



Sociétés et jeunes en difficulté

Revue pluridisciplinaire de recherche

N°17 | Automne 2016
Varia

Jeunes en détention et jeux d'orchestration : à l'écoute du sensible

Youth playing orchestrations in detention centre : listening to sensitivity

Los jóvenes en prisión y juegos de orquestación: a la escucha de la sensibilidad

Corinne Covez



Éditeur

École nationale de la protection judiciaire
de la jeunesse

Édition électronique

URL : <http://sejed.revues.org/8264>

ISSN : 1953-8375

Référence électronique

Corinne Covez, « Jeunes en détention et jeux d'orchestration : à l'écoute du sensible », *Sociétés et jeunes en difficulté* [En ligne], N°17 | Automne 2016, mis en ligne le 16 décembre 2016, consulté le 16 décembre 2016. URL : <http://sejed.revues.org/8264>

Ce document a été généré automatiquement le 16 décembre 2016.



Sociétés et jeunes en difficulté est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Jeunes en détention et jeux d'orchestration : à l'écoute du sensible

Youth playing orchestrations in detention centre : listening to sensitivity

Los jóvenes en prisión y juegos de orquestación: a la escucha de la sensibilidad

Corinne Covez

- 1 Penser et agir pour des jeunes, en détention c'est se poser la question de l'enfermement et de ce temps à la fois relativement court mais en même temps infini pour celui qui le vit avant la sortie. Mettre en place des ateliers musicaux c'est avoir la prétention de mettre en place un type d'activité qui ait un sens pour les jeunes afin qu'ils s'en sortent mieux. C'est donc l'expression d'un vœu éducatif. Or, non seulement cette éducation s'est ancrée dans le temps immédiat d'une méthode musicale spécifique appelée Jeu d'Orchestre, mais elle s'est déclinée à travers différents jeux d'orchestration au fil des places, rôles, instruments, partitions et pour finir des postures prises ! Cet article se propose donc de comprendre le lien entre des jeunes en détention, plus précisément à l'EPM, Établissement pénitentiaire pour mineurs de Quiévrechain, et l'apprentissage spécifique réalisé lors des ateliers orchestraux. Les activités artistiques sont en effet réputées améliorer l'estime de soi et la socialisation, mais ces aspects uniquement ne sauraient exprimer au mieux ce qui se passe en détention. Le lieu n'est pas anecdotique et les raisons d'y être le sont encore moins. Ce travail se propose ainsi de comprendre le processus d'apprentissage à dimension sensible mis en œuvre grâce à un apprentissage particulier de la musique à travers le projet : « Jeu d'Orchestre : recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté » initié par l'université de Sciences humaines et sociales de Lille ³¹. Le propos est ici en première instance de décrire le cadre et le fonctionnement de la recherche-action qui a servi de base à cette étude. Il est ensuite d'envisager en quoi l'éducation envers ces jeunes en détention a à voir avec un apprentissage du sensible, paradigme développé en psychopédagogie perceptive à l'université de Porto, permettant de mettre à jour l'émergence du sujet sensible et sa

reconnaissance. En troisième point, il s'agira de comprendre ce qui se déroule dans les ateliers d'orchestration, à travers notamment le regard de l'ethnographe non-musicienne. Le dernier élément exposé portera enfin sur les effets produits non seulement sur les jeunes mais aussi sur l'institution elle-même et les intervenants. Car la pratique musicale, qui plus est de cette manière orchestrale, représente une épreuve aussi fragile que forte ; celle d'une sensibilité qui en jouant s'expose.

Une recherche-action en détention

- 2 Comprendre les finalités du projet et son fonctionnement sur le terrain nécessite de commencer par le cadre original de cette recherche-action faisant sortir l'université de ses lieux de prédilection pour rencontrer des partenaires et publics en détention. L'EPM de Quiévrechain représente un contexte spécifique de collaboration sur lequel il convient de s'attarder.

Cadre institutionnel et enjeux

- 3 Le projet, dont l'objectif est de cerner l'apport que peut représenter une activité orchestrale spécifique appelée le Jeu d'Orchestre à l'amélioration de la qualité de vie des personnes détenues, appartient au programme Chercheurs-citoyens du Conseil régional du Nord-Pas-de-Calais 2012-2014. Il est le fruit du partenariat entre la DISP Direction interrégionale des services pénitentiaires Nord-Pas-de-Calais, Picardie et Haute-Normandie, l'association Hors-Cadre chargée de la mission culture/justice pour la région, les laboratoires CEAC, Centre d'études des arts contemporains puis CECILLE, Centre d'études en civilisations, langues et littératures étrangères de l'université de Lille 3 et la *Fondazione Sequeri Esagramma*² située à Milan. Cette dernière a développé une méthodologie particulièrement remarquable qui permet « un apprentissage commun musical visant l'intégration de la personne fragile et le développement de ses capacités », fondé sur une pratique orchestrale originale. C'est en tant que chargée de l'accompagnement de cette recherche-action que j'ai pris part à ce projet, étant personnellement convaincue du rôle particulier joué par la pratique artistique dans l'éducation³. Cette recherche-action, adaptée en formation pour le Master « Arts et Existence », a rassemblé étudiants, doctorants, chercheurs et membres de la société civile (musiciens professionnels, artistes, psychologues ou professeurs) et a constitué le lieu d'échanges et de réflexions sur la musique, la psychologie, la sociologie, la vie en prison, à la fois pluridisciplinaire et international grâce aux universitaires de Milan et Grenade (respectivement en psychothérapie et Éducation sociale). De toute évidence, ce projet, qui s'est décliné dans les onze établissements pénitentiaires de la région et notamment 54 concerts participatifs pour 514 participants, a entraîné dans son sillage 150 personnes soucieuses des détenus, de l'expérience musicale ou des deux ! En effet, pratiquer la musique exige de travailler ses émotions, ses ressentis en relation à la présence à soi et aux autres. Une de ses caractéristiques fondamentales, en toute cohérence avec le Master qui s'y rapporte, est que cette recherche possède une dimension existentielle. En effet, sa démarche dans ce cas « est peut-être la plus à même d'aborder les situations limites de l'existence individuelle et collective. La mort, la naissance, la passion, la maladie, la vieillesse, la solitude, l'étrangeté, la création... »⁴. Or, le Jeu d'Orchestre en détention met en place une « *expérimentation sociale* »⁵ qui correspond à une véritable expérience de vie,

telle que conçue par R. Barbier. C'est donc dans ce cadre que la recherche-action fut menée avec à la fois des universitaires et des professionnels : surveillants, CPIP Conseillers pénitentiaires d'insertion et probation, éducateurs... et que le partenariat de Quiévrechain allait fonctionner avec des attentes propres.

Contexte spécifique de collaboration à l'EPM

- 4 L'Établissement pénitentiaire pour mineurs de Quiévrechain situé dans le Nord, possède une compétence nationale pour la mise sous écrou de mineurs âgés de 13 à 18 ans dans le cadre de mandat de dépôt ou de condamnation. Il en existe six en France. La durée moyenne de détention en 2013 est de trois mois. Dans cet établissement interviennent l'Administration pénitentiaire, la Protection judiciaire de la jeunesse, l'Éducation nationale, le Centre hospitalier de Valenciennes et Sigès, partenaire privé du groupe Sodexo. Bien entendu la collaboration n'a pu se passer directement avec tous. Néanmoins, tous les services ont été informés, touchés voire dérangés (les contraintes spatiales et temporelles d'entrées et sorties des instruments par exemple) et affectés par notre présence (au moins 20 personnes à chaque session). Les conversations entre deux portes témoignent d'un Jeu d'Orchestre hors routine, voire déroutant. Cependant, c'est la collaboration tant au niveau de l'action que de la recherche, des professionnels psychologue et éducatrice à la Protection judiciaire de la jeunesse (respectivement Stéphane et Ingrid Dequin) qui a renforcé notre engagement. En effet, il s'agit de constater comme le souligne Sophie Nicolas⁶ que « cette expérience [...] venait faire écho au travail mené sur l'EPM par l'équipe pluridisciplinaire du service éducatif autour des émotions auprès des mineurs. [...] Nous partions du constat que les adolescents suivis par la Protection judiciaire de la jeunesse et incarcérés à l'EPM, présentaient des difficultés à identifier leurs émotions, les verbaliser et les gérer »⁷. L'atelier orchestral a donc été accueilli par une équipe prête à tenter l'opération et à partager des informations, analyser ensemble le déroulement et proposer même un accompagnement plus particulier selon les jeunes, par exemple en termes de limites à proposer ou d'ouverture à accentuer. Les débriefings, entretiens et témoignages, permettant de mieux comprendre la réalité du terrain, tout en confrontant en temps réel l'expérience afin de l'améliorer, ont fait bénéficier les participants du dehors et la recherche d'une expertise de choix. Expertise qui s'organisa de manière à préparer au mieux les jeunes avant l'atelier, pendant et après, par un accompagnement spécifique notamment en matière de repérage, suivi et verbalisation (si possible) des émotions. Il faut en outre préciser que la durée et la fréquence des opérations furent exemplaires : entre 2012 et 2014, quatre ateliers d'une semaine se sont déroulés à raison de deux heures quotidiennes de pratique pour chacun des deux groupes, soit approximativement dix heures hebdomadaires hors temps de concert, ce qui peut paraître peu, mais qui demande une régularité et un effort d'engagement continu. Mais commençons pas le début et tentons de brosser un portrait sensible de ces jeunes en détention.

