d'enfermement collectif et de surveillance doit pouvoir succéder, chaque fois que possible, un traitement individualisé délibérément orienté vers la restructuration de l'individu, seul garant de sa réinsertion.

C'est dans cet esprit d'expérimentation qu'une réserve de 2000 places figure au programme pénitentiaire. Elle permettra d'élaborer une nouvelle conception de l'enfermement conforme à la fois à la réinsertion du détenu et à une utilisation optimale des moyens publics.

L' EXTENSION DU DISPOSITIF DE PLACEMENT ÉLECTRONIQUE

Le dispositif du placement sous surveillance électronique a été expérimenté depuis octobre 2000. **Au 1er octobre 2002, 393 mesures avaient été prononcées avec un taux d'échec très faible.** Le bracelet électronique constitue une alternative pertinente à l'emprisonnement et une modalité du contrôle judiciaire de nature à limiter le nombre des détentions provisoires. C'est pourquoi la loi du 9 septembre 2002 a prévu d'étendre ce dispositif à 3 000 bracelets.

DES CONDITIONS DE RÉALISATION PLUS FAVORABLES

La loi fixe toutes les conditions de réalisation permettant d'envisager raisonnablement **la mise en service des premiers établissements dès l'année 2006.**

L'ensemble des objectifs présentés suppose la mobilisation de moyens à l'échelle du problème. C'est pourquoi **1,310 milliard d'euros seront consacrés au programme de constructions neuves d'établissements pénitentiaires et 90 millions d'euros aux établissements pour mineurs.**

Afin de permettre une réalisation rapide des nouveaux établissements, la loi comporte des **dispositions nouvelles et souples.** Le texte consacre par exemple, la possibilité d'étaler le financement de la charge immobilière par la location de longue durée et le crédit bail pour la construction, ainsi que le recours à la maîtrise d'ouvrage privée pour l'exploitation.

La réalisation de ce plan d'envergure permettra, au terme des cinq années à venir, le renouvellement de plus de la moitié du parc pénitentiaire. Hors rénovation, **31 000 places auront alors moins de 20 ans et auront été construites selon une conception entièrement novatrice.**

I. UN PROGRAMME DE CONSTRUCTION A LA HAUTEUR DE L'ENJEU

I.1. LE PROGRAMME DE CONSTRUCTION

Le programme de construction prévoit 13 200 places nouvelles

Il regroupe :

- le programme de construction "11 000" (11 000 places) figurant dans la loi de programme ;
- compte tenu de son faible niveau d'avancement, la reprise du programme "1 800" (1 800 places) dont le lancement des premières études et du financement est antérieur à la loi ;
- le programme des établissements pénitentiaires pour mineurs prévu par la loi de programme (400 places).

Ces places se répartissent comme suit :

- 10 800 places pour la construction d'établissements pénitentiaires, dont :
 - 9 200 en métropole ;
 - 1 600 outre-mer.
- 2 400 places réservées à l'application de nouveaux concepts pénitentiaires, dont :
 - 2 000 pour les nouveaux concepts pénitentiaires pour adultes ;
 - 400 dans les établissements pénitentiaires pour mineurs.

La mise en service des premiers établissements est prévue dès 2006.

Ce programme part d'un double constat :

- Au 1er novembre 2002, 54 438 personnes étaient détenues dans les établissements pénitentiaires pour une capacité d'accueil de 47 933 places, soit un taux d'occupation de 114 %.
- Le parc pénitentiaire est vétuste et inadapté. 102 établissements sur 185 ont été construits avant 1912, ce qui représente environ 35 % des places actuellement disponibles.

Comme l'ont souligné les rapports d'enquêtes parlementaires réalisés en 2000, certaines situations sont particulièrement difficiles. Des bâtiments construits avant la révolution et ayant initialement une autre destination servent encore de prison en ce début de troisième millénaire.

Il retient donc la construction neuve comme seul moyen efficace de répondre à ces deux objectifs :

- accroître significativement la capacité du parc pénitentiaire, notamment pour les centres de détention ;
- remplacer les places correspondant à des établissements à fermer.

Dès 2004, dans le cadre de la poursuite du programme "4 000" initié en 1995, 6 nouveaux établissements pénitentiaires de 600 places seront ouverts au cours des 2 prochaines années permettant d'offrir 2 528 places supplémentaires.

Au terme du nouveau programme de construction, la capacité, du parc pénitentiaire sera alors portée à près de 60 000, soit une augmentation d'environ 20% par rapport à la situation actuelle. **De plus, environ 31 000 places, soit plus de la moitié du parc pénitentiaire, auront moins de 20 ans, hors rénovations.**

I.2. UNE CARTE PÉNITENTIAIRE PLUS PERTINENTE

Une meilleure répartition des établissements sur le territoire

A ce jour, la comparaison entre les taux d'occupation des établissements pénitentiaires sur l'ensemble du territoire fait apparaître de profondes disparités.

Afin de répondre efficacement aux besoins des juridictions pénales et à la localisation de la délinquance, ce programme prévoit de construire de nouveaux établissements pénitentiaires dans les régions qui souffrent d'un déficit de places. De plus, ces constructions se situeront à proximité de grands centres urbains dans un souci de maintien des liens entre le détenu et sa famille pour favoriser sa réinsertion future.

Une solution au déficit de places en établissements pour peines

Actuellement, le déficit de places existe principalement dans cette catégorie d'établissements. Au 1er octobre 2002, pour un total d'environ 23 000 condamnés à une peine supérieure à un an d'emprisonnement, le parc immobilier pénitentiaire n'offrait que 17 431 places, soit un déficit d'environ 5 500 places.

Ce déficit provoque un phénomène de file d'attente et amplifie la surpopulation dans les maisons d'arrêt où se côtoient prévenus et condamnés et où attendent, parfois plusieurs années, des détenus condamnés à des longues peines d'emprisonnement.

Le programme d'investissement témoigne de la détermination du gouvernement à répondre à ce défi quantitatif puisqu'une très grande partie des places nouvellement construites correspond à des établissements pour peines (autour des 2/3).

