

Journée professionnelle **Musique et santé mentale**



2ème rencontre de cultures professionnelles

jeudi 31 mars 2011

Amphithéâtre culturel du campus Porte des Alpes

Université Lumière Lyon 2

5, avenue Pierre Mendès France - 69500 Bron

Musique et santé mentale

2ème rencontre de

cultures professionnelles

I. Des partenaires en action	3
II. Des musiciens dans les institutions sanitaires	8
A. Conférence de Bruno Harlé –médecin psychiatre au Centre Hospitalier Le Vinatier ...	8
1. La musique fait du bien.....	9
2. La musique fait-elle forcément du bien ?.....	13
3. Débat.....	15
B. Le Voyage d’une chaise - spectacle musical et chorégraphique de Mathieu Convert	17
C. La place de l’artiste dans le contexte de soin	19
1. Table-ronde.....	19
2. Débat.....	29
II. L’engagement des pouvoirs publics.....	40
III. Des patients dans les structures musicales et éducatives	45
A. L’accès des personnes en soin aux structures musicales et éducatives.....	45
1. Table-ronde.....	45
2. Débat.....	55
IV. Transmettre une expérience artistique	71
A. Conférence de Gilles Herreros – sociologue.....	71
B. Conférence de Alain Goudard – Directeur Artistique de Résonance Contemporaine	77
V. <i>Musique en partage</i> – Grégory Mouret – Cap Canal	88
VI. Éléments bibliographiques.....	90

I. Des partenaires en action

Jacques Gerstenkorn – Vice-président de l'Université Lumière Lyon 2

Je voulais d'abord dire aux étudiants du CFMI qu'à chaque fois que nous organisons quelque chose, s'ils ont envie de nous faire une entrée en musique, c'est formidablement sympathique, nous sommes preneurs !

Je voulais, au nom du Président André Tiran, vous souhaiter très chaleureusement la bienvenue ici, sur ce campus de la Porte des Alpes de Bron.

Je voudrais aussi vous accueillir au nom du Service Culturel (puisque vous êtes ici dans le grand amphithéâtre du Service Culturel, où ont lieu traditionnellement les événements de cultures à Lyon 2).

Il s'agit d'un « pas de côté » par rapport à vos lieux respectifs : je sais que, pour certains d'entre vous venez de loin (on m'a dit qu'il y avait une dimension régionale, et qu'il y avait beaucoup de savoyards, de hauts-savoyards, des gens de l'Isère et sans doute de beaucoup d'autres départements), et je voulais donc vous remercier (en particulier ceux qui viennent de loin), et vous dire que l'Université est très fière d'avoir des liens avec la Ferme du Vinatier.

Je voudrais remercier toute l'équipe, avec Isabelle Bégou, qui, avec Alain Desseigne, Anne-Marie Bastien et toute l'équipe du CFMI, dans le cadre de la Convention de Partenariat Culturel, a organisé cette journée « musique et santé mentale », et ce pour la deuxième fois (c'est une répétition : il y aura bientôt une troisième fois l'année prochaine ou dans deux ans, ce sera une tradition, et c'est très bien !)

Je voudrais simplement souligner pour ceux qui nous rejoignent que cette journée ne doit rien au hasard, et qu'elle doit beaucoup à l'implantation du CFMI dans le cadre du Centre Hospitalier Le Vinatier, sur ce site de soins.

Il s'agit d'une histoire absolument extraordinaire (je laisserai Alain Desseigne et Anne-Marie Bastien la rappeler, ils le feront bien mieux que moi), mais, ce que je peux dire, c'est que cette implantation résulte d'abord d'une invitation de la Ferme, d'une suggestion de Carine Delanoë (qui précédait Isabelle Bégou à la Direction de la Ferme), et que, tout de suite, Anne-Marie Bastien et Alain Desseigne ont mis toute leur énergie pour concrétiser ce projet qui est absolument original, je pense, en France, et peut-être même en Europe : il est quand même assez rare qu'il y ait des lieux de formations de musiciens intervenants à l'école dans des sites de soins.

Il s'agit évidemment d'un point de rencontres, qui explique beaucoup la raison d'être de cette journée.

Je voudrais simplement dire aussi que l'Université Lyon 2 a le souci de développer ses liens avec le Centre Hospitalier Universitaire Le Vinatier (cela ne passe pas uniquement par le CFMI) : il y a aussi au niveau de la recherche des programmes très importants, notamment du côté des neurosciences, et, de manière plus anecdotique, nous avons très envie de faire un « marathon » entre nos deux sites (nous sommes à la fois sur les berges du Rhône quai Claude Bernard et à Bron), et, symboliquement, nous aimerions bien faire passer ce « semi-marathon » par le campus du Vinatier.

C'est en tout cas quelque chose que Monsieur Hubert Meunier, le Directeur du Vinatier et également membre de notre Conseil d'Administration, a proposé.