Des jeunes en détention, une vie sensible malmenée

- 5 L'intitulé de l'établissement dans lequel les jeunes passent un temps les définit comme « mineurs ». Or, il nous semble louable, plutôt que de mettre en avant un statut légal, de nous référer à leur jeunesse. Le rapport annuel de Jean-Marie Delarue⁸ utilise d'ailleurs fréquemment le terme d'enfants, interpellant en cela notre devoir de responsabilité

personnelle plutôt que juridique. Essayer de les caractériser, c'est encore prendre conscience des déséquilibres de leur construction fragile et de leur souffrance qui les empêchent de se réaliser harmonieusement dans la vie courante et donc a fortiori dans un centre. Les encadrants divers et variés se montrent sensibles à leur devenir mais le fonctionnement même de la détention reste grandement de type classique et confine à l'infantilisation⁹ par la non participation à l'organisation de la vie de l'établissement. Par ailleurs, le nombre relatif de retour des jeunes dans la structure pose une interrogation tant sur leur possibilité d'intégration à la sortie que sur leur accompagnement à l'extérieur, dans le cas notable de parents n'ayant pu faire évoluer leur regard sur leur enfant compromettant ainsi ses efforts. Eu égard aux parcours de vie souvent chaotiques de ces jeunes, le contrôleur général préfère considérer la peine de détention comme « l'ultime réponse ». Or, ces jeunes à la vie dure n'en sont pas moins des personnes à part entière dont la dimension sensible se cache souvent pour ne pas s'exposer à toutes sortes de dangers, comme celui du regard des pairs auquel ils sont tant sensibles. Mais les adultes représentent aussi la parole bafouée, le jugement ou tout au moins le manque de constance sur laquelle s'appuyer. Le relationnel comme l'action ou la communication semblent empêchés voire déformés. Car le centre est fermé, ce qui revient à dire que, même si les jeunes sont en activités en journée, c'est une cellule qui est leur abri. Or, vivre en détention développe une amplification de tout ce qui est ressenti. Les sens sont en éveil pour essayer de saisir ce qui ne peut être vu. L'acousmatique¹⁰ est donc un phénomène réputé qui transforme la perception du son. Le corps et l'esprit sont blessés et la fragmentation du vécu est telle qu'il est difficile de se re-construire. Une vie sensible aurait donc lieu d'être plus encore reconnue, afin de participer au développement de l'individu et son mieux-être. Un apprentissage musical constitue donc l'espace possible d'une expérience de soi et d'un travail sensible.

- 6 C'est ce que le dispositif musical conçu par *Esagramma* a permis d'élaborer et que nous allons maintenant exposer.

Le dispositif d'apprentissage musical du Jeu d'Orchestre

- 7 Le projet est pensé et conçu en collaboration avec *Esagramma*, centre situé à Milan qui travaille depuis 30 ans, notamment grâce à la méthodologie du Jeu d'Orchestre® inventée par Licia Sbattella et Pier Angelo Sequeri, dans différents contextes éducatifs, de formation et clinique. La formation professionnelle est destinée aux musiciens, psychologues, pédagogues, médecins ou tout spécialiste de la formation, tandis que les publics cibles sont concernés par la fragilité existentielle : cognitive, mentale, psychique, sociale... Ce centre a ainsi développé des concepts-clefs au cœur de l'expérience musicale tels que la résonance et la modulation de soi qui aboutissent à l'harmonisation avec soi et le groupe, à travers le travail d'observation et d'écoute effectués par et avec la musique. En effet, « la musique est le symbole de la résonance affective de l'homme à la réalité qui l'entoure. Accord, dissonance, consonance, harmonie, modulation... sont des termes musicaux, pour nommer l'intériorité, la subjectivité et l'intersubjectivité »¹¹. D'emblée, le propos se situe dans une relation tant affective, musicale, que subjective et impliquante. Le travail orchestral vise ainsi à cultiver « l'espace de relation et du dialogue qui grandissent en rapport avec l'écoute, le respect, l'encouragement et la valorisation, la capacité d'élaborer la résonance et de se moduler »¹². L'incorporation de ces éléments est si forte que L. Sbattella précise : « dans le lieu d'apprentissage symbolique que la musique

prédispose nous trouvons (disponibles, accessibles, manipulables, pénétrables) non pas des concepts, mais plutôt des forces qui entrent en jeu : émotions, affections, instincts, liens »¹³. Le Jeu d'Orchestre représente alors un ensemble de « processus qui sont prêts à générer des formes de plus en plus complexes et raffinées sur la base du travail que vous pouvez faire avec la musique et que la musique peut faire avec vous »¹⁴. Force est donc de constater que l'apprentissage musical se fait en relation avec soi, l'intime, l'autre en dialogue mais aussi les autres. Le travail orchestral est donc « pour tout le monde, même pour les personnes en difficultés dans les compétences auto-réflexives et dans la gestion de la dimension sémantique (des mots, des gestes, des représentations) : celles qui ont des problèmes pour écouter, s'écouter, être entendues dans l'intimité sensible humaine commune »¹⁵.

- 8 Ainsi, l'apprentissage musical grâce à la rencontre de l'intime, l'implication, la résonnance et le surgissement de sens peut constituer une expérience sensible. C'est sur cette dimension à la fois sensible et éducative que nous souhaitons arrêter un moment notre attention.

Démarche de recherche entre dehors et dedans

- 9 Tous, nous venions du dehors nous former au Jeu d'Orchestre participatif en dedans. Cette recherche-action représentait ainsi un lieu de formation et d'échanges. Des entretiens plus formels ont d'ailleurs eu lieu à l'université avec les acteurs du projet (directeur, éducatrice, psychologue, CPIP) permettant une meilleure compréhension de leurs représentations « vues de l'intérieur ». Ce projet considéré par tous comme unique, étant donné le nombre de semaines, de participants et d'instruments, « est venu bouleverser l'espace carcéral et le temps carcéral »¹⁶. Outre la logistique réglée comme du papier à musique, l'institution a réussi « à harmoniser et coordonner les plannings des jeunes de l'Éducation nationale et de l'Unité sanitaire, organiser une restitution devant un public composé des officiels et des familles des mineurs »¹⁷. Ce qui a exigé « une concertation, une communication et une confiance hors-norme »¹⁸. Ce travail a ainsi réussi à « fédérer les différentes administrations autour de l'élaboration et la concrétisation de projets ambitieux »¹⁹. De l'avis de tous, il y a eu un avant et après. Cette sensible harmonisation s'est effectuée au sein même de la coordination entre les services qui ont mieux cerné les contraintes de chacun, que ce soit en termes de sécurité (comme des instruments dangereux), gestion de groupe ou intégration de personnes inconnues. La spécificité de ce projet et son envergure ont ainsi contribué à une prise en compte du fait de la nécessité d'avancer de manière plus coordonnée afin de réaliser « une plus value éducative » envers ces jeunes. Des comités de pilotage afin d'informer et d'associer l'ensemble des partenaires de l'établissement furent organisés. Quant aux extérieurs, les temps de parole communs et les « récits libres » ont permis de saisir les ressentis quant aux lieux, interactions avec les personnels et les jeunes et leur assurance dans l'envie de continuer à donner à « entendre, écouter ». Les responsabilités sociales des étudiants artistes se sont affirmées²⁰, laissant entrevoir la nécessité pour l'université de continuer à travailler sur le territoire.
- 10 Et puisque l'objectif fondamental est l'éducation, faisons un tour par les spécificités de l'éducation grâce à la musique au cœur de ce dispositif.

Éduquer par la musique, à l'écoute du sensible

- 11 La musique touche la plupart des gens. En effet, elle procure une dimension qui se rapporte au temps et à la vie sensible de chacun. Penser un projet musical pour jeunes en détention, permet aussi d'introduire une réflexion sur le sensible.

Vers la reconnaissance du sujet sensible

- 12 C'est parce que le chercheur se pose la question de la personne sensible et de sa libération (au sens propre et figuré) que la reconnaissance du sujet sensible²¹ fait son chemin. Ce qui nous intéresse est en effet d'interroger une pratique réputée sensible par nature, c'est-à-dire artistique. C'est ainsi le paradigme du sensible²² qui a été choisi pour tenter de lier pratique artistique et sensibilité. Ce paradigme renvoie « aux phénomènes et processus qui adviennent à la conscience d'un sujet quand celui-ci se met en lien avec son monde intérieur via un ressenti intime et profond de son corps »²³. La notion de « corps sensible » représente alors « le corps de l'expérience, du corps considéré comme étant la caisse de résonance de toute expérience qu'elle soit perceptive, affective, cognitive ou imaginaire »²⁴. Or à travers la pratique instrumentale toute personne peut révéler et se révéler des émotions, des sensations. Le processus d'apprentissage musical côtoie donc celui de la sensibilité à travers l'expérience corporelle. Il nous paraît important ici de le souligner, pour éviter les écueils d'une éducation artistique qui pourrait être considérée comme « élitiste » dans le cas présent puisque fonctionnant grâce au support de la musique classique. Au contraire, c'est bien le processus corporel et psychique d'apprentissage sensible qui semble constituer un enjeu important.