Des structures adaptées à la diversité des populations

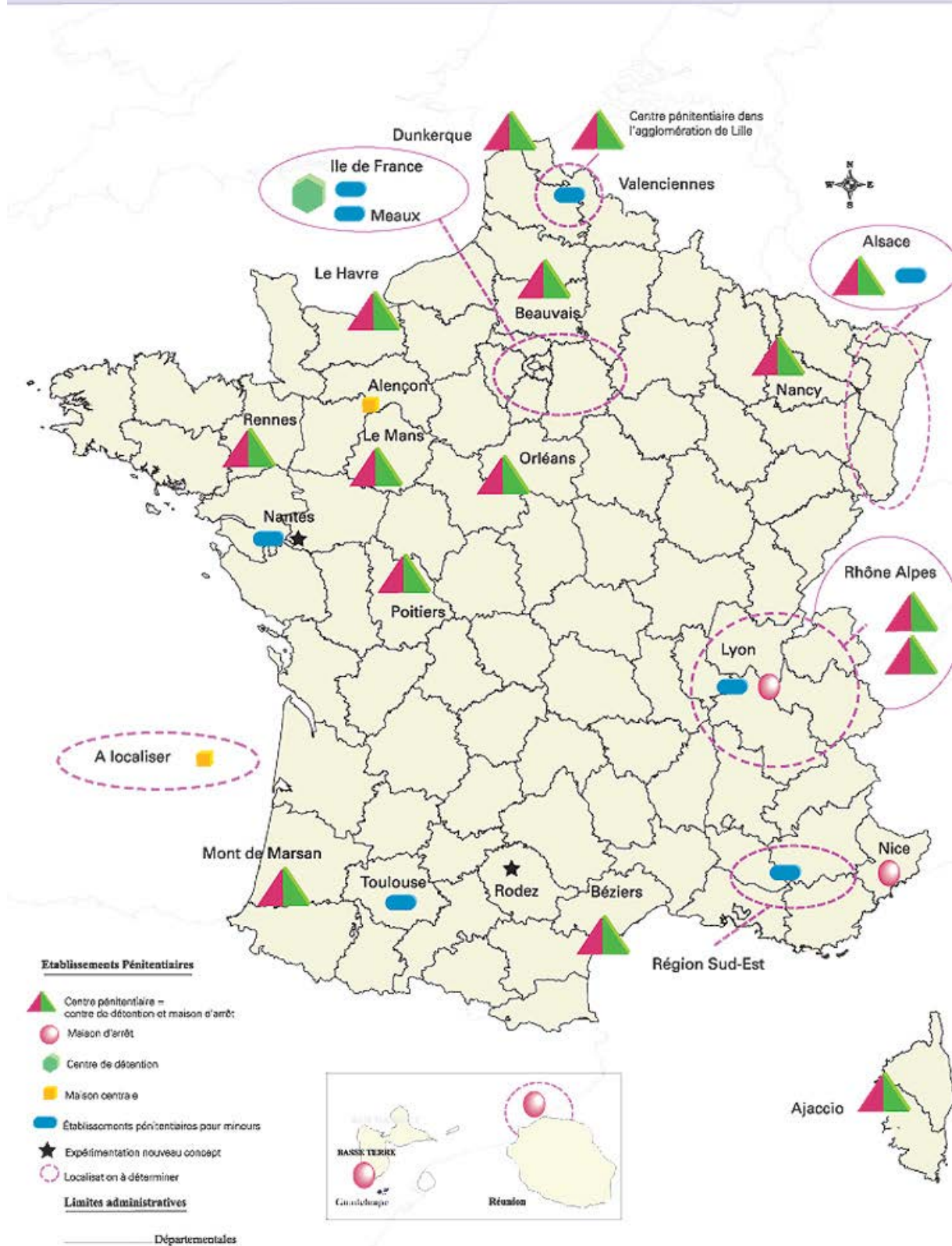
Le programme prévoit la construction d'établissements pénitentiaires pouvant répondre à la diversité croissante que connaît actuellement la population carcérale.

Le traitement réservé aux **mineurs** a fait l'objet d'une attention particulière. Pour la première fois, des établissements pénitentiaires vont être construits spécialement pour des mineurs. Huit nouveaux établissements accueilleront 400 mineurs dans des grandes zones urbaines. Dans ces unités de 40 à 60 places, les jeunes seront occupés du matin au soir en pratiquant des activités éducatives et sportives avec le soutien d'éducateurs de la protection judiciaire de la jeunesse.

Les **détenus atteints de troubles mentaux** ou dont l'état de santé ne permet pas de les maintenir dans une structure pénitentiaire classique, seront accueillis au sein d'unités spécialement aménagées dans un établissement hospitalier adapté.

Les **détenus âgés ou souffrant d'un handicap** bénéficieront de conditions de vie appropriées. Ceux dont la maladie met en jeu le pronostic vital pourront bénéficier de mesures de suspension de peine.

Nouveau programme pénitentiaire



Source: Direction de l'Administration Pénitentiaire.

I.2. B. LE TABLEAU DES IMPLANTATIONS GÉOGRAPHIQUES

Etablissements pénitentiaires pour adultes (20 établissements)

Localisation	Type	Capacité
Mont de Marsan	CP ¹	400
Agglomération de Dunkerque	CP	400
Agglomération de Lille	CP	400
Agglomération du Havre	CP	400
Agglomération de Beauvais	CP	400
Agglomération de Lyon	MA ²	600
Rhône-Alpes 1	CP	600
Rhône-Alpes 2	CP	600
Nice	MA	600
Ajaccio	CP	300
Orléans (Ingre)	CP	600
Ile de France	CD ³	600
Rennes	CP	600
Le Mans (Coulaines)	CP	400
Alençon	MC ⁴	150
Alsace	CP	500
Nancy	CP	500
Béziers	CP	600
Agglomération de Poitiers	CP	400
A localiser	MC	150

Etablissements pénitentiaires pour mineurs (8 établissements)

Valenciennes
Alsace
Nantes
Ile de France* : Meaux et Ouest de l'Ile de France
Agglomération de Lyon
Agglomération de Toulouse
Sud-Est

*Lorsque les implantations exactes ne sont pas définitivement localisées, figure le nom de l'agglomération la plus proche.