Puisque la première intervention traitera de la question de savoir si la musique peut faire du bien, je suis sûr pour ma part que la réflexion sur les liens entre musique et santé mentale nous fera à tous beaucoup de bien (en tout cas, elle fait beaucoup de bien à l'Université !) Merci à tous.

Vincent Bérichel – Directeur des Soins au Centre Hospitalier Le Vinatier

Bonjour à tous. Je vous prie tout d'abord d'excuser l'absence d'Hubert Meunier, qui est retenu aujourd'hui à Paris, et qui m'a demandé de venir à l'ouverture de cette journée.

Nous avons un petit peu échangé sur ce qu'il attendait et sur ce qu'il espérait de cette journée, et nous évoquons la culture comme « garde-fou », sans faire un mauvais jeu de mots...

« Garde-fou » à tous les replis sur soi, à toutes les stigmatisations, à toutes les idées préconçues. Tout ce qui peut favoriser la rencontre entre des cultures professionnelles (et en ce qui nous concerne ici, ce qui peut favoriser la rencontre et les coopérations entre les milieux sanitaire et médico-social, et puis le milieu artistique et culturel), tout cela est bon, tout cela est salvateur.

L'accès à l'écoute, à la pratique de la musique, à la « féerie », en général, de la musique, pour les uns, l'ouverture de l'hôpital sur la cité pour les autres (notre souhait), ce ne sont pas les mêmes missions, mais finalement ce sont les mêmes buts, qui se rejoignent dans un travail de réflexion, comme celui qui va se passer durant cette journée.

La musique fait-elle du bien ? Quelle est la place pour les artistes au côté des équipes de soins ? Quels soutiens pour développer de telles rencontres au profit des personnes soignées ?

Tout cela va être mis en travail aujourd'hui, va être réfléchi, il y aura ces échanges de pratiques... et, au nom de notre directeur, Hubert Meunier, je vous souhaite une bonne journée de travail, une bonne journée de réflexion, et tout ce qui s'en suivra. Merci à vous.

Catherine Saint-Quentin – Vice-Présidente de la Commission Médicale d'Établissement du Centre Hospitalier Le Vinatier

Pour ma part, je représente le Président de la Commission Médicale d'Établissement, Jean-Pierre Salvarelli, qui est absent pour des raisons personnelles.

La Commission Médicale d'Établissement, c'est l'ensemble de tous les médecins en lien avec la direction et les tutelles. C'est là où nous pouvons commencer à élaborer des projets et à les mettre en œuvre.

Pour ma part, je ferai un petit pas en arrière, un petit « flash-back » historique : auparavant, nous mettions les aliénés très très loin du centre ville, très très loin de Lyon, à six kilomètres, à Bron, au Centre Psychiatrique, qui était l'asile au départ.

Souvent, les patients étaient là à vie, donc il fallait les occuper. Il s'agissait d'un lieu à la campagne (à Bron), avec un grand parc, des terres agricoles, une ferme : c'est comme cela que les gens ont commencé à travailler avec des animaux, des chèvres, des vaches, du lait (on faisait le lait, on faisait aussi du vin, puisqu'il y a aussi une petite vigne qui existe encore au Vinatier).

La guerre, la famine, les ressources propres alimentaires ne suffisaient pas au niveau du Vinatier : il y a eu beaucoup de décès, parmi les soignants mais encore plus parmi les patients.

Tout de suite après la guerre, on faisait travailler des malades psychiatriques : on les payait au « timbre » (c'est-à-dire à la valeur du timbre). Et puis il n'a plus été possible de faire travailler les patients, donc la ferme et les terrains agricoles ont été transformés petit à petit.

Puis l'hôpital s'est ouvert à la culture. Tout au début, il y avait de la psychanalyse, de la psychothérapie individuelle, groupale, des prises en charge groupales, des prises en charge à temps partiel ou à temps plus élargi en Centre de Jour, en Hôpital, avec des soignants, mais aussi des intervenants extérieurs (des peintres, des sculpteurs et des musiciens).

Petit à petit (cela fait une bonne dizaine d'années que nous y travaillons) est arrivée l'idée de créer une alliance « culture et psychiatrie », sous la forme d'un centre qui a occupé les bâtiments agricoles à rénover. La Ferme est donc devenue un Centre Culturel pour les patients, pour les soignants et avec intervenants extérieurs. Je voulais faire un petit rappel rapide à ce propos.

Nous avons travaillé ensemble, avec le CFMI, à une convention pour que des musiciens interviennent au Vinatier, mais Le Vinatier, ce n'est pas que l'intra-hospitalier. Le Vinatier, ce sont aussi des Centres Médicaux Psychologiques pour enfants, pour adolescents, pour adultes, pour personnes âgées... dans la ville, c'est-à-dire à Lyon et dans son agglomération.

Les musiciens en formation (ont des lieux de stages, et ils nous apportent leur technicité, puisque ce sont des professionnels).