Apprentissage du temps et accès au Sensible

- 13 Le Jeu d'Orchestre permet de vivre une expérience qui engage la personne en entier, même à des degrés divers. La pratique de cet « art du temps » dans un Jeu d'Orchestre « hors-temps » permet de faire l'expérience et l'apprentissage du seuil de soi et de son écoute.

Art du temps et activité « hors-temps »

- 14 « La musique appartient de droit à la civilisation de la pensée et de la réflexion : son enfermement dans la sphère ornementale de l'existence et de la formation de l'homme appauvrit gravement le développement de la conscience... »²⁵. Notre conviction est également qu'une activité de l'ordre d'une pensée audible mais non verbale se communique grâce au corps. La musique représente ainsi un art du temps constitué de rythmes, sonorités, accords, mélodies... qui nous transperce, nous habite et nous transforme. Le sujet découvre ainsi une autre relation à son corps, à lui-même. Il se perçoit de manière sensible. « Vous projetez quelque chose qui est au fond de vous avec l'instrument »²⁶. Ce qui est rendu audible à l'extérieur, c'est cette musicalité propre à se relier à soi-même et aux autres. Le processus musical entraîne donc une approche de soi « hors temps enfermant ou routinier » qui permet un temps approprié, une écoute de soi, pour soi, avec soi et les autres.

Apprentissage de l'écoute, au seuil de soi

- 15 La pratique musicale ouvre le moment présent de manière renouvelée à la fois attendue, désirée, épiée et qui surprend dans sa souveraine arrivée. C'est donc une posture d'attente de façon à pouvoir accueillir le son qui advient au seuil de soi. Le travail du temps et avec le temps appartient donc à la musique, mais le Jeu d'Orchestre y joue une dynamique singulière. C'est que les partitions²⁷ jouées correspondent au romantisme de fin XIX^e et début XX^e siècle de la musique classique. Celui-ci représente « une acceptation de l'ambivalence du temps par une intégration de la mort à l'horizon existentiel : les fins tragiques mais calmes qui s'apaisent jusqu'aux limites du silence, les cérémonies funèbres, les rythmes obstinés du destin sont autant de signes du temps du deuil et de la résignation, sentiments qui résultent d'un travail psychique [...] »²⁸. Ce sont donc des morceaux riches en émotions qui sont interprétés. Nous mettant en posture « d'arrêt sur le son » et sur soi par la même occasion, elles permettent sa soudaine révélation. Le travail de la musique permet ainsi de vivre l'écoute d'un temps ouvert de création d'espace en soi et de soi. Cette disponibilité au temps présent repose sur une totale implication dans l'acte perceptif immédiat.
- 16 Le processus d'apprentissage du Sensible dépendra cependant autant de la posture prise par le sujet que du fonctionnement du Jeu d'Orchestre. Aussi est-il bon de s'attarder sur lui pour comprendre sa singularité.

Jeux d'orchestration, un processus sensible

- 17 Le Jeu d'Orchestre repose sur des enjeux à la fois symboliques, relationnels mais aussi cognitifs. Il s'agit de comprendre son activité, qui peut receler des jeux d'orchestration cachés.

Déroulement et jeux d'orchestration

- 18 Le déroulement du Jeu constitue en une suite d'aventures sensibles que chacun traverse et qui constitue le menu d'une action.
- 19 L'accueil : jeu d'orchestration de places

La moitié des intervenants soit une dizaine de personnes est composée de musiciens : violoncelliste, violoniste, pianiste, contrebassiste, harpiste, flûtiste, hautboïste et percussionniste. L'autre moitié aide à la réalisation de la session. Tout est disposé en demi-cercle s'ouvrant vers la chef d'orchestre Licia. Notre rôle à tous : les accueillir rapidement dès qu'ils arrivent par groupes d'unité dans la salle. C'est dans les premières secondes que le contact s'apprivoise. Un échange de prénoms et c'est déjà le choix proposé de tout instrument à portée. Certains musiciens accordent leur instrument, l'ambiance musicale s'installe. Les jeunes avancent entre les chaises et se dirigent vers l'objet musical de leur choix avant, pour le morceau suivant, d'en essayer un autre. C'est l'accompagnement de l'un d'entre nous vers l'un ou l'autre et le passage de relais qui font qu'en peu de temps, ils sont tous aux instruments ! Les musiciens savent conseiller, aider à prendre en main, rassurer, sourire et les non-musiciens se mettent à disposition aux claviers et aux petites et grandes percussions. Un jeu d'orchestration des places vient de

commencer. « Une harpe, c'est pour les filles », mais tout compte fait, pourquoi ne pas essayer ? En quelques minutes le travail musical peut commencer.

20 Toucher et être touché : jeu d'orchestration de relations

C'est tellement surprenant toute cette musique, ces instruments, ces gens ! Nulle nécessité de connaître le solfège, juste se laisser guider, imiter. C'est un flot d'émotions et de sensations. Toucher un instrument, la chaleur du bois, son vernis, sa beauté et celle du son que l'on produit. Il y a un univers qui se découvre et il s'agit de faire attention... Car le jeune est entré et les regards échangés ou les paroles montrent comme il est n'est pas question de « s'en laisser conter » ou lâcher son attitude rebelle. Celle qui d'habitude protège. Alors accepter de prendre un instrument en main, puis d'en jouer, d'être touché, ce n'est pas facile. Si le son est mauvais, comme à l'école on est déconsidéré ! Un jeu d'orchestration de relations vient de commencer. Ainsi, transporté par la musique et les gens, le jeune se laisse apprivoiser. C'est quand les interpellations entre jeunes ou des regards interrompant se mettent à s'estomper, que le son monte en qualité. C'est que le jeune se sent reconnu et il lui paraît inutile d'être à contre-temps ou hors-temps ! Imperceptiblement, la personne se met à s'imprégner de l'atmosphère et participer à la musique, créant de nouveaux liens, de nouveaux sons. Reste à se laisser mettre en musique. Un désir nouveau pour chaque instrument et une manière de se renouveler apparaissent.

21 Partitions et improvisations : jeux d'orchestration de soin et de son

Durant tout ce temps, les partitions jouées nous font ressentir la douleur de « La mort de Ase » de Peer Gynt ou encore l'impressionnante « Grande porte de Kiev » de l'un des tableaux de Moussorgski ou la vivifiante « Rhapsodie in Blue » de Gershwin. Alors, la pièce, soi, le monde sont remplis d'émotions, de quelque chose qui parle au tréfonds. Les œuvres réécrites pour un jeu d'orchestration efficace sont ainsi choisies pour leur capacité à mouvoir et émouvoir. C'est ainsi qu'au fil du temps, les visages s'ouvrent, se questionnent, restent interloqués, émus, parfois ils pleurent, tout en continuant de jouer. Car la musique est un flot et le jeu d'orchestre un moment intense d'apprentissage d'instruments et d'airs, en même temps. Il s'agirait de pas lâcher la concentration, voire se faire remarquer pour de bonnes raisons. Car la musique mérite un soin, un son et la chef d'orchestre à la fois ferme, rigoureuse, bienveillante et à l'écoute de tous et de tout, s'empare de chaque instrumentiste pour lui offrir une place spécifique. Les improvisations structurées²⁹ permettent d'ailleurs de mieux « faire entendre » les « voix instrumentales ». C'est un travail véritable de coordination et redistribution dans lequel chacun trouve sa place, est reconnu et dans lequel Licia excelle.

22 La représentation : jeu d'orchestration de soi

Les partitions s'enchaînent et les répétitions se succèdent. Quel sera le public ? Telle est la vraie question ! Les éducateurs, professeurs, parents, psychologue, administration, juges, directeur ? Que pourraient-ils leur prouver ? La représentation est un moment fort où il s'agit de se montrer positivement, même si le public, comme sa famille, « on ne le choisit pas ». Un processus s'est mis en route et, le moment venu, l'exigence de la performance représente un stress immense mais aussi une possibilité de retour bénéfique. On passe chez le coiffeur la veille, on met ses plus beaux vêtements. Il y a un événement. Et chacun et tous en même temps essaient de ne faire plus qu'un pour tenir jusqu'au bout sans

flanquer, certains plutôt percutants derrière ou délicatement devant, aux cordes. Parce qu'il y a une peur, un danger. Un jeune fera même un malaise, d'autres ne sauront venir participer. Mais le plaisir de produire un son juste, à la fois seul et ensemble, apporte un bonheur à la fois individuel et collectif. Rassembler toute sa personne dans ce jeu d'orchestration, c'est vivre ce moment exigeant où si la musique est belle, c'est un vrai bonheur d'exister !

23 L'au-revoir : jeu d'orchestration de séparation

Le Jeu d'Orchestre prend fin définitivement avec les dernières accolades et les au revoir de la main qui n'en finissent pas. Le lieu et les participants tout comme les spectateurs sont remplis d'émotions. C'est perceptible : il ne sera facile pour personne de sortir de ce lieu clos où la confiance et les relations grâce à la musique ont joué. En si peu de jours, cela semble irréel. Certes, tout le monde est épuisé, mais il s'agit d'effectuer un dernier travail, car l'appel de retour dans les unités est lancé. Travail psychoaffectif de se séparer, de s'extraire de ce cocon de protection avec l'image maternelle de Licia en son centre. Un travail sensible aussi car ce n'est pas simple de lâcher son violon, sa contrebasse... voire son accompagnatrice préférée. Le Jeu d'Orchestre va s'arrêter. Chacun prend soin cependant de signifier le changement, la fierté, la valeur. Jeu d'orchestration d'affects et de séparation accompagnant la frustration.