¹ CP = centre pénitentiaire (établissement composé au minimum d'un quartier maison d'arrêt et d'un quartier pour condamné)

² MA = maison d'arrêt (établissement accueillant des prévenus et des condamnés à des peines inférieures à 1 an)

³ CD = centre de détention (établissement accueillant exclusivement des détenus condamnés à une peine d'une durée supérieure à 1 année)

4 MC = maison centrale (établissement sécuritaire accueillant les détenus les plus dangereux)

Les établissements des départements et territoires d'outre-mer

Ces établissements font l'objet d'une programmation distincte. Les 1 600 places comprennent notamment la nouvelle maison d'arrêt de la Réunion (600 places) et le remplacement de la maison d'arrêt de Basse Terre (environ 400 places).

La répartition détaillée dans les territoires d'outre-mer et à Mayotte n'est pas encore finalisée.

Les réserves pour les concepts nouveaux

La localisation des 2 000 places réservées pour la mise en application des concepts nouveaux reste à déterminer. Elle dépend des conclusions tirées des travaux des missions Warsmann et Eladari attendus en début d'année 2003.

II. UN CADRE PÉNITENTIAIRE PROFONDÉMENT MODERNISÉ

II. 1. LA PRISON DU XXIÈME SIÈCLE

Une prison plus sûre

Outre une organisation fonctionnelle facilitant les contrôles et la sécurité, les **nouveaux établissements** bénéficieront de dispositifs de sûreté intérieure complémentaires et d'une protection périmétrique (double enceinte délimitant un chemin de ronde surveillé en permanence par des miradors placés en diagonale).

Afin de garantir une sécurité optimale aux **personnels pénitentiaires**, des technologies nouvelles seront mises en place : brouillage des téléphones portables, développement des tunnels à rayons X, mise en place de systèmes d'alarme performants et généralisation des appareils de reconnaissance par biométrie.

Dans les **maisons centrales**, où le besoin de sécurité est encore plus fort, sera mis en place un haut niveau de sécurité passive (dispositifs anti-évasions renforcés, dispositifs anti-intrusion contre les commandos de complices pour les membres de réseaux organisés) et active (dispositifs de surveillance et d'intervention). Une étanchéité forte sera établie entre les différents quartiers pour contenir et réduire l'ampleur des phénomènes collectifs. Des dispositifs à efficacité renforcée pour la gestion de crises, permettant un accès pour le maintien de l'ordre en détention lors de mutinerie par exemple, seront mis en oeuvre.

Une prison plus humaine

Les nouveaux établissements prévoient un ensemble d'équipements qui améliorent les conditions de travail des **personnels pénitentiaires**. Un soin particulier sera apporté à l'ergonomie des postes de travail (locaux de surveillance et miradors), aux espaces de réunion ainsi qu'au développement d'activités sociales.

Le programme prévoit la **construction d'établissements de 400 à 600 places, qui seront divisés en petites unités de 200 places maximum**, retenues comme l'échelon pertinent pour un traitement individualisé des détenus, gage de leur future réinsertion. Ces petites structures permettent aussi de développer des activités professionnelles, sportives et culturelles, propres à atteindre cet objectif de réinsertion.

Pour les **personnes détenues**, la priorité est donnée à la qualité de vie et à l'hygiène. Des aménagements particuliers à l'intérieur de la prison sont prévus : lieux de vie en commun pour préparer à une meilleure réinsertion, facilités d'accès et d'information des familles de détenus.

Une prison mieux équipée

Afin d'améliorer les **conditions de détention** en terme de qualité de vie et d'hygiène, des équipements spécifiques sont prévus.

Ainsi, des cellules pour **personnes handicapées** seront équipées de sanitaires et de mobiliers adaptés. Des cellules aménagées permettront l'accueil des **mères et des enfants** dans des conditions plus satisfaisantes : des salles de jeux pour les enfants, un espace extérieur spécifique et un accès aisé sur la cour de promenade seront mis en place.

Chaque établissement disposera par ailleurs d'**espaces scolaires et de formation** (salles de classe, salle informatique, salle des professeurs, bureau des enseignants), d'une bibliothèque (lecture, médiathèque, réparation d'ouvrages), d'équipements sportifs et d'ateliers de travail. Ces équipements permettent ainsi de rendre la prison plus humaine.

II. 2. LES ÉTABLISSEMENTS PÉNITENTIAIRES POUR MINEURS

Pour renforcer le dispositif de traitement des mineurs récidivistes ou violents, la loi d'Orientation et de Programmation pour la Justice a prévu la réalisation d'**Établissements Pénitentiaires** pour Mineurs (E.P.M.).

Les conditions carcérales de ces établissements seront adaptées à l'âge des détenus - qui peuvent avoir entre 13 et 18 ans. Il s'agit donc d'équipements nouveaux, distincts des autres établissements pénitentiaires, et ils ne seront d'ailleurs pas implantés au voisinage de ceux-ci.

Ces établissements seront dimensionnés pour 40 ou 60 places selon les besoins. Ces capacités permettent de préserver à la fois la dimension éducative et une gestion optimale des établissements. Ils seront réalisés prioritairement auprès des plus grandes aires urbaines.

Une attention particulière sera portée à la **dimension éducative** des EPM, pendant la durée du séjour en détention. Ainsi, le mineur détenu devra suivre un rythme d'activités encadrées : scolarité, formation professionnelle, sports, activités socioculturelles... Un suivi éducatif individualisé permettra d'apporter en temps réel une réponse aux difficultés rencontrées ou aux progrès constatés. Ceci impliquera l'intervention permanente des professionnels compétents, médecins, psychiatres, psychologues, conseillers d'orientation, enseignants... au côté de l'équipe pluridisciplinaire constituée des personnels de l'Administration Pénitentiaire et de la Protection Judiciaire de la Jeunesse.

Dans cet esprit, l'éducateur référent d'un mineur incarcéré établira des contacts réguliers avec ses parents pour les informer et les impliquer dans l'action auprès de leur enfant. L'accueil des familles sera donc favorisé et l'aménagement des parloirs adapté. La localisation est prévue près de grands centres urbains, bien desservis par différents moyens de transport.