Je donnerai un exemple : au Centre Médico-Psychologique pour enfants et adolescents de Rillieux, nous avons ouvert nos portes pour un groupe que nous essayons de développer (nous sommes un peu limités, parce qu'il y a des contraintes de jours, d'heures et deux intervenants en même temps), et nous avons vu les conséquences auprès des enfants, auprès des familles des enfants. Il ne s'agit pas de leur apprendre à jouer d'un instrument, mais à être réceptif par rapport à la musique – c'est le rôle des intervenants. Celui des soignants, c'est de respecter un cadre : on ne sort pas du groupe, on respecte les autres, on écoute, on peut parler dans l'ordre, on peut ne pas parler avec la musique... Nous avons des conséquences assez inattendues, parce que la musique envahit le Centre Médico-Psychologique, et le niveau sonore diminue : les autres enfants s'apaisent, les consultations sont en musique...

C'était un petit exemple que je voulais donner, pour faire voir notre implication du côté du sanitaire, et votre implication du côté culturel et musical. Merci et bonne journée.

Alain Desseigne – Directeur du CFMI

Je souhaitais vous dire que votre présence, vos présences, en nombre et variées, comme le disait Jacques — le mélange des publics est une chose à laquelle nous croyons beaucoup — nous fait très plaisir, pour deux raisons.

La première, c'est parce qu'elle s'inscrit dans cette belle dynamique de l'installation du CFMI sur le site du Centre Hospitalier Le Vinatier : pour nous, il s'agit d'une forme de cohérence par rapport à toutes les actions que nous promovons.

Vous savez que notre professionnalité est de former des musiciens artistes pour l'École Primaire, pour que les enfants pratiquent la musique à l'école, et ce dès le plus jeune âge. Il y a aujourd'hui plus de 4.000 musiciens intervenants (il existe désormais un néologisme: on les appelle des « dumistes », parce qu'ils ont un Diplôme Universitaire de Musicien Intervenant).

Je remercie aussi à mon tour nos étudiants pour cette entrée musicale. Pour nous, c'est très important qu'ils soient là aujourd'hui, parce que participer à une telle journée de réflexion, cela fait pour nous partie de leur formation de base de musicien intervenant à l'école.

Notre installation sur le site du Vinatier remonte à deux ans : cela a été le fruit d'un long travail de compagnonnage, notamment avec les responsables de la Ferme du Vinatier, cette structure qui est tout à fait étonnante et passionnante, et avec laquelle nous travaillons depuis plus de dix ans.

C'est comme cela que nous avons construit une fois de plus cette journée professionnelle, qui pour nous s'inscrit, comme il en a déjà été question, dans la Convention de Partenariat Culturel que nous avons travaillée et élaborée ensemble. Voilà la première raison.

L'autre raison pour laquelle nous sommes ravis de vous retrouver aujourd'hui, c'est que dans un temps où chacun, dans nos institutions (et, par contrecoup, hors de celles-ci), nous subissons pudiquement des « budgets en tension », il peut paraître totalement déraisonnable de consacrer une journée de notre précieux temps professionnel pour se poser des questions autour de la pratique artistique, autour de la pratique musicale dans des lieux de soins et d'éducation. Et être déraisonnable ensemble, c'est un beau projet !

D'autant qu'en nous rapprochant du secteur hospitalier, nous ne soupçonnions pas combien dans le secteur éducatif qui est notre premier champ d'intervention, nous partageons avec une intensité voisine des problématiques similaires à celles du secteur sanitaire.

Cela se formule de cette façon : du côté de l'hôpital, il convient de se recentrer sur le soin avant tout ; du côté de l'école, il convient de se recentrer sur les fondamentaux que sont le « lire, écrire et compter » (toutes les autres approches apparaissant secondaires, voire superflues), et ce dans des formes de transmission des plus académiques qui ne laissent pas beaucoup de place à l'invention, à l'improvisation et à la création, dont nous allons beaucoup parler aujourd'hui.

Du coup, votre présence nous conforte pour défendre, pour soutenir ensemble une forme « d'essentiel », qui est au cœur de ce qui peut être renvoyé quelquefois à la périphérie en ces temps contraints.

Je pense que nous allons passer une très bonne journée, très constructive, optimiste.

Je remercie (et j'aime le faire chaque fois) le Directeur du Service Culturel de l'Université Lumière Lyon 2, Patrice Charavel, qui, assez régulièrement, quand nous prenons des initiatives comme celle d'aujourd'hui, nous met à disposition son équipe et l'amphithéâtre culturel, qui est un bel équipement pour travailler.

J'aimerais profiter de cette introduction (j'ai peur d'oublier en cours de journée) pour remercier aussi toutes celles et tous ceux qui nous ont rejoints et qui vont intervenir au cours de la journée : je souhaiterais les remercier d'autant plus que cette journée était prévue le 12 octobre, qu'elle a été reportée pour cause de grève générale, et que les uns et les autres ont, pour la majorité d'entre eux, trouvé la possibilité de se rendre à nouveau disponibles pour cette nouvelle journée, qui, cette fois, est placée au printemps !

Et le printemps, et c'est une belle saison pour faire grandir ce qui nous tient à cœur...