- 24 Tous ces jeux permettent de comprendre l'humanité en résonance, c'est-à-dire « une forme de communication sensible et symbolique trans-subjective »³⁰, où chacun, lié par la musique, se rencontre et s'écoute profondément. Mais outre ces jeux d'orchestration de vies, d'émotions et d'affects, il faut encore souligner que le dispositif représente aussi celui de l'écoute du silence. Tout comme « la première opération de l'introspection sensorielle consiste à soigner la présence au silence »³¹, il possède alors la faculté de jeu d'orchestration des silences autant que des sons. Un silence plein de ressentis, d'images qui parfois cheminent à l'intérieur vers la nécessité impérieuse de parler au psychologue de son passé, de sa vie.

Ethnographie à tonalité sensible

- 25 Le travail d'ethnographie s'est avéré riche d'enseignements et d'apprentissages sensibles. Au milieu de la fragilité humaine, le ton n'est jamais réellement le bon, mais la tonalité s'est trouvée sensible alors que devant la complexité de la situation, surgissaient des questions. Comment définir sa posture ? S'agit-il d'observer ou écouter ? Ou encore, qu'observe-t-on quand on écoute ? Mais d'abord, où se placer ?

Une démarche ethnographique d'écoute

- 26 Entrer à Quiévrechain, ce n'est pas comme entrer chez son voisin ! Qui n'a pas été ému à la vue des cellules comme de petits bâtiments superposés d'où les jeunes ne cessent de crier. L'ethnographe réalise sa recherche sans revendiquer, ni nier une posture sensible consistant à saisir le plus finement possible l'instant présent. Car le sens n'est pas séparable du sensible et « c'est dans la description ethnographique que se jouent les qualités d'observation, de sensibilité, d'intelligence et d'imagination scientifique du chercheur »³². De plus, une semaine c'est certes court, mais dense, ce qui donne tout son sens à une ethnographie compressée³³ et d'autant plus à la nécessité d'une écoute pleine et profonde. Ce sont ainsi les conversations échangées et les observations à travers les

émotions variées et les affects traversés qui déposés et mis à distance, constituent l'une des matières premières du journal de terrain³⁴.

« Mimi est pleine de plaisir et de sourires et parle maintenant. Mana a quitté son col roulé pour un tee-shirt blanc et brillant plus gai. Elle porte la tristesse en elle. Elle explique une partie de sa vie à la contrebasse, son enfance maltraitée. Avant elle s'exclamait : "c'est impossible le trois temps !". Et en peu de temps, elle réussit. Tim est accablé. Il en a pour 9 mois. Il a du plaisir à jouer. Il pense que sa mère ne viendra peut-être pas au concert, car elle n'en peut plus. Etre positif, rassurer. Quant à Mitch, impossible pour lui de participer car ses vêtements sont sales et en plus sa mère ne pourra certainement pas venir de Lens par manque d'argent. »
Jeudi 26 juin 2014.

- 27 Les vies invisibles se mêlent aux rencontres, des bribes d'histoires s'entremêlent durant le temps de la découverte du jeu d'orchestre. C'est ainsi la démarche qualitative ethnographique (Beaud & Weber, 2003) qui a été choisie devant cette aventure musicale humaine où chacun s'adapte et crée une manière d'agir. Puisqu'il n'est pas question de s'entretenir avec les jeunes, il faut donc tenter par tous les moyens de rassembler matière à observation quant aux lieux, sessions, temps de paroles en fin de journée avec les jeunes ou encore débriefings avec les étudiants, universitaires et professionnels du dedans, comme ici :

« "Les jeunes sont sans arrêt sans limite, on a envie de leur dire d'arrêter" dit une étudiante. "C'est vrai on en a marre de leur comportement !" renchérit une autre. Deux jeunes prennent le dessus et n'écoutent pas. Ingrid me dit qu'on ne sait jamais à quel moment il est bon de dire stop...c'est une limite à mettre mais qui doit la mettre et comment chacun ressent la limite et à quel moment ? » Lundi 23 juin 2014.

- 28 Une méthodologie axée donc, sur l'observation, véritable matière vivante s'il en est dont il importe de mémoriser au mieux les paroles, les postures développées et les retranscrire. Pour cela, une « écoute sensible »³⁵ se développe car, fondée sur l'empathie, elle reconnaît l'acceptation inconditionnelle d'autrui. La situation vécue est en effet « limite ». Et il n'est pas rare d'entendre de la part des intervenants qu'ils « ne préfèrent pas savoir » les raisons pour lesquelles les jeunes sont là. Il ne s'agit en aucun cas de porter un jugement mais d'accueillir la personne telle qu'elle se présente. Le journal de terrain en dit ainsi long sur les regards perdus, épiés ou échangés durant ces journées :

« Le changement d'instrument favorise la déconstruction des alliances. Ainsi séparés, les jeunes se concentrent mieux et améliorent le son. Pas de dispersion, de communication visuelle pour se rassurer. Le son de la Porte de Kiev était très intéressant. « Se souvenir des sons » dit Moran, très sensible. » 28 janvier 2013.

Observation/Écoute participante

- 29 Mais observer dans un orchestre signifie bien plus. Tout d'abord, il faut trouver sa place. Première option : jouer de la percussion. Se mettre à la table « des petites percus », c'est en effet, se situer à la périphérie du demi-cercle formé par le Jeu d'Orchestre. C'est ainsi pouvoir bénéficier d'un point de vue panoramique sur les acteurs de la situation. C'est donc une place de choix. Car, il faut reconnaître que ne pas être musicien, pour participer au Jeu d'Orchestre, représente un point d'observation/écoute exceptionnel. Car le chercheur apprend à observer l'écoute, son intensité, sa légèreté ou son évaporation ... et touche pour la première fois l'instrument de son choix :

« "Le violoncelle, on dirait que tu en as fait toute ta vie !" m'a dit Patrice. J'aime le son de l'archet sur les cordes, il fait vibrer. Ce violoncelle fait ressortir des images

et ressentir. J'aime le tenir dans mes bras. Il est vivant alors. J'aime le son grave. Les cordes à tenir, c'est dur. En même temps, on a joué Carmen, c'était passionnant, je ne me suis pas ennuyée. Ce violoncelle me parlait de mon cœur. J'aimais bien écouter la chef d'orchestre Licia et la suivre en sécurité. Dur ! Mon cœur battait ! Et les larmes aux yeux si je me trompais. Et j'aime le bois, j'aime ça ! La violoncelliste pourrait être moi ! Je me tenais droite et fière, j'étais concentrée. » 26 avril 2016.

- 30 Cette posture développe des qualités à la fois de centration et de disponibilité à l'extérieur. Il s'agit d'observer et écouter en même temps : des comportements d'approche instrumentale, des modes relationnels, des façons verbales ou mimées de s'interpeller, mais aussi le degré de résonance émotionnelle ou d'autonomie en rapport avec la phase musicale...

« Aujourd'hui, ils sont très précis, pas trop décalés, pour Le roi de la montagne, puis La mort de Ase, plus difficile. Ils sont très concentrés tous ensemble, sauf pour la danseuse où ils sont à contretemps ! "Ne tuez pas ma danseuse !" s'exclame Licia. » Mardi 24 juin 2014.

- 31 En bref, la complexité de la situation est à l'image de la complexité musicale. Présente, furtive et insaisissable en même temps, elle appelle une réponse, un geste, une action. Posture riche dont l'engagement physique, psychologique et la concentration sont si fortes qu'en fin de journée, l'épuisement est exprimé par tous les participants. Débutant par la volonté naïve de bien voir, l'ethnographe comprend petit à petit l'apprentissage commun à tous de devoir écouter soi, les autres et l'ensemble, et ceci en fonction de chaque instrument.

Trace sensible

- 32 Voici une lettre, seule trace écrite adressée spontanément par une jeune au groupe, qui témoigne de l'engagement et du travail en cours, comme des étonnements, attentes et désirs.

« Coucou les musiciens, avant d'intégrer ce groupe de musique, j'avais un avis négatif sur ce que pouvait m'apporter ce groupe. Puis, je me suis aperçue que votre groupe pouvait m'apporter beaucoup. J'apprends, je découvre des choses nouvelles, tout ça me plaît. A chaque fois que je joue d'un instrument, c'est une partie de plaisir qui commence et ça, même si de temps en temps, je me plains (ex : j'ai mal aux jambes, au dos, aux bras, etc. J'aime beaucoup ce que je fais, j'ai rencontré des personnes exceptionnelles telles que V. (tu es la meilleure). Cela va être dur de me séparer de vous, mais, il le faudra bien. J'espère que l'on va réussir notre concert vendredi car j'y tiens. Au moins on pourra prouver à l'EPM que vous n'êtes pas venus pour rien ! Bon courage à vous, surtout à toi V. Tu es la meilleure, reste comme tu es. Bon, je vais vous laisser, j'ai encore beaucoup de boulot à faire. Et vous qu'avez-vous pensé de moi ? Gros Bisous. » Mandoline, 26 juin 2014.