Les secteurs d'hébergement seront organisés en unités autonomes d'une dizaine de cellules, dotées des espaces nécessaires à une vie collective encadrée en permanence. Ces unités de vie seront isolées les unes des autres. L'une d'entre elle, de taille plus réduite, sera destinée à accueillir les jeunes filles.

Les E.P.M. comprendront :

- des salles de classe ;
- des ateliers pour la formation professionnelle ;
- des salles dédiées aux activités socioculturelles ;
- des installations sportives en rapport avec les besoins des jeunes détenus.

Ces activités se dérouleront en petits groupes, et suivant un parcours individualisé pour chacun.

Les EPM répondent à un concept entièrement nouveau, sans précédent en France, "centré sur l'éducation et non plus sur la cellule" et pour lequel les exemples à l'étranger constituent des références intéressantes mais non systématiquement transposables. Une tranche de 400 places inscrite dans la LOPJ fera donc l'objet d'une évaluation à l'issue de ses deux premières années d'exploitation, soit en 2007.

II. 3. L'EXTENSION DU DISPOSITIF DU BRACELET ÉLECTRONIQUE

Le dispositif de placement sous surveillance électronique est expérimenté depuis octobre 2000. Ce système nécessite un centre de supervision assurant le traitement des alarmes et un récepteur installé au domicile du détenu. Le placement sous surveillance électronique constitue une alternative pertinente à l'emprisonnement et une modalité du contrôle judiciaire de nature à limiter le nombre de détentions provisoires. Il peut concerner les personnes condamnées et dont la peine ou le reliquat de peine restant à purger n'excède pas un an, les personnes mises sous contrôle judiciaire ou, à titre

probatoire, les détenus mis en liberté conditionnelle.

Au 1er octobre 2002, 393 mesures de ce type avaient été prononcées dans quatre, puis neuf sites expérimentaux. Le taux d'échec de ce placement sous écrou est très faible. Il permet de désengorger les établissements pénitentiaires et limite les effets du choc à l'incarcération.

Au regard de ces éléments, la loi du 9 septembre 2002 a prévu de généraliser le dispositif. Le développement sera progressif et se déroulera sur 3 ans : 400 placements seront disponibles au début, puis 100 équipements supplémentaires seront déployés chaque mois pour aboutir à 3000 placements disponibles simultanément en 2006.

II. 4. LES MISSIONS WARSMANN ET ELADARI

La mission confiée à Jean-Luc Warsmann

Le Gouvernement a confié à Jean-Luc WARSMANN, député des Ardennes, une mission de réflexion et de proposition autour des courtes peines.

Cette réflexion porte sur la problématique de la surpopulation carcérale, notamment dans les maisons d'arrêt où le taux d'occupation - de 126% au 1er novembre 2002 - reste préoccupant et source de tensions dans les détentions. Elle tente également de rechercher des solutions aux effets désocialisants de la détention (conséquences sur la vie professionnelle, personnelle et familiale). Pour cela, elle vise deux objectifs principaux :

- déterminer un nouveau type de peine qui puisse être prononcé par les juridictions, à l'instar de la semi-liberté ou du bracelet électronique ;
- élaborer une nouvelle politique d'aménagement des peines.

Jean-Luc Warsmann, membre de la commission des lois, a été le rapporteur de la loi d'orientation et de programmation pour la Justice votée cet été. Pour l'exécution de cette mission, il bénéficie du concours de l'ensemble des services de la Chancellerie et d'experts et personnalités compétents dans le champ de cette étude.

La mission confiée à René Eladari

Dominique PERBEN et Pierre BEDIER ont confié à René ELADARI, Ingénieur général honoraire des Ponts et Chaussées, la mission de réfléchir et de faire des propositions sur la conception des nouveaux établissements pénitentiaires, avec, comme objectifs principaux :

- améliorer les outils et les règles permettant d'établir une meilleure prévision des besoins en capacité de parc pénitentiaire, ainsi que la programmation et la localisation des constructions nouvelles ;
- définir une conception globale de la sécurité adaptée aux nouvelles catégories d'établissements, en considération du profil individuel des détenus et non plus du quantum de peine à accomplir. Préfigurer des mesures spécifiques adaptées au cas des maisons d'arrêt ;
- étudier le problème de l'accueil et du traitement en milieu hospitalier des détenus nécessitant une hospitalisation en milieu fermé et sécurisé ;
- étudier de nouvelles formes d'enfermement pour les condamnés en fin de peine et permettre leur préparation à la sortie dans des constructions immobilières plus légères.

René ELADARI a été responsable des grands programmes immobiliers pénitentiaires de ces 15 dernières années.

Les chargés de mission devront travailler en lien étroit et remettre leurs travaux début 2003.

III. DES CONDITIONS DE REALISATION PLUS FAVORABLES

III.1. LE CALENDRIER

Etablissements pénitentiaires pour adultes

Maîtrise foncière	Jusqu'au 2ème trimestre 2003
Définition détaillée des besoins	Jusqu'au 3ème trimestre 2003
Lancement des appels d'offres (études et travaux)	3ème trimestre 2003
Début des travaux	Début 2005
Achèvement des travaux	Fin 2006 - début 2007

Etablissements pénitentiaires pour mineurs

Maîtrise foncière	Jusqu'au 2ème trimestre 2003
Définition détaillée des besoins	Jusqu'au 2ème trimestre 2003
Lancement des appels d'offres (études et travaux)	Mi 2003
Début des travaux	Mi 2004
Achèvement des travaux	Fin 2005 - début 2006

III. 2. LE FINANCEMENT

Le programme de constructions neuves est de 13 200 places.

Il comporte :

- le programme de construction "11 000" (11 000 places) prévu dans la LOPJ ;
- le programme des établissements pénitentiaires pour mineurs (400 places), prévu dans la LOPJ ;
- le programme "1 800" (1 800 places) dont l'annonce est antérieure à la LOPJ.