Je voudrais dire une dernière chose : la Ferme du Vinatier, c'est une toute petite équipe ; le CFMI, c'est une toute petite équipe, nous nous répartissons donc un peu les tâches.

Je voudrais enfin remercier Anne-Marie Bastien, qui a mis beaucoup beaucoup beaucoup d'énergie pour coordonner cette journée.

Bonne journée à tous, bonne journée à chacun : nous devrions bien travailler !

Isabelle Bégou – Chef de Projet de la Ferme du Vinatier

Je serais assez brève, je crois que tout a été dit. Je souhaiterais très simplement rappeler que la Ferme du Vinatier est une structure culturelle qui est intégrée à l'hôpital du Vinatier (nous sommes vraiment un service de l'hôpital du Vinatier), qui travaille l'ouverture de l'établissement sur la cité, et qui permet de contribuer à lutter contre la stigmatisation de l'établissement, des personnes qui sont prises en charge par l'établissement, et aussi de tous les usagers de l'hôpital. Je souhaiterais aussi faire un clin d'œil particulier au Centre de Formation de Musiciens Intervenants qui nous accompagne dans les projets que nous développons depuis de très nombreuses années (puisque la Ferme du Vinatier existe depuis 1997), et cela fait effectivement depuis plus de dix ans que nous collaborons sur différentes initiatives au niveau local, mais aussi parfois pour des aventures un petit peu plus exotiques (notamment avec l'Afrique et avec le Mali). Le Centre de Formation de Musiciens Intervenants est un complice de longue date, qui s'intègre dans un réseau assez dense de partenaires, puisque comme le rappelait le Docteur Saint-Quentin tout à l'heure, nous travaillons avec des partenaires culturels de la cité de l'agglomération lyonnaise, de la région Rhône-Alpes et même parfois au-delà.

Nous faisons intervenir des artistes professionnels (dans le champ de la musique bien entendu — nous allons en parler aujourd'hui, c'est le cœur de cette journée — mais aussi dans d'autres disciplines artistiques), et nous nous plaisons même à croiser parfois les disciplines artistiques.

Nous avons également une petite dimension scientifique, à travers la collaboration avec l'Université Lumière Lyon 2 qui nous accueille aujourd'hui par l'entremise du CFMI, mais aussi dans le cadre de la programmation scientifique que nous développons ponctuellement.

Je voudrais donc remercier l'Université Lumière Lyon 2, remercier toute l'équipe du CFMI qui s'est mobilisée autour de cette journée, particulièrement Laure-Anne Tuilier, qui est responsable de la formation continue pour le Centre de Formation de Musiciens Intervenants, et qui n'a pas pu être des nôtres aujourd'hui, également Coline Roge, qui est chargée de l'action artistique, de la communication, et du projet partagé avec le Centre de Formation de Musiciens Intervenants, qui a beaucoup beaucoup travaillé sur cette journée malgré des conditions un petit peu difficiles, et enfin, Marie-Jo et à Isabelle, qui sont là aussi aujourd'hui pour vous accueillir, et qui ont suivi le volet administratif et toutes les inscriptions.

Je ne serai pas plus longue : je crois qu'il est important que nous rentrions de plein pied dans cette journée où nous allons découvrir une multitude d'actions et partager des expériences musicales.

Je vais tout de suite laisser la parole au Docteur Bruno Harlé, qui est médecin psychiatre au Centre Hospitalier Le Vinatier, qui intervient auprès d'enfants et adolescents de 6 à 13 ans dans une unité de l'établissement, et qui a aussi cheminé par le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

Je vous souhaite une bonne journée !

II. Des musiciens dans les institutions sanitaires

A. Conférence de Bruno Harlé –médecin psychiatre au Centre Hospitalier Le Vinatier

Nous allons commencer par la partie « détendante » de l'intervention !

Interprétation d'un duo flûte/guitare acoustique

Merci à Michel Boudet, mon acolyte médecin et guitariste, professeur de guitare à Annonay. Vous venez d'entendre une gigue de musique irlandaise de Capbreton (située au large de la Nouvelle-Ecosse, du côté du Canada).

C'était donc la partie « détendante » de l'intervention, pour tester l'idée que la musique ferait du bien : nous allons comparer l'effet de la musique à l'effet de trente minutes de texte assommant sur : « pourquoi la musique ferait-elle du bien ? »

Pourquoi la musique ferait-elle du bien ?

« Les œuvres d'art font sur moi une profonde impression, spécialement les œuvres littéraires et les sculptures, plus rarement les tableaux. J'ai été ainsi amené, dans des occasions favorables, à en contempler longuement pour les comprendre à ma manière, c'est-à-dire saisir par où elles produisent leur effet. Si je ne le puis, par exemple dans le cas de la musique, je suis presque incapable d'en jouir. Une disposition rationaliste, ou peut-être analytique, lutte en moi contre l'émotion quand je ne puis savoir pourquoi je suis ému, ni ce qui m'étreint. » Freud (1914)

Il ne semble donc pas que ce soit chez le père de la psychanalyse qu'il faille chercher une réponse à notre question.