- 33 On voit ici le rapport affectif envers le groupe et comment la jeune fille investit la relation et tient à montrer qu'elle a été sensible à notre passage et particulièrement à l'une d'entre nous. Elle nous prouve que ce n'est pas facile de jouer, que des phénomènes, des maux apparaissent ou se réveillent. Mais en même temps, elle parle aussi de sa relation de plaisir à l'instrument et au groupe et de sa fierté de continuer jusqu'au concert, pour montrer ce dont elle est capable. Ce fut le seul mot transmis mais il témoigne de l'élan d'énergie et de contact retrouvé.
- 34 Les trois années d'observation et écoute participantes de terrain ont ainsi permis d'élaborer le processus d'apprentissage du Sensible par le Jeu d'Orchestre.

De l'apprentissage du sensible par la musique

- 35 La démarche ethnographique s'est complétée de la théorisation ancrée permettant de travailler finement les informations de terrain. Une analyse qualitative a ainsi permis de mieux comprendre le processus d'apprentissage créé par le Jeu d'Orchestre.

Partition ethnographique du Jeu d'Orchestre

- 36 Les conceptions à la fois du paradigme du Sensible et de l'apprentissage de la musique selon *Esagramma* ayant donné le ton à la réflexion, la théorisation mise en œuvre a permis de mettre à jour une interprétation sensible.

Musique et Sensible donnent le ton

- 37 Seule la théorisation ancrée³⁶ (sous le regard de Paillé & Muchielli 2008) nous a paru capable de donner à entendre et comprendre le Jeu d'Orchestre en détention. En effet, le processus représente un apprentissage comprenant tant un travail émotionnel, affectif, relationnel que musical. L'ethnographie sensible a de même été choisie pour interpréter le processus mais aussi tenter de l'écrire de manière « sensible »³⁷, ceci afin de le faire vivre au lecteur. Le journal de terrain de l'ethnographe est ainsi le réceptacle d'observations qui permettent de saisir à la fois la relation au jeune, à l'instrument, aux autres, à l'ensemble et à soi. Il vient en écho aux préoccupations échangées dans le groupe des participants ou collaborateurs de l'action. L'information donne le sentiment d'une cacophonie riche de sensations, émotions, sentiments, bruits, sonorités, introspection, rythme et mélodies qu'il s'agit de mettre en ordre, classer et penser en fonction du vécu et du contexte. A mesure, la configuration prend forme et les catégories conceptualisantes, « productions textuelles se présentant sous la forme d'une brève expression et permettant de dénommer un phénomène perceptible à travers un travail de recherche, émergent »³⁸. La compréhension du rôle de l'instrument, de la relation au musicien accompagnateur et à l'ensemble orchestral, s'est répétée et a pris forme. Cependant, il convient de mesurer les limites « objectivantes » de notre travail : « ce liant que nous avons établi à travers la musique, autour de la personne détenue, par les sens, les silences et les sons, les regards et les gestes, *n'est pas mesurable scientifiquement* : les résultats étaient visibles sur les corps (à travers les sourires notamment), prouvant ainsi que ce qu'il y a *entre les gens*, dans la vie comme dans la musique, relève de la sensibilité »

³⁹.

Interprétation sensible du Jeu d'Orchestre

- 38 La réalité de terrain, même vécue dans un temps court « transpire » à l'intérieur du Jeu d'Orchestre. Ce qui prend forme est une interprétation sensible du lieu, de l'espace, du temps et des gens. Ce que Sansot⁴⁰ appelle de ses vœux et qui fait ici figure de transcription obligée tellement la vie à l'intérieur ne peut qu'émouvoir ceux venus à sa rencontre. Il s'agit dans cette lignée de « sensibiliser des réalités sociales » à la place de concepts opératoires sans existence réelle. En toile de fond, la libération fantasmée, tant attendue constitue l'espoir ultime, la voie de salut, car l'enfermement est simplement insupportable. C'est alors que la description ethnographique, comme le précise

Laplantine, « mobilise la totalité de l'intelligence et de la sensibilité du chercheur, mieux de sa sensualité et le conduit à travers la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher et le goût à s'attarder sur les différentes sensations rencontrées, à les détailler minutieusement ».41. Le sens pressenti, puis saisi, est mis en mots de manière analytique mais aussi sensible. En fait, le choix d'une écriture, par endroit sensible en plus d'être académique, permet, nous semble-t-il, de « faire vivre » ces jeunes, et ce Jeu d'Orchestre en détention. C'est ainsi à un travail d'imagination, c'est-à-dire de mise en images, de donner à ressentir ce réel sensible, que l'écriture invite. Cette imagination qui, selon Willis42, est nécessaire de manière à préciser et développer des formes d'analyse conceptuelles ancrées et de présentation qui préservent la distinction entre l'évidence et la complexité d'une immersion sur le terrain toujours incorporée. En voici une page, écrite après la dernière session à l'EPM.

Le temps comme « le son »

« Le temps d'un son. Arrêter ce temps vertical qui n'arrête pas de durer et qui fait que les nuits sont si dures à passer. Car le temps en détention est long. Dehors on a tout. Dedans on vous a tout pris. Il y a bien des activités mais elles durent une éternité tant qu'elles ne satisfont pas au besoin de libération. Celle qu'on attend et qui peut reculer ou avancer en fonction des événements, de son comportement ou du juge. Combien de fois ai-je entendu : "Je sais pas si je vais finir la semaine, je vais voir le juge et je vais peut-être être libéré". Difficile à comprendre et encore plus à vivre. L'incertitude de demain décourage le temps d'aujourd'hui, l'amenuise, épuise sa force de vivre, sa création. Le temps est un enfermement. Il n'y a pas d'échappatoire, c'est lui qui nous tient en prison. Il nous détient. La chambre, la cellule sont transpercées de sons, sans pouvoir s'en échapper. Musique et cris élevés. En arrivant au centre, ce sont les hurlements derrière les vitres qui frappent. Exister ou en tout cas le revendiquer, c'est ne pas se faire oublier, se faire entendre. Dépasser l'invisible c'est passer le mur par le son. Amplifié, déformé, lien privilégié avec l'extérieur, il relie les uns et les autres. Il crée le temps, fait s'effacer le désagrément. Le son en détention est un geste, un besoin de reconnaissance, une mine d'impuissance. Le structurer aurait un sens, l'amplifier serait une reconnaissance de son existence. En détention, le son est expression. « Tuer le temps » serait la seule solution pour que le temps s'arrête. Le temps est un ennemi intérieur qui ne connaît pas d'heure. Sa libération, c'est l'évasion. Alors offrir un autre temps, le déplier délicatement, l'égrainer pas bêtement, l'épeler de façon rythmée, c'est sortir un peu de son enfermement. Ou plutôt c'est rentrer dans un infinitésimal temps présent. Positif, actif en soi. Non subi, tout à soi. Le temps n'est plus prison, mais temporairement accès à soi. » Écriture sensible de recherche, 15 juillet 2014.

- 39 L'enfermement représente une épreuve de soi à travers le temps mais aussi les gens, son environnement. C'est dans ce contexte que le Jeu d'Orchestre prend place, riche d'épreuves et de preuves. Le temps comme leçon d'apprentissage et plus encore...

Des épreuves comme preuves sensibles

- 40 Le processus combiné du contact du sensible en soi, de son implication envers l'autre et de son comportement musical dans l'orchestre est gage d'engagement du participant. S'il met en jeu des émotions, des sentiments et soubresauts profonds, il permet aussi des preuves de soi et de sa validité. Il comporte alors des effets, fruits du rapport du jeune à sa réalité.

La corde sensible

- 41 Soi : être à l'écoute de soi, de ses sensations, de son corps, de ses émotions et d'images qui apparaissent. Le toucher de l'instrument participe de cette relation à soi, perception de soi. Il est intense. Certains parfois n'osent pas s'aventurer, puis c'est le choc et ils ne veulent plus partager l'instrument, ni le quitter. Le garder contre soi ou avec soi : « je peux prendre le violoncelle pour m'entraîner ce soir ? » et apprendre de nouveaux gestes, de nouveaux rythmes plus doux, plus décisifs ou plus subtiles. Cette modulation de l'être avec l'instrument est une révélation. D'autres choisissent une percussion discrète mais assurée. La harpe a ainsi un jour « percuté » un jeune, qui ne pouvait s'en séparer tout en arguant « non, mais je veux pas rester ! ». C'est que l'épreuve est intime, sensible. Oser quand on doit rester « un dur », se montrer sensible, de fines cordes pincées entre les doigts produisant un son délicat, représente une double épreuve. La première est un rapport à soi renouvelé, consistant à s'accepter et vivre sa sensibilité et la seconde augure un danger pour l'image de soi plus sensible, plus fine, mais aussi plus vraie. Accepter de toucher, c'est en fin de compte accepter d'être touché par ces cordes sensibles, ces sentiments qui jaillissent d'on ne sait où ! C'est développer une disponibilité, une attention au son et à soi au fond. C'est être touché et aller au plus profond de sa propre écoute-observation. La vibration s'installe, cela résonne en soi. C'est le moment où tout bascule et où s'arrête le pendule. On est le geste. On suit le mouvement du son. Les pieds bien ancrés, il s'échappe du corps et transporte vers un extérieur à soi, au dehors.