Les coûts donnés ci-dessous sont les coûts globaux des opérations, toutes dépenses confondues. Ces coûts incluent notamment :

- les travaux ;
- les études préalables (études de sols, diagnostics et expertises, programmes, ...) ;
- les études de l'opération (conception, contrôle technique,...) ;
- le foncier, le mobilier et le premier équipement.

Ils comprennent la TVA (19,6 %) dans la mesure où l'Etat, à la différence des entreprises et des collectivités territoriales, ne la récupère pas.

LOPJ	(en millions d' €)
Programme de constructions neuves "11 000" (1)	1 130
Etablissements pour mineurs (2)	90
Hors LOPJ	
programme de constructions neuves "1 800" (3)	180
Total	1400

(1) Ce programme comprend 10 700 places en établissement classique (maison d'arrêt ou centre pénitentiaire), estimées à un ratio moyen de 100 000 € la place, et deux maisons centrales de 300 places au total estimées à 200 000 € la place en raison de la petite taille de ces établissements (150 places) et de l'exigence de sécurité accrue.

Ce coût de 100 000 € la place n'est possible qu'en choisissant une taille d'établissement entre 400 et 600 places.

A titre d'exemple comparatif, un centre de détention de 300 places présente un coût à la place de 50 % supérieur à un centre de détention de 600 places.

(2) Le coût de 90 millions d' € pour les 400 places prévues représente un ratio de 225 000 € la place. Ce coût à la place relativement élevé est dû au fait que le coût des locaux communs est réparti en nombre réduit de places (40 à 60).

(3) Ce programme a fait l'objet de financement sur les exercices budgétaires antérieurs et fait l'objet d'un complément de financement sur 2003 - 2007 hors loi de programme.

III. 3. DES SOLUTIONS INNOVANTES POUR LA CONSTRUCTION

Les textes votés dans le courant de l'été 2002 ouvrent plusieurs possibilités pour l'attribution des contrats de construction des nouveaux établissements. Elles reposent toutes sur un partenariat public / privé renforcé, dans une perspective de plus grande efficacité en matière de délais.

En autorisant de nouveaux modes de réalisation, la loi d'orientation et de programmation permet à l'Etat de s'adresser à de nouveaux types d'acteurs et donc d'élargir le champ concurrentiel.

Ces trois modes de réalisation innovants sont :

▀ La conception /réalisation

La loi de programme a restauré dans sa plénitude le dispositif de la loi de 1987 qui permet, au terme d'un concours, de choisir un projet architectural et de fixer le coût total de sa réalisation. Le lauréat du concours se voit attribuer un marché pour l'ensemble des prestations de conception et de construction d'un ouvrage¹.

En regroupant au sein d'un seul appel d'offres deux procédures habituellement distinctes, le gain de délai est estimé à environ un an. De plus, le fait que l'entreprise chargée de la réalisation des travaux soit associée aux études, permet d'optimiser le coût des travaux.

Ce mode de réalisation a déjà été utilisé à deux reprises par le ministère de la Justice, en 1987 pour le programme 13 000, et plus récemment pour le programme 4000².

▀ Le crédit-bail

Il s'agit d'un dispositif bien connu dans l'immobilier qui n'était pas autorisé pour l'Etat, jusqu'au vote de la loi de programmation.

A la différence d'un contrat de construction classique, ce marché est passé avec un organisme financier qui assure le financement de l'ensemble de la prestation : construction et exploitation.

Ce procédé permet d'avoir recours à un appel d'offres unique - gage d'une réduction du délai de réalisation d'un ouvrage - et d'étaler dans le temps la charge financière de la construction. Ce dispositif est soumis au code des marchés publics.

1. La fiche "Le maintien d'un équilibre public/privé pour l'exploitation" donne la liste des services susceptibles d'être confiés par ailleurs à des prestataires privés.
2. Le premier établissement de ce programme a été livré à Seysses, à côté de Toulouse, en octobre 2002.

■ La location avec option d'achat

Il s'agit de la disposition la plus innovante en matière de partenariat public/privé.

L'administration met à disposition du prestataire privé un terrain, sous forme d'autorisation d'occupation temporaire. Sur la base des besoins détaillés formalisés dans le cahier des charges, le prestataire privé finance, réalise, puis loue les établissements dont l'administration pénitentiaire a besoin. Au terme de la durée de location du bien - suffisamment longue pour permettre à l'investisseur d'amortir l'ouvrage - l'Etat peut acquérir l'établissement. C'est l'option d'achat.

Actuellement, ces contrats ne sont pas soumis au code des marchés publics. Comme le prévoit la loi d'orientation et de programmation, un décret est en préparation, notamment pour fixer les conditions de passation de ces contrats dans le but d'assurer une mise en concurrence maximale et la plus grande transparence dans les procédures d'attribution.

Ainsi le ministère de la Justice envisage-t-il un mode de dévolution qui, au terme de la mise en concurrence, fixe un délai et un montant maximal de loyer (ou à défaut une fourchette de loyer) sur la base des besoins exprimés par l'Etat. Les acteurs envisagés pour ce mode de réalisation sont des constructeurs alliés à des financiers au sein d'une structure créée pour la circonstance ou des investisseurs immobiliers qui ont vocation à gérer leur patrimoine sur une longue durée.

Ce dispositif représente une évolution profonde des relations entre la sphère publique et les partenaires privés. Il s'agit de passer d'une relation de défiance à une relation plus coopérative où l'optimisation profite à chacun puisque tout gain fait l'objet d'un partage entre le prestataire et l'administration : augmentation du bénéfice pour l'un, réduction du loyer pour l'autre.

C'est aussi un mode de réalisation innovant dans lequel l'administration s'engage une bonne fois pour toutes, ce qui est de nature à réduire les risques de dérive des coûts, malheureusement trop souvent constatée dans les constructions publiques.

III. 4. LE MAINTIEN D'UN ÉQUILIBRE PUBLIC/PRIVÉ POUR L'EXPLOITATION

Une loi de 1987 relative au service public pénitentiaire consacre un dispositif original de gestion des établissements permettant de confier à une entreprise privée certaines prestations de maintenance, d'hôtellerie et de formation des détenus.