Cependant, nous pouvons trouver des éléments de réponse dans différents domaines: psychologie de l'évolution, psychanalyse, neuropsychologie cognitive, et surtout dans notre propre expérience en tant qu'auditeur ou en tant que musicien.

La recherche contemporaine sur la biologie du cerveau nous renseigne plus sur comment la musique nous procure des sensations agréables que sur le pourquoi: les habituelles molécules liées au plaisir (dopamine, endorphines, ocytocine) semblent être libérées lors de l'écoute ou de la pratique musicale.

1. La musique fait du bien

La musique est une constante dans les sociétés humaines, nous avons des vestiges d'os percés qui étaient incontestablement des flûtes, datés d'il y a 36.000 ans, alors qu'il y a avait encore des hommes de Neandertal sur terre.

Du point de vue de l'évolution, comment se fait-il que le goût pour la musique est apparu et a été conservé dans toutes les sociétés humaines alors qu'il paraît si peu nécessaire à la survie (au regard de fonctions comme la reproduction, la recherche d'un abri ou de nourriture)?

a) Un "Cheese-cake auditif"?

Stephen Pinker, professeur de neurosciences renommé du Massachusetts Institute of Technology, a proposé que la musique serait, dans l'évolution humaine, un « Auditory cheesecake » : un « accident de l'évolution », sous-produit des zones cérébrales dévolues à d'autres fonctions dont le langage et l'audition. Nous la pratiquerions « juste pour le plaisir ». Cette conception de la fonction de la musique, aussi minimaliste soit-elle, repose déjà sur l'idée de plaisir !

Les hypothèses alternatives, dynamisées sans doute par le « pavé » jeté par Steven Pinker, proposent des rôles plus intéressants à la musique dans l'évolution de notre espèce.

b) Une "Queue de Paon auditive"?

Selon Geoffrey Miller (2001), mettant à la suite de Darwin la sélection du partenaire au centre du processus de l'évolution, la musique a pu avoir une fonction de parade nuptiale pour l'espèce humaine, une « queue de paon auditive » (« auditory peacock tail »)¹ Il y a pourtant un nombre comparable de musiciens et de musiciennes, mais si l'on regarde du côté des compositeurs, nous trouvons une majorité écrasante d'hommes. Serait-ce un argument en faveur de cette hypothèse ?

c) Co-évolution de la musique et du langage

La reconnaissance de la musique et celle du langage sont des tâches cognitives complexes faites de différents modules dans le cerveau dont la neuropsychologie cognitive et l'imagerie fonctionnelle ont pu préciser les particularités.

Il est frappant de constater que les latéralisations entre cerveau gauche et droit pour le langage (par exemple mots à gauche et prosodie à droite) sont comparables à celles retrouvées pour la musique (mélodies à droites et noms des notes à gauche).

Les zones de la musique sont voisines de leurs homologues langagières mais non confondues

¹ Ce qui n'est pas sans rappeler les propos de John Keating, alias Robin Williams, dans le film *Le Cercle des Poètes Disparus* au sujet de la poésie.

avec celles-ci.

Ces points sont particulièrement bien illustrés dans les ouvrages de Daniel Levitin (2006) et Oliver Sacks (2007).

Stephen Mithen, professeur anglais d'archéologie, a avancé que l'homme de Neanderthal utilisait la musique de ses vocalisations et des gestes rythmés comme protolangage. Autant cette forme de communication ne permettait pas l'accès au symbole, à la pensée métaphorique, autant elle peut sans problème rendre compte d'une communication et d'une intelligence émotionnelle chez les préhominidés.

Steven Mithen fait remarquer que le langage dirigé vers le nouveau-né est richement modulé en termes de fréquences, plus que notre langage habituel, accompagné de mimiques faciales et de mouvement corporels exagérés.

Pour lui, il y voit un argument fort en faveur de l'importance de la musicalité dans la communication prélangagière.

En ce sens, la musique est un remarquable vecteur non symbolique d'émotion, tout comme la prosodie du langage.

Ne parle-t-on pas de « trémolos dans la voix »?

d) La musique comme anxiolytique

La musique est du « bruit organisé », disait le compositeur Edgar Varèse (1883-1965). Il s'agit d'un bruit tellement organisé qu'il est la garantie d'une autre présence humaine, un vaccin contre la solitude.

Dans les moments où la peur de l'abandon et le besoin de protection sont les plus importants dans notre espèce (comme le moment de l'endormissement du bébé), l'efficacité du chant ou de la musique semble apporter un argument majeur en faveur du rôle apaisant.

Ce n'est plus le contact physique, le bébé est accompagné par la voix, la berceuse, la boîte à musique : il s'endort, rassuré par la présence d'autrui.

En ce sens, la culture et la musique se situent dans l'espace transitionnel entre la mère et l'enfant (Winnicott (1971)).

C'est un « phénomène transitionnel », au sens où l'ours en peluche est un « objet transitionnel ».