L'accord majeur

- 42 Musicien ou pas, extérieur ou non, les relations, dans un corps à corps d'émotions partagées, apparaissent et lient les personnes dans l'espace du jeu. Il devient alors nécessaire de se séparer pour un temps d'un ami pour mieux entendre, écouter, ou il convient d'aller vers l'accompagnateur inconnu pour se faire aider. Par-dessus tout la chef d'orchestre, figure emblématique d'implication s'il en est, qui entend tout, voit tout, dirige, fait découvrir, mais aussi fait respecter son autorité musicale. Cette implication où diminue la distraction est partagée dans un vécu musical et sensible commun. C'est bien entendu un rapport physique, psychologique et technique qui s'installe, mais à travers le ressenti partagé, c'est l'accord de l'un envers l'autre qui prend forme. Accepter de demander, se taire, se concentrer, reporter son commentaire, c'est difficile quand le terrain de la parole est celui de l'adversité ou de la sauvegarde de l'image de soi. C'est une épreuve. Or, accepter de grandir dans ce sens, c'est oser s'exposer et trouver une modulation avec les autres. C'est aussi d'accord en accord, un chemin d'efforts. Car un son approprié, juste, voir inédit et surprenant est la preuve d'une relation de confiance qui se raffermi. C'est une résonance à deux partagée, qui se propage au fur et à mesure des découvertes instrumentales. L'espace du jeu d'orchestre devient celui de l'implication de soi envers chaque instrument et accompagnateur, répétition après répétition vers la représentation. L'accord majeur parfait où tout est en équilibre : émotions, relations et musique.

L'homme-orchestre

- 43 Le troisième élément fondamental se joue dans la présence musicale pour le public invité. Il s'agit alors de faire la preuve de tout ce que l'on a appris, le rythme, la tonalité, la

douceur, la modulation, le crescendo, le vibrato et de le faire au mieux de ses capacités parmi et avec les autres. Le public devant peut assister à notre succès ou renvoyer notre échec. Ce travail implique de pouvoir s'écouter soi, les autres et jouer avec, s'accorder. La représentation est un temps construit ensemble. C'est une résonance et une implication collectives. Alors se donner en public est un défi qu'il faut prendre au sérieux. Car cela signifie exposer son travail musical nourri d'émotions à la fois personnelles et partagées. C'est donc se transmettre soi, à travers les notes et les tonalités apprises, acquises et répétées. Accepter de se mettre en représentation, c'est faire confiance au public, à la musique et à tous les participants pour réussir. C'est la volonté de bien jouer, c'est-à-dire de transmettre une musicalité à travers l'acceptation d'une mise en danger commune. A la fin, symphonie rime avec harmonie. L'homme orchestre ses émotions, ses relations, son instrument et en définitive lui-même dans une forte concentration à travers les morceaux de la représentation.

- 44 Ces trois types d'apprentissage brièvement exposés tissent le processus même du Jeu d'Orchestre. Ils en constituent des épreuves mais aussi des preuves qui seront vécues sensiblement différemment selon chacun. En fin de compte, des changements se dessinent.

Effets sensibles

- 45 Que ce soit les acteurs de la recherche-action du dedans, ou les personnes du dehors, toutes reconnaissent que des changements ont eu lieu. Nous verrons tout d'abord en quoi une part de sensible a pu s'éveiller puis comment les professionnels ont pu vivre et interpréter le Jeu d'Orchestre. Un silence respectueux fait ainsi partie à part entière du processus.

Vers un éveil du sujet sensible

- 46 Le processus décrit permet de contacter sa part de sensible. Et durant la pratique, aucune demande de verbalisation n'est faite envers quiconque, laissant la personne libre de vivre ses émotions parmi les autres. Il convient donc de rester prudent car toute approche dans le domaine sensible, qui plus est en centre de détention, est d'une complexité redoutable, entre ce qui est perçu, vu et retranscrit et ce que la personne souhaite montrer d'elle-même ou pas.
- 47 Chacun fait alors son chemin comme il lui convient. Cependant, trois postures ou « régimes d'actances »⁴³ semblent pouvoir se lire. La première correspondrait au « Moi social ». Le jeune joue alors dans le but avoué de « se faire remarquer » du juge, pour obtenir une diminution de peine. C'est ce qu'il affirme en tous les cas, car le calcul social cède vite le pas à la part de soi touchée. Il nous est ainsi arrivé d'entendre ce genre de discours et retrouver le jeune tremblant et ému face à la réaction positive d'un juge ou d'un parent. La question peut se poser alors de l'anticipation du jeune préférant le déni au risque d'être déçu ou trop éprouvé par une émotion qui le submergerait. La seconde serait du type du « Moi psychologique » : le jeune se permet de se rapprocher de lui-même et de mieux se connaître. L'apport psychologique est indéniable et chemine vers plus de reconnaissance de soi et d'introspection. Un jeune venu, suite au Jeu d'Orchestre, de manière soudaine et continue, raconter son histoire chez le psychologue (alors qu'il ne parlait à personne depuis son arrivée trois mois auparavant) fait partie de ce type

d'engagement. Enfin, émergerait le « Moi ressentant » : le jeune entre en contact intime avec ses émotions, son paysage sonore, son monde intérieur. Il s'est emparé d'un instrument fétiche, permettant de vibrer, résonner, ressentir, s'harmoniser. Le sujet sensible en éveil ne prétend plus quitter de sa vie son instrument. Il est pris par le jeu, « se lâche » et prend le goût de vivre ses émotions de manière immédiate plus libérée, authentique et assumée. Il semble que c'est au jeune que revient le soin de cette auto-affection et de se réconcilier avec sa sensibilité. Nombre d'entre eux ont, en effet, eu ce choc sensible avec un instrument, plus souvent le violoncelle ou le violon. Cependant, la réconciliation avec soi, son image et son rapport au monde tient aussi à ce que l'autre peut vous renvoyer, éducateurs, psychologues, participants du dehors et parents bien-sûr. Les enjeux sont complexes et les postures fragiles car le travail correspond à négocier avec les tenants de la réalité intériorisée, sa réalité. Ainsi, un jeune qui refusait que son père soit présent à la représentation, montrera cependant sa sensibilité au violon... ils échangèrent des regards... Son père m'apprit que son propre rêve était de jouer du violon. Il se mit à verser des larmes durant la représentation. Père et fils résonnaient ensemble sans le savoir, le violon comme objet de transition, le Jeu d'Orchestre agissant alors comme espace transitionnel.

- 48 Cette pratique musicale favorise petit à petit l'émergence de prises de conscience, même si le pas vers leur expression est incertain et prend du temps à se décider et finaliser. En tous les cas, le groupe d'intervenants n'était pas destinataire d'informations plus précises sur ces jeunes, principe que nous partagions de façon éthique et déontologique. Néanmoins, il s'agit d'admettre une convergence de points de vue quant aux effets positifs du Jeu d'Orchestre.

Effets partagés

- 49 Le fait est qu'une présence accrue des psychologues et éducatrices a favorisé l'accompagnement de l'expression individuelle. En effet, ils décidèrent de vivre avec les jeunes cette expérience, ce qui leur procura un « double regard » de l'intérieur. « L'avancée du jeu nous permettait d'identifier les postures et leurs évolutions. D'une posture avachie, recroquevillée, le jeu laissait entrevoir des adolescents pleins d'assurance, aux postures soignées, où la tête relevée et l'instrument fièrement porté laissaient supposer tout le pouvoir de l'instrument sur leur estime et leur confiance »⁴⁴. Cependant, « vivre les émotions à travers la musique, l'harmonie, la rencontre de l'autre, et de l'objet-instrument et surtout s'autoriser à ressentir du plaisir dans ces conditions, est une étape, qui a été permise en milieu carcéral par le Jeu »⁴⁵. D'abord interloqués, ils se sont petit à petit autorisés à ressentir et exprimer leurs émotions...

« C'était beau, on s'est écouté ! » Maestro, 24 avril 2012.

- 50 « La progression respectée, le tutorat des intervenants sur chaque mineur, l'accompagnement, à la fois physique et affectif ont permis non seulement d'installer la confiance nécessaire à l'engagement, mais également la réussite indispensable à la poursuite »⁴⁶. De fait, ajoute l'éducatrice, « la dépersonnalisation rendue inévitable par l'incarcération, s'est trouvée ainsi suspendue, le temps du Jeu d'Orchestre ». Un retour à soi émerge donc de cette situation paradoxale faite de libération sous contrainte. Car comme le rappelle le psychologue, ce type d'établissement est censé préparer l'insertion quand bien même ces jeunes sont coupés du monde. Qui plus est, « comment travailler sur l'estime de soi alors même que la personne en face de référence (surveillant) ne peut rentrer en contact physique avec vous ? »⁴⁷. Et, continue le psychologue, « c'est là le sens

de l'action des professionnels de la PJJ, redonner du sens à l'acte commis, redonner du sens au projet, s'approprier le projet de sortie, donner l'envie et la croyance au jeune en sa capacité à s'insérer dans la société »⁴⁸. Dans ce cadre, les intervenants ont tenté de leur mieux de contribuer à ce que les jeunes puissent « se servir de l'agir plutôt que de l'interdire, mais un agir créatif, harmonieux, respectueux »⁴⁹. Or, le Jeu participatif représentait pour les extérieurs de vivre une expérience émotionnelle intense. C'est la violence latente et l'incapacité des jeunes à exprimer leurs émotions qui ont constitué notre apprentissage. Les bilans de demi-journée permettaient de meilleures compréhension des fonctionnements des jeunes et persévérance dans notre travail. En retour, il semble bien que nous ayons permis d'être un vecteur d'équilibration ou harmonisation. « Accepter de vivre ses émotions, sans se détruire, ni exploser, voilà un challenge pour l'Orchestre Participatif »⁵⁰. De fait, « certains [jeunes] auront eu le temps de « donner à voir une toute autre personne, pleine de sensibilité plutôt que de violence ».