Ce type de gestion déléguée permet aux personnels de l'Administration Pénitentiaire de se recentrer sur leurs missions propres en laissant le soin à un prestataire extérieur d'assurer les tâches de fonctionnement courant d'un établissement dans un cadre parfaitement délimité.

Les fonctions de direction, de greffe et de surveillance sont exclues du champ d'application de ce dispositif et restent du domaine de compétence de l'Etat.

Ce mode de gestion mis en oeuvre depuis 1990 concerne actuellement 21 établissements pénitentiaires et s'étendra aux 6 nouveaux établissements du programme 4 000 (initié en 1995) au cours des années 2003 à 2005.

Fort de cette expérience réussie, Dominique Perben a décidé de prolonger ce mode d'exploitation pour les établissements construits au cours des prochaines années.

Ce dispositif est donc prévu par la loi d'orientation et de programmation pour la justice. Dans ce cadre, l'Etat confiera aux titulaires de ces marchés de gestion déléguée des fonctions d'intendance et de logistique, ainsi que des fonctions d'appui à la mission de réinsertion de l'administration pénitentiaire :

▮ Des fonctions d'intendance et de logistique

Restauration (préparation et distribution des repas ; respect de la sécurité alimentaire et de l'application des normes d'hygiène, de nettoyage et de désinfection) ;

Hôtellerie (mise en place des moyens nécessaires à l'application des règles de propreté individuelle et d'hygiène collective) ;

Cantine (possibilité offerte aux détenus d'acheter des denrées, objets ou prestations de service sur la part disponible de leur compte nominatif) ;

Transport (mise en place, entretien et renouvellement d'un parc de véhicules afin d'assurer des liaisons et le transport des détenus) ;

Maintenance (entretien des biens afin d'assurer la continuité du service) ;

Nettoyage.

▮ Des fonctions d'appui à la mission de réinsertion de l'administration pénitentiaire

Le travail pénitentiaire (un travail est proposé aux détenus qui en font la demande dans les conditions prescrites par le code de procédure pénale et par le marché) ;

La formation professionnelle (formation professionnelle dans le cadre d'un programme validé par le chef d'établissement).

STATUTS

D'associations déclarées par application de la loi du 1^{er} juillet 1901 et du décret du 16 août 1901.

ARTICLE 1 : le titre

Il est formé entre les soussignés et les autres personnes ayant adhéré aux présents statuts et remplissant les conditions indiquées ci-après. L'association sera régie par la loi du 1er juillet 1901 dont le nom est : l'Inter(s)tisse.

ARTICLE 2 : les buts

Le l'Inter(s)tisse a pour but de :

- Proposer, par divers pratiques artistiques, des ateliers participatifs aux institutions publiques ou privées ;
- Favoriser une réflexion collective sur le rôle de l'art dans la société actuelle ;
- Solliciter la collaboration et le dialogue entre divers partenaires qui ne sont habituellement pas amenés à se rencontrer ;
- Construire une continuité d'ordre relationnel et culturel entre l'espace sociétal et les espaces institutionnels ;
- Créer un lieu d'expression artistique destiné à accueillir les personnes en situation d'enfermement psychique ou physique ;
- Concevoir l'art comme une passerelle, une épreuve de l'altérité et non comme un vecteur de normalisation ;

ARTICLE 3 : siège social

Le siège social de l'association est situé à La Ferblanterie, 16 rue Abélard, 59000 LILLE

Il pourra être transféré par simple décision du Conseil d'Administration.

ARTICLE 4 : durée

L'association a une durée de vie illimitée.

ARTICLE 5 : les membres

Sont considérées comme membres toutes personnes physiques ou morales (association loi 1901) remplissant les conditions d'adhésion.

Le collectif se compose de :

- 5 membres fondateurs, considérés comme membres actifs ;
- Membres actifs : sont considérés comme tels ceux qui s'engagent à élaborer le projet associatif et les événements qui y contribuent dans les buts de l'association, cités à l'article 2. Tous les membres actifs sont tenus de participer aux assemblées générales et ont le droit de vote. Le statut de membre actif est validé lors d'une réunion du collège.
- Membres adhérents : sont considérés comme tels ceux qui adhèrent aux présents statuts, qui participent directement aux actions de l'association, dans le but cité à l'article 2. Le statut de membre adhérent ne permet pas de participer aux assemblées générales.
- Membres d'honneur : Ce titre peut être décerné par le conseil d'administration aux personnes qui rendent ou qui ont rendu des services importants à l'association. Ils peuvent être dispensés du paiement d'une cotisation mais conservent le droit de participer avec voix délibérative aux assemblées générales.

ARTICLE 6 : représentant légal

Le représentant légal sera tiré au sort tous les 2 ans parmi les membres fondateurs et les membres du collège. Ce représentant légal sera délégataire de la signature sur le compte bancaire.

ARTICLE 7 : moyens de l'association

Les moyens de l'association sont :

- La rédaction d'une Charte exprimant notre éthique et les règles de vie de l'association ;
- La mise en place de groupes de travail, d'échanges de pratiques. La participation à ce groupe est fortement conseillée pour les adhérents qui interviennent sur le terrain, ils se forment spontanément. Il est animé dans la mesure du possible par deux personnes, qu'il s'agisse d'un membre actif ou membre adhérent. A ce titre, l'animateur rapporte les travaux ou comptes-rendus, de leur groupe à tous les autres membres de l'association ;
- La mise en place d'ateliers pratiques sur les thèmes choisis par les adhérents ;
- La formation, si besoin est, des membres adhérents ;
- L'information, si besoin est, sur les buts, les actions et sur les pratiques que l'association propose ;
- L'exposition, la représentation, la diffusion artistique des œuvres pouvant être produites dans le cadre des activités de création artistique de l'association, l'action-performance, le théâtre de rue, l'exposition dans des lieux non officiellement dédiés à l'art ;
- La participation aux réseaux locaux, nationaux et internationaux, tant sur les questions théoriques que pratiques ;
- Et tout autre moyen dans l'esprit de l'association.