Elle n'est plus le contact physique et vient se substituer à lui pour soutenir la différenciation de l'individu, en le protégeant des angoisses d'abandon.

On comprend alors mieux d'une part l'efficacité de la musique de fond pour rendre supportable la promiscuité sur les quais de métro ou dans les salles d'attente, ou d'autre part la prolifération des lecteurs MP3 qui rendent supportables les heures de pointe dans les transports en commun.

Il n'y a certainement rien de physiologique dans le fait de nous retrouver ainsi proches, collés, à des individus qui ne nous sont pas familiers : l'évolution nous a certainement enseigné à nous protéger dans de tels moments, en faisant monter notre niveau d'angoisse.

e) Un terrain d'exploration sans danger

Pour reprendre un autre concept-clef de la théorie de l'attachement, la balance entre plaisir exploratoire et besoin de réassurance, la musique est un vaste terrain d'exploration sans danger réel.

Dans cet « espace transitionnel », nous pouvons trouver :

- le plaisir de la maîtrise : recherche dans l'expression artistique d'une harmonie, d'une perfection rarement rencontrée dans le monde réel (en cela, la musique fait partie de la famille des arts en général).
- le goût pour les consonances semble être inné, celui pour les dissonances, en revanche, s'acquiert. L'enfant, par ailleurs, acquiert les règles de la grammaire de la musique de sa culture avant 6 ans (comme pour le langage)². Cela souligne la nécessité d'une exposition précoce riche et diversifiée (comme pour les langues, et le goût). En temps qu'œuvre d'art, la musique peut être porteuse d'une grande densité de niveaux de sens : richesse de la construction, portée symbolique, humour, voire ironie.
- le plaisir du jeu, de l'expérimentation dans un espace « protégé » de « créativité ».

La musique est avant tout jeu avec notre propre système perceptif:

Notre système de perception n'est pas un système à sens unique extérieur vers intérieur (bottom-up, comme disent les chercheurs) : notre cerveau fait en permanence des inférences sur ce qui va suivre, reposant sur ce que nous connaissons déjà (un traitement top-down)...

Les compositeurs exploitent depuis toujours ces particularités avec des jeux sur la régularité. La répétition, la régularité créent une attente qui est déjouée, créant surprise et plaisir par la modification d'un rythme, de la mélodie, ou de l'harmonie.

De même, notre système de perception a développé au cours de l'évolution une extraordinaire capacité à reconnaître les similitudes et reversements d'un même objet (et à le catégoriser) : c'est ainsi que nous savons qu'une table « nouveau design » est une table par analogie avec toutes les tables que nous avons déjà rencontrées.

Lors de la composition d'une fugue, Jean-Sébastien Bach, en particulier, joue avec cette particularité de notre système perceptif en présentant une multitude d'objets sonores qui ressemblent au thème exposé au début de la fugue : il étire, contracte, renverse, transpose le thème sollicitant notre capacité à le découvrir ainsi travesti.

La composition et l'improvisation sont, par ailleurs, des exercices de jeu avec des ensembles de contraintes et de règles.

La contrainte stimule la créativité en restreignant les possibilités a priori.

f) Musique et animal social

Dans le *Quatrième mémoire sur l'instruction publique*, Condorcet écrit : « [...] Si la musique ne

² Des éléments expérimentaux nombreux sont repris dans Levitin (2006)

nous entraîne pas, elle n'imprime pas à notre âme des mouvements qu'elle doit exciter, elle nous distrait, nous sépare de nous-mêmes pour nous porter vers de douces rêveries. Enfin, son influence est plus forte sur des hommes rassemblés ; elle les oblige à sentir de la même manière, à partager les mêmes impressions. Elle est donc au nombre des arts sur lesquels la puissance publique doit étendre l'instruction, et il ne faut pas négliger ce moyen d'adoucir les mœurs, de tempérer les passions sombres et haineuses, de rapprocher les hommes en les réunissant dans des plaisirs communs. » (cité par Marc-Olivier Dupin (2007)).

Platon, avant lui, avait défendu l'éducation musicale comme discipline fondamentale de l'éducation de l'enfant, du citoyen, insistant sur la dimension sociale de la pratique musicale.

La musique n'a pas son pareil pour le partage d'émotions au sein d'un groupe, la « synchronisation » des individus du groupe entre eux, ce qui est utilisé dans le contexte religieux, par exemple.

La musique et la danse ont pu être sélectionnées comme un bon moyen de signaler des coalitions dans l'espèce humaine (Hagen, Bryant (2003)).

Autrement dit : la capacité à pratiquer la musique en groupe est sans doute un des signes des compétences sociales particulières de l'espèce humaine, et vraisemblablement un moyen de les développer en associant l'expérience de groupe (ensemble, orchestre, chorale...) au plaisir intense qu'il peut y avoir à y prendre part.