« J'ai eu un sentiment d'harmonie. » Allegro, 25 avril 2012.

- 51 L'évolution des représentations entre jeunes, parents, éducateurs, psychologues, surveillants, professeurs (qui apprécient le calme et la concentration retrouvés en classe) est positive, qui témoignent non seulement de l'éducabilité de ces jeunes, mais aussi de ce que la musique leur a apporté : « durant cette semaine ils étaient eux-mêmes »⁵¹, « de belles personnes susceptibles d'émouvoir »⁵².

Conclusion

- 52 Le projet aura donc permis de faire évoluer deux milieux très éloignés (université et centre de détention) et les faire collaborer dans un objectif commun d'amélioration de vie, même momentanée, des jeunes. La recherche-action aura su créer un projet riche de sens institutionnel, social, psychologique et humain. Le Jeu d'Orchestre apparaît alors comme un processus propre à permettre au jeune de se découvrir au détour d'un son, trouver « sa voix instrumentale » de manière juste et harmonieuse, pour reprendre possession même partielle de son histoire et s'actualiser, s'harmoniser au fil des séances. Il s'agit en fait de faire sourdre du sens en soi par le ressenti d'épreuves humaines et musicales. Le Jeu d'Orchestre représente ainsi un processus d'apprentissage de la musique à la fois intime et collectif permettant de se vivre et vivre-ensemble pleinement. L'éveil du sujet sensible s'accompagne de celui de tous. L'effet de libération sera d'autant plus sensible que le jeune aura pu se mobiliser et avancer dans son rapport intime. Vaste chantier que celui de la construction humaine où, dans le moment présent, le sujet sensible s'éveille, se prend comme tel et s'autorise à vivre l'instant suivant, se réconciliant ainsi avec le temps. Poser l'analyse du Jeu d'Orchestre dans la perspective du Sensible représente une tentative de réconcilier l'éducation avec le corps, ses émotions et sensations comme autant de façons de rejoindre et faire émerger l'intelligible. C'est à la condition de prendre conscience de ce processus particulier et indispensable pour remettre l'humain à sa place et développer sa construction que le regard de la société envers « ses enfants » pourra les réhabiliter. L'apprentissage sensible de ces jeunes représente un arrêt momentané dans la spirale du temps qui emboîte les événements et fait d'eux des délinquants. Le sentiment de valeur de soi que développe le jeu d'orchestre est un socle fondamental, selon nous, pour d'autres formes d'apprentissages et engagements ultérieurs. Celui-ci aura constitué pour certains en une véritable

illumination silencieuse en réponse à l'interpellation musicale profonde. L'effet d'auto-affection, véritable sentiment réparateur de soi, gagnerait à être et reconnu, pour ces jeunes et plus largement en éducation.

BIBLIOGRAPHIE

- Barbier (René), *La recherche-action*. Paris, Anthropos, Economica, 1996.
- Barbier (René), *L'approche transversale, l'écoute sensible en sciences humaines*, Paris, Anthropos, 1997.
- Beaud (Stéphane), Weber (Florence), *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*, Paris, La Découverte, 2003.
- Berger (Eve), Danis Bois (Danis), « Expérience du corps sensible et création de sens », dans Abadis (Stéphane) [dir.], *La clinique du sport et ses pratiques*, Nancy, PUN, 2008, 233 p.
- Berger (Eve), Bois (Danis), « Du sensible au sens : un chemin d'autonomisation du sujet connaissant », *Chemins de formation au fil du temps*, n° 16, octobre 2011, p. 117-124.
- Berger (Eve), *Rapport au corps et création de sens, étude à partir du modèle somato-psychopédagogique*, Thèse de doctorat en Sciences de l'éducation, université Paris 8, 2009.
- Bois (Danis), Austry (Didier), « Vers l'émergence du paradigme du Sensible », *Réciprocités*, n° 1, novembre 2007, p. 1-17.
- Covez (Corinne), *Pratique artistique : Un rapport à soi, aux autres et au monde. L'éducation par le cirque : Une école du vivre*. Co-direction de thèse avec M-P. Lassus MCF HDR Lille 3 Charles de Gaulle et A. Vulbeau Pr. Paris Ouest 10 Nanterre La Défense, 2012.
- Covez (Corinne), « Orchestration d'une recherche-action », dans Lassus (Marie-Pierre), Le Piouff (Marc) & Sbattella (Licia) [dir.], *Le Jeu d'Orchestre : Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté (2012-2014)*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, p. 55-69.
- Delarue (Jean-Marie), Contrôleur général des lieux de privation de liberté (2008-2014) dont le rapport d'activités 2012 mettait l'accent sur le sens de l'enfermement des enfants consultable sur le site http://www.cglpl.fr/wp-content/uploads/2013/02/CGLPL_Rapport-2012_version-WEB.pdf
- Dequin (Ingrid), « Du jeu au je », dans Lassus (Marie-Pierre), Le Piouff (Marc) & Sbattella (Licia) [dir.], *Le Jeu d'Orchestre : Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté (2012-2014)*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2015, p. 289-299.
- Dequin (Stéphane), « L'Orchestre Participatif à l'EPM : « mais pourquoi ça fonctionne ? ! » » dans Lassus (Marie-Pierre), Le Piouff (Marc) & Sbattella (Licia) [dir.], *Le Jeu d'Orchestre : Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté (2012-2014)*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2015, p. 119-128.
- Dodier (Nicolas), Baszanger (Isabelle), « Totalisation et altérité dans l'enquête ethnographique », *Revue Française de sociologie*, n° 38, 1999, p. 37-66.
- Dubouchet (Louis), Vulbeau (Alain), *Des expérimentations sociales et des jeunes*, Paris, La Défense, Ed. Matrice, 1999, 104 p.

Jeffrey (Bob), Troman (Geoff), "Time for Ethnography", *British Educational Research Journal*, vol. 30, n 4, 2003, p. 535-548.

Laplantine (François), *Théorie de la description ethnographique*, Paris, Nathan « 128 », 2002, 128 p.

Lassus (Marie-Pierre), « Conclusion », dans Lassus (Marie-Pierre), Le Piouff (Marc) & Sbattella (Licia) [dir.], *Le Jeu d'Orchestre : Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté (2012-2014)*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2015, p. 301-305.

Nicolas (Sophie), « L'expérience du Jeu d'Orchestre à l'Etablissement Pénitentiaire pour Mineurs de Quiévrechain : entre bienveillance et fédération », dans Lassus (Marie-Pierre), Le Piouff (Marc), Sbattella (Licia) [dir.], *Le Jeu d'Orchestre : Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté (2012-2014)*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2015, p. 283-286.

Paille (Pierre), Muchielli (Alex), *L'Analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, A. Colin, 2008, 424 p.

Sbattella (Licia), *Dialogues polyphoniques et jeu d'orchestre : Harmonisation et modulation de soi*, Milan, ©Esagramma, 2012.

Sbattella (Licia), « Jeu D'Orchestre® : la méthodologie Esagramma en milieu carcéral », dans Lassus (Marie-Pierre), Le Piouff (Marc) et Sbattella (Licia) [dir.], *Le Jeu d'Orchestre : Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté (2012-2014)*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2015, p. 71-95.

Sbattella (Licia), « Réécriture du temps et modulation de soi dans les parcours du Jeu D'Orchestre® », dans Lassus (Marie-Pierre), Le Piouff (Marc) et Sbattella (Licia) [dir.], *Le Jeu d'Orchestre : Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté (2012-2014)*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2015, p. 131-154.

Sansot (Pierre), *Les formes sensibles de la vie sociale*, Paris, PUF, 1986, 224 p.

Willis (Paul), *The ethnographic imagination*. 4^{ème} édition, Cambridge, Polity, 2007, 176 p.

Winkin (Yves), *Anthropologie de la communication : de la théorie au terrain*, Paris, Seuil, 2001, 332 p.

SITOGRAFIE

www.cerap.org

www.cgpl.fr

www.esagramma.net

NOTES

1. Sous la responsabilité de Marie-Pierre Lassus MCF HDR en musicologie au laboratoire CECILLE.
2. Pour plus d'informations sur le centre éducatif, de formation et clinique, notamment sur le Jeu D'Orchestre® Prova l'orchestra® : www.esagramma.net.
3. Corinne Covez, *Pratique artistique : Un rapport à soi, aux autres et au monde. L'éducation par le cirque : Une école du vivre*. Co-direction de thèse avec M-P. Lassus MCF HDR Lille 3 Charles de Gaulle et A. Vulbeau Pr. Paris Ouest 10 Nanterre La Défense, 2012.
4. René Barbier, *La recherche-action*. Paris : Anthropos, Economica, 1996, p. 50.
5. Louis Dubouchet, Alain Vulbeau, *Des expérimentations sociales et des jeunes*, Paris, Éd. Matrice, 1999.
6. Sophie Nicolas est Responsable d'unité éducative au service éducatif de l'EPM.