ARTICLE 8 : ressources de l'association

Les ressources de l'association se composent :

- Du produit des cotisations versées par les membres ;
- Des subventions éventuelles de l'état, des régions, des départements, des communes, des établissements publics et institutions diverses ;
- Du produit des fêtes et manifestations, des intérêts et redevances des biens et valeurs qu'elle pourrait posséder ainsi que des rétributions pour services rendus ;
- Toutes autres ressources ou subventions qui ne seraient pas contraires aux lois en vigueur.

ARTICLE 9 : cotisations et admission

La cotisation due par chaque catégorie de membre est fixée chaque année par l'assemblée générale. L'admission des membres est prononcée par le collège qui statue sur chaque demande. Chaque membre admis prend l'engagement de respecter les présents statuts qui lui sont communiqués à son entrée dans l'association.

ARTICLE 10 : perte de la qualité de membre

La qualité de membre se perd :

- Par décès ;
- Par démission adressée par écrit au Conseil d'Administration ;
- Par exclusion prononcée par le Conseil d'Administration pour infraction aux présents statuts ou motif grave portant préjudice moral ou matériel à l'association ;
- Par radiation prononcée par le Conseil d'Administration pour non paiement de la cotisation.

Avant la prise de décision éventuelle d'exclusion ou de radiation, le membre concerné est invité, au préalable, à fournir des explications écrites au Conseil d'Administration.

ARTICLE 11 : Conseil d'Administration

Le Conseil d'Administration se compose d'un collège de 3 membres minimum. Les membres du collège sont désignés lors de l'Assemblée Générale annuelle rassemblant les membres actifs. Le Conseil d'Administration représente les adhérents lors des réunions et dans les relations hors de l'association. Le collège prend les décisions concernant le projet global de l'association. Il peut désigner une ou plusieurs commissions composées de membres actifs, chargées de l'assister dans ses actions.

ARTICLE 12: Assemblée Générale ordinaire

L'Assemblée Générale ordinaire comprend tous les membres actifs de l'association. L'Assemblée Générale ordinaire se réunit chaque année.

Formalités de convocation à l'assemblée : une semaine auparavant la date fixée, les membres de l'association sont convoqués par courrier postal ou électronique. L'ordre du jour de l'assemblée fixé par le

Conseil d'Administration, est indiqué sur les convocations et un formulaire permettant de donner pouvoir à un autre adhérent présent lors de l'assemblée doit être prévu. Seuls les pouvoirs dûment remplis et signés précisant le nom et l'adresse de l'adhérent remplacé lors de l'assemblée et de l'adhérent qui le remplace seront pris en compte, les pouvoirs arrivés en blanc (non remplis) ou adressés au nom d'un adhérent non présent ne peuvent être pris en compte lors du vote et sont considérés comme nuls. Le Conseil d'Administration désigne en son sein un ou plusieurs membres pour présider l'assemblée et exposer la situation morale et financière de l'association.

ARTICLE 13 : Assemblée Générale extraordinaire

Si la nécessité s'en fait sentir, ou à la demande de la moitié des membres actifs, le conseil peut convoquer une assemblée générale extraordinaire, suivant les formalités prévues à l'article 12.

ARTICLE 14 : règles de fonctionnement

La charte est établie par le collège, il la fait approuver lors de l'Assemblée Générale. Cette charte est destinée à fixer et à préciser les divers points prévus ou non par les statuts, notamment ceux qui ont trait à l'administration interne de l'association. Il prévoit des règles de conduite des adhérents et précise les motifs de radiation. Les règles de fonctionnement sont fondées sur la charte et donc elles ne peuvent être en contradiction celle-ci. Les règles de fonctionnement ne peuvent être en contradiction avec les présents statuts.

ARTICLE 15 : modification des statuts

A l'exception de l'article 3, les statuts ne peuvent être valablement modifiés que par décision de l'Assemblée Générale convoquée et réunie selon les conditions et modalités définies aux articles 12 et 13.

ARTICLE 16 : dissolution

En cas de dissolution prononcée par les deux tiers au moins des membres actifs présents à l'assemblée, un ou plusieurs liquidateurs sont nommés par celle-ci et l'actif, s'il y a lieu, est versé à une association ou une institution défendant des valeurs proches.

Lu et approuvé le 10/10/14

Membres du collège : DUGUET Emmanuelle

CORMONT Caroline





SIRET : 809 474 158 00015

Siège social : 16 rue Abélard, 59000 Lille

Courriel : linterstisse@gmail.com

L'association et ses membres

La création de cette association répond à la fois à une attente des institutions de voir des projets se développer en leur sein, mais aussi à l'attente des artistes désireux de partager leur pratique artistique dans toute la dimension humaine que cela implique.

Chaque lieu, institution, présente d'emblée des interstices, des espaces hors cadre, qui sont peu ou pas saisi par ses membres. C'est dans ces interstices qu'une association culturelle comme la nôtre prend toute sa valeur. Le postulat de l'inter(s)tisse est le suivant : Chaque individu a en lui la possibilité de créer ; c'est aux artistes d'instaurer cette possibilité. En proposant des ateliers artistiques aux institutions, nous voulons faire émerger des pratiques émancipatrices, mais aussi tisser des liens entre celles-ci et les artistes désireux d'être engagé dans la sensibilité de l'autre. L'inter(s)tisse axe son travail sur la réflexion d'un tel partage, humain, social et artistique.

L'association accorde aussi une grande importance à la réflexion autour de ses activités, pour se situer au plus près des publics touchés et permettre aux artistes d'explorer au mieux cette dimension de partage. Elle se propose d'accompagner des étudiants stagiaires de l'université Lille 3 dans cette perspective de réflexion sur la démarche de l'artiste intervenant, au contexte institutionnel dans lequel il va intervenir et à en analyser l'impact, pour ainsi élaborer un atelier réussi.

L'Inter(s)tisse rassemble des artistes intervenants (plasticiens, musiciens), des

psychologues sensibles à notre démarche, des musiciens amateurs désireux de partager leur pratique en orchestre, des étudiants en art. Tous ces membres sont rassemblés autour de l'idée de décroisement de l'art, accessible à tous, et convaincus de ses vertus humaines, sociales, poétique.