Le plaisir à prendre part à des activités collectives est sans doute un moteur puissant de l'essor pris par l'espèce humaine dans le règne animal.

g) Musique et « expérience optimale »

La musique est une activité cognitive complexe qui implique de nombreuses zones du cerveau. Si ce n'était que pour cette raison, la musique ferait déjà du bien : elle fait du bien à notre cerveau car elle le stimule sans doute au moins aussi bien que de nombreux soi-disant « programmes d'entraînement cérébral », très à la mode en raison du vieillissement de la population et de la crainte de la démence!

Mais surtout, elle est une activité "autotélique" au sens défini par Mihaly Csikszentmihalyi, c'est-à-dire susceptible de produire chez le sujet des « expériences optimales » avec les quatre dimensions caractéristiques:

- sentiment de maîtrise et de contrôle de l'activité
- perception du temps altérée
- absence de préoccupation de soi
- sentiment intense de bien-être, d'extase

Selon cet auteur, les activités autotéliques se caractérisent par un haut degré d'implication, des buts clairs, un équilibre entre compétences et défi sans cesse renouvelé.

Elles sont le moyen d'atteindre les moments intenses qu'il appelle « expériences optimales ».

2. La musique fait-elle forcément du bien ?

a) Musique de fond et apprentissage scolaire

Il est intéressant de voir qu'un fond doux de musique peut apaiser des enfants d'âge primaire au point de faciliter certaines tâches cognitives (Hallam et al. (2002)) — ce qui rappelle le point de vue de Françoise Dolto sur l'importance du bruit de fond pour faciliter la concentration des élèves dans une classe de maternelle.

En revanche, de la musique avec des paroles diminue les performances de compréhension d'un adolescent qui lit un texte, vraisemblablement par compétition des paroles de la musique avec les mots du texte écrit au niveau des zones du langage (Anderson et al. (2010)).

b) Musique de champ de bataille

Le fait que la musique apaise, « fasse du bien », cela n'inclut pas la notion de Bien ou de Mal en terme de Morale.

Ainsi, cela fait sans doute du bien d'entendre les cornemuses sur un champ de bataille mais, pour citer Georges Brassens, « la musique qui marche au pas, cela ne me regarde pas ».

De la même façon, après avoir entendu chanter par un patient de six ans une chanson du rappeur La Fouine et m'être questionné sur l'effet de cette chanson sur un enfant de cet âge, j'ai été très intéressé d'entendre le même chanteur dire lors d'une interview télévisée qu'il censurerait ses propres chansons pour sa fille de 7 ans !³

« Chaque âme est et devient ce qu'elle contemple » (Plotin, *Ennéades*, IV, 3, 8)

c) Musique d'ascenseur

J'ai été surpris, aussi, de constater le nombre de termes pour désigner la musique enregistrée qui nous entoure en permanence: « piped-music », « elevator-music », « muzak ». Celle-ci a pour objectif de nous faire sentir à notre aise dans un magasin pour que nous ayons envie d'y rester, d'y consommer.

Cette musique de fond déclenche à l'heure actuelle des protestations aussi bien de la part de mélomanes que de la part des associations de sourds ou d'aveugles pour lesquels ce fond sonore est incontestablement une nuisance⁴.

Faire passer la musique au rang de tranquillisant ou au rang d'élément « décoratif » (« wall-paper music ») nous fait courir le risque d'en être baigné en permanence sans plus pouvoir y prêter vraiment attention.

³ Émission du 12 mars 2011, France 2, Interview de La Fouine par Laurent Ruquier.

⁴ Voir en particulier l'association anglaise *Pipedown*: www.pipedown.info

d) Conclusion

Ainsi la musique nous ferait du bien :

- par ce qu'elle véhicule d'émotions, par son expression au sens où la prosodie du langage est vecteur d'émotion indépendamment du contenu langagier des mots. Elle rappelle un temps prélangagier de la préhistoire de l'espèce humaine et de notre vie de nourrisson ;
- en ce qu'elle contribue à apaiser notre angoisse de solitude, inhérente à notre nature d'animal social, fragile dans la nature à l'état l'individu isolé ;
- parce qu'elle touche un besoin d'harmonie, de maîtrise de notre environnement qui peut nous procurer, à l'extrême, le sentiment de plénitude du choc esthétique ;
- de par la complexité, la richesse de la tâche cognitive qu'elle représente, elle est un moyen idéal d'obtenir des « expériences optimales ». De plus, la richesse du terrain d'exploration ne connaît pas de limite et se prête volontiers à une vie de découvertes sans cesse renouvelées ;
- parce qu'elle permet le plaisir de la créativité individuelle, de partage collectif, et aussi de sentiment d'appartenance à un groupe social.

« It is better to make a piece of music than to perform one, better to perform one than to listen to one, better to listen to one than to misuse it as a means of distraction, entertainment, or acquisition of "culture". » (*Silence*, John Cage, p.64).⁵

Probablement sous l'influence du progrès des techniques d'enregistrement, notre société est devenue « hautement spécialisée », au sens où, comme dans un organisme vivant, les cellules sont très différenciées dans leurs fonctions.

Il y a une différenciation de plus en plus marquée entre les interprètes d'une part et les auditeurs d'autre part, pour ne pas dire producteurs et consommateurs de musique.