7. Sophie Nicolas, « L'expérience du Jeu d'Orchestre à l'Etablissement Pénitentiaire pour Mineurs de Quiévrechain : entre bienveillance et fédération », dans *Le Jeu d'Orchestre : Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté (2012-2014)*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2015, p. 283.
8. Jean-Marie Delarue, Contrôleur général des lieux de privation de liberté (2008-2014) dont le rapport d'activités 2012 mettait l'accent sur le sens de l'enfermement des enfants consultable sur le site : http://www.cglpl.fr/wp-content/uploads/2013/02/CGLPL_Rapport-2012_version-WEB.pdf.
9. Ce que nous confie son directeur de l'époque, Hugues Bélliard dans son entretien du 23 avril 2013 : « notre système est trop infantilisant, il faut qu'on travaille dessus. »
10. « Se dit d'une situation d'écoute où pour l'auditeur la source sonore est invisible », consulté, sur le site du dictionnaire Larousse, le 14 mars 2016 : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/acousmatique/795>.
11. Licia Sbattella, *Dialogues polyphoniques et jeu d'orchestre : Harmonisation et modulation de soi*, Milan, ©Esagramma, 2012, p. 8.
12. *Ibid.*, p. 9.
13. S.K. Langer cité par L. Sbattella, *ibid.*, p. 8.
14. P.A. Sequeri cité par L. Sbattella, *ibid.*, p. 8.
15. *Ibid.*, p. 11.
16. Ingrid Dequin, « Du jeu au je », dans *Le Jeu d'Orchestre : Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté (2012-2014)*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, p. 298.
17. Sophie Nicolas, *op. cit.*, p. 285.
18. Sophie Nicolas, *ibid.*
19. Sophie Nicolas, *op. cit.*, p. 284.
20. Corinne Covez, « Orchestration d'une recherche-action », dans *Le Jeu d'Orchestre : Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté (2012-2014)*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, p. 55-69.
21. À ce sujet, lire le n° 16 de la revue *Chemins de formation au fil du temps...consacré à « La reconnaissance du sujet sensible en éducation »*. Paris : Tétraèdre, octobre 2011.
22. Voir le site complet du CERAP Centre d'étude de recherche appliquée en psycho-pédagogie perceptive de l'Université Moderne de Lisbonne : www.cerap.org.
23. Danis Bois, Didier Austry, « Vers l'émergence du paradigme du Sensible », *Réciprocités*, n° 1, novembre 2007, p. 15.
24. Danis Bois, Didier Austry, « Introduction au paradigme du Sensible », *Réciprocités*, CERAP, Éd. Point d'Appui, Lisbonne-Portugal, 2007.
25. P. A. Sequeri cité par Licia Sbattella, *op. cit.*, p. 7.
26. Interview d'Augustin Dumey violoniste, par Olivier Bellamy, sur Radio Classique du 21 février 2013.
27. À noter que celles-ci sont réécrites par P. A. Séqueri de manière à garder leur efficacité mais être lues plus efficacement dans le contexte du Jeu D'Orchestre®.
28. M. Imberty. 2005, p. 19 cité par Licia Sbattella « Réécriture du temps et modulation de soi dans les parcours du Jeu D'Orchestre® », dans *Le Jeu d'Orchestre : Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté (2012-2014)*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2015, p. 135.
29. Ce sont des « Improvisations programmées et contenues dans un projet musical [...] : en quelque sorte contrôlée en termes de dynamique, rythme, mélodie, harmonie, timbre... », Licia Sbattella, *op. cit.*, p. 58.
30. *Ibid.*, p. 184.
31. *Op. cit.* p. 4.
32. François Laplantine, *Théorie de la description ethnographique*, Paris, Nathan « 128 », 2002, p. 10.
33. Bob Jeffrey, Geoff Troman, « Time for Ethnography », *British Educational Research Journal*, vol. 30, n°4, 2003, p. 535-548.
34. Yves Winkin. *Anthropologie de la communication : de la théorie au terrain*, Paris, Seuil, 2001, p. 332.

35. François Laplantine, *op. cit.*, p. 66.
36. Pierre Paille, Alex Muchielli, *L'Analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, (2^{ème} Éd.), Paris, A. Colin, 2008, p. 424.
37. S'inspirant en cela des pages magnifiques de Marcel Griaule, Malinowski...
38. Pierre Paille, Alex Muchielli, *op. cit.*, p. 233.
39. Marie-Pierre Lassus, « Conclusion », dans *Le Jeu d'Orchestre : Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté (2012-2014)*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, p. 305.
40. Pierre Sansot, *Les formes sensibles de la vie sociale*, Paris, PUF, 1986, p. 224.
41. François La plantine, *op. cit.*, p. 20-21.
42. Paul Willis, *The ethnographic imagination*, Cambridge, Polity, 2007, p. 176.
43. Nicolas Dodier, Isabelle Baszanger, « Totalisation et altérité dans l'enquête ethnographique », *Revue Française de sociologie*, n° 38, 1999, p. 37-66.
44. Ingrid Dequin, *op. cit.*, p. 293.
45. Ingrid Dequin, *ibid.*, p. 294.
46. Ingrid Dequin, *ibid.*, p. 298.
47. Stéphane Dequin, « L'Orchestre Participatif à l'EPM : "mais pourquoi ça fonctionne ?!" » dans *Le Jeu d'Orchestre : Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté (2012-2014)*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2015, p. 122.
48. Stéphane Dequin, *ibid.*, p. 123.
49. Stéphane Dequin, *ibid.*, p. 124.
50. Stéphane Dequin, *op. cit.*, p. 126.
51. Propos de Salim, éducateur : « Être soi-même, le début d'une aventure. »
52. Ingrid Dequin, *op. cit.*, p. 296.

RÉSUMÉS

Cet article présente une recherche-action portant sur le Jeu d'Orchestre participatif élaboré par le centre *Esagramma* de Milan réalisé dans les prisons du Nord-Pas-de-Calais, en partenariat avec l'université de Lille 3 et la Direction pénitentiaire interrégionale. C'est l'expérience réalisée à l'Établissement pénitentiaire de Quiévrechain pour mineurs qui est ici exposée. Le point de vue proposé est de lier la pratique artistique à une découverte du paradigme du Sensible participant à l'émergence du sujet sensible. Ainsi, le processus d'écoute développé durant le déroulement de la pratique musicale et ses jeux d'orchestration, participe à reconnaître une vie sensible et malmenée. Ce véritable travail musical et sensible représente ainsi un réel chemin de rencontre avec soi mais aussi les autres riche d'émotions, de ressentis et de sens.

This article presents an action-research about a participative playing orchestra, created by the *Esagramma* centre in Milan realised in the Northern France prisons, in partnership with the University of Lille 3 and the interregional penitentiary board of Directors. The experience that took place in the penitentiary establishment for minors of Quiévrechain is hereby explained. The proposed point of view is to connect the artistic practice with the paradigm of *Sensible* participating to the sensitive subject coming up. Therefore, the listening process developed during the musical practice and its playing orchestrations helps recognising a ruined sensitive life. This real musical and sensitive work represents a true way of meeting up with the self and others, rich of emotions, feelings and sense.

Este artículo presenta una investigación-acción sobre el Juego de Orquesta participativo elaborado por el centro *Esagramma* de Milán realizado en las prisiones de Nord-Pas-de-Calais, en colaboración con la Universidad de Lille 3 y la Dirección Penitenciaria Interregional. En el artículo se expone la experiencia vivida en el centro penitenciario para menores de Quiévreachain. El punto de vista propuesto es vincular la práctica artística a un descubrimiento del paradigma de lo sensible contribuyendo así a la aparición de la sensibilidad. De esta forma, el proceso de escucha desarrollado durante el transcurso de la práctica musical y sus juegos de orquestación, contribuye a reconocer una vida sensible y malograda. Este verdadero trabajo musical representa así todo un camino de encuentro con uno mismo y también con los demás, lleno de emociones, sentimientos y sensibilidad.

INDEX

Palabras claves : investigación-acción, práctica artística, orquesta participativa, prisión, sensible, jóvenes con problemas

Mots-clés : recherche-action, pratique artistique, orchestre participatif, prison, sensible, jeunes en difficulté

Keywords : action-research, artistic practice, participative orchestra, prison, sensitivity, youth at-risks

AUTEUR

CORINNE COVEZ

Corinne Covez est docteur en Arts, pratique artistique et esthétique titulaire d'une thèse réalisée en co-direction en Sciences de l'éducation, intitulée *Pratique artistique : un rapport à soi, aux autres et au monde : L'éducation par le cirque, l'école du vivre*. Chargée de cours en recherche-action aux départements Arts et Langues et civilisations de Lille 3 et qualifiée en Sciences de l'éducation, elle participe à des recherches sur l'interculturel, le partenariat, les pratiques d'art auprès de jeunes ou adultes dits en difficulté.

corinne.covez@univ-lille3.fr