L'art, notamment s'il est pratiqué de manière collective, est inévitablement vecteur de socialisation, de rencontre, de mise en relation. S'il est politique, c'est justement parce qu'il est poétique. Tout en étant l'expression des différences et des singularités, la poésie convoque toujours en elle ce que nous avons le mieux en partage ; elle nous aide à articuler les dimensions intimes, personnelles de l'existence à leur contexte social et politique.

Projets mis en œuvre

L'inter(s)tisse étend son champ d'action à toutes les pratiques artistiques et dans différentes institutions.

Ateliers

- Juillet-août 2015 | Maison d'arrêt de Sequedin : Stop Motion – intervention de Pauline Mourette. *Se sensibiliser à une technique nouvelle et créer au terme de 4 séances une courte séquence vidéo.*
- Septembre-novembre 2015 | Maison d'arrêt d'Arras : Recto/Verso – atelier de correspondance artistique – intervention d'Emmanuelle Duguet. *Permettre l'échange artistique entre des participants résidant dans un lieu fermé et des personnes extérieures.*
- Octobre 2015-juin 2016 | L'Opéra bleu, EPSM de Villeneuve d'Ascq : Les musiciens d'Ose - Orchestre Participatif (convention Esagramma) – direction artistique : Aline Delobel, Amandine Godard.
- Février-mai 2016 | Lycée Agricole de Wagnonville (Douai) : atelier Orchestre Participatif (convention Esagramma) – direction artistique : Aline Delobel, Emmanuelle Duguet, Amandine Godard.
- 2016 | Atelier Percu'corporelles – intervention d'Amandine Godard et Lucie Tronche. *Allier la voix et les percussions pour découvrir la dimension corporelle de la musique.*

Événements

- 19 septembre 2015 | La Ferblanterie (Lille) : Les ateliers de l'inter(s)tisse – chorale et orchestre participatif, concerts (Gospel On You, Neil & the Astronauts).

Projets de stage

- Mai 2015, Maison d'arrêt de Valenciennes : atelier d'improvisation théâtrale – intervention de Claudia Suliman.
- Juin 2015, Maison d'arrêt de Valenciennes : atelier d'arts plastiques – intervention de Maxime Griffit.

Actions exploratoires

- Mars-Avril 2015, Établissement Public de Santé Mentale de Saint-André à Lille, atelier d'Orchestre Participatif (convention Esagramma). Direction orchestrale : David Salvador. *Sur un total de 8 séances, patients, soignants et musiciens ont exploré le répertoire classique au chœur de l'orchestre aboutissant à une restitution au sein de l'hôpital.*



001603 / 003205

L'INTER(S)TISSE
16 RUE ABELARD
59000 LILLE

Tél : 09 72 72 60 00
Fax : 03 20 62 86 41

A la date du 29 Mai 2015

Description de l'entreprise ou de l'organisme

Identifiant SIREN	809 474 158
Identifiant SIRET du siège	809 474 158 00015
Désignation	L'INTER(S)TISSE
Sigle	
Catégorie juridique	9220 Association déclarée
Activité Principale Exercée (APE)	9499Z Autres organisations fonctionnant par adhésion volontaire
Date de prise d'activité	09/02/2015

Description de l'établissement concerné

Identifiant SIRET	809 474 158 00015	Statut : Siège et établissement principal
Adresse	16 RUE ABELARD	
	59000 LILLE	
Enseigne		
Activité Principale Exercée (APE)	9499Z Autres organisations fonctionnant par adhésion volontaire	
Date de prise d'activité	09/02/2015	
Effectif salarié à la prise d'activité	Non renseigné	

Mise à jour effectuée

Événement	Autre modification d'activité au niveau SIREN	
Date de l'événement	29/05/2015	
Référence : déclaration n°	D00316168260	
	Transmise par INSEE - DIRECTION GENERALE	

IMPORTANT : à l'exception des informations relatives à l'identification de l'entreprise, les renseignements figurant dans ce document, en particulier le code APE, n'ont de valeur que pour les applications statistiques (décret 2007-1888 du 26 décembre 2007 portant approbation des nomenclatures d'activités et de produits).

ANNEXE AU
JOURNAL OFFICIEL
DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
LOIS ET DÉCRETS

DIRECTION DE L'INFORMATION
LÉGALE ET ADMINISTRATIVE
26, rue Desaix, 75727 PARIS CEDEX 15
www.journal-officiel.gouv.fr



Standard01.40.58.75.00
Annonces01.40.58.77.56
Accueil commercial.... 01.40.15.70.10
Abonnements.....01.40.15.67.77
(8 h 30 à 12 h 30)

Associations

Fondations d'entreprise

**Associations syndicales
de propriétaires**

Fonds de dotation

Annonce n° 693 - page 5650

59 - Nord

ASSOCIATIONS

Créations


Déclaration à la préfecture du Nord.

L'INTER(S)TISSE

Objet : proposer, par divers pratiques artistiques, des ateliers participatifs aux institutions publiques ou privées ; solliciter la collaboration et le dialogue entre divers partenaires qui ne sont habituellement pas amenés à se rencontrer ; construire une continuité d'ordre relationnel et culturel entre l'espace sociétal et les espaces institutionnels, créer un lieu d'expression artistique destiné à accueillir les personnes en situation d'enfermement psychique ou physique ; promouvoir l'art comme un acte de co-création, le lieu d'une ouverture de soi à l'autre, un espace des possibles, d'expériences sensibles, qui fait appel à l'imaginaire, l'expressivité, la pensée, l'agir, la mobilité, et par là même, comme un support possible de processus de subjectivation et d'autonomisation ; concevoir la culture comme une passerelle, une épreuve de l'altérité et non comme un vecteur de normalisations.

Siège social : La Ferblanterie, 16, rue Abelard, 59000 Lille.

Date de la déclaration : 6 novembre 2014.



Alors peut-être

à force de fictionner – déjouer les clivages, brouiller les partages

provoquer des rencontres improbables, inventer, imaginer

produire ce qui n'est là que par pure poésie – nous pourrons à nouveau

donner corps et résonance à ce mot de liberté.