Il ne faudrait cependant pas que notre haut niveau d'exigence, à trop avoir entendu la perfection de la musique trafiquée en studio, empêche le plus grand nombre de s'adonner au plaisir de ce jeu d'enfants et de grandes personnes !

Anne Marie Bastien : Merci Bruno, merci déjà de nous avoir fait expérimenter à quel point la musique pouvait faire du bien, en nous faisant la surprise de commencer en musique cette intervention, et puis merci pour ce propos dense, charpenté, brillant, et dont, je crois, la prosodie a été suffisamment mélodieuse pour avoir fait activer un petit peu toutes les parts de notre cerveau.

Je vais passer la parole à la salle, si certains d'entre vous ont envie de réagir, de questionner (à moins que vous ne restiez encore dans l'écho de tous ces propos et que vous préféreriez en profiter intérieurement). Mais si certains d'entre vous ont envie d'ajouter un petit commentaire

⁵ « Il est mieux de faire un morceau de musique que de jouer un morceau de musique en concert, mieux de le jouer en concert que de l'écouter, mieux de l'écouter que d'en mésuser à fin de distraction, de divertissement ou d'acquisition de "culture" ».

ou d'interpeller Bruno Harlé sur une partie ou une autre de son propos, la parole peut être à vous.

3. Débat

Patrick Guillem – professeur de guitare au Conservatoire des Landes : Je souhaitais ajouter que « musique qui fait du bien » ne signifie pas forcément « faire plaisir ». C'est une remarque de Philippe Leroux, qui m'avait dit quand j'étais tout jeune : « est-ce que tu crois que la musique doit nécessairement faire plaisir ? »

Dans le cadre de mon travail, je peux le remarquer quelquefois, parce que nous avons des exigences musicales qui parfois nous obligent à pousser un peu les enfants en situation de handicap dans des choses un peu difficiles.

La deuxième chose que je voulais dire, c'est par rapport à Alzheimer, où apparemment (c'est ce qui est dit actuellement), le « disque dur de la mémoire », lorsqu'il n'y a plus la parole, c'est la musique : c'est-à-dire que les malades se souviennent de chansons qu'ils ont apprises, et il y a une démarche de thérapie qui consiste à réapprendre des petites choses du quotidien par l'intermédiaire des chansons que ces gens ont apprises pendant leur enfance.

Jules Desgoutte – musicien et membre du collectif Abi/Abo : je voulais revenir sur deux petits points : à propos de « la musique papier peint », je crois que l'idée originale, c'est un musicien qu'il l'a eue, c'est Erik Satie, c'est le tout premier à avoir pensé cela, et dans une posture qui était vraiment une posture d'artiste, et pas de commercial, comme bien souvent le commerce recycle les idées.

L'autre petit point, c'était cette question de la dernière phrase de John Cage, la question de faire de la musique : non seulement, c'est peut-être l'endroit le plus abouti de l'expérience musicale, mais surtout, le moment où on fait soi-même, où on invente quelque chose : il y a un lien profond entre la capacité à comprendre une musique en tant qu'auditeur, et l'expérience de faire de la musique en tant que praticien ; couper radicalement ces deux parties-là implique à terme un effondrement de la qualité des auditeurs et donc une dégradation de la musique que nous pouvons leur proposer. Je crois qu'il s'agit de l'un des points les plus dangereux dans cette division qu'une société hyperspécialisée tant à produire.

Bruno Harlé : la « musique papier peint » est associée à des grands noms de l'histoire de la musique. Par exemple, le musicien américain Brian Eno a sorti au moins quatre albums de musique pour les aéroports (je ne suis pas sûr que ce soit le genre de musique que l'on entend le plus souvent en papier peint !)

Anne Marie Bastien : oui, parce qu'également *Les grilles en fer forgé* ou *Les cabinets préfectoraux* qu'a écrit Erik Satie, même sur France Musique, on ne les entend jamais, et pourtant ce sont des musiques absolument savoureuses et pleines d'humour, et c'est un peu dommage que nous n'écoutions pas plus souvent de la vraie musique d'ameublement !

Bruno Harlé : C'est vrai que si nous pouvons comparer le nombre d'heures de musique auxquelles nous sommes exposés passivement — un peu comme le tabac — dans notre société, par rapport à ce que pouvaient imaginer les gens qui vivaient avant l'enregistrement, je suppose que c'est très différent. Ce n'est sans doute pas le seul facteur, mais il y a un chanteur anglais, qui s'appelle Pete Morton (que j'aime beaucoup), et qui raconte qu'il chante des chansons traditionnelles (parfois du XIX^e siècle. Il dit qu'il est parfois obligé de les couper pour les adapter à la largeur d'attention que supportent nos contemporains : plus personne ne supporte maintenant d'entendre une chanson de douze minutes qui raconte une histoire, donc il est obligé d'en faire des versions de trois ou quatre minutes.

Gilbert Nectoux — musicothérapeute du Centre Hospitalier du Vinatier : je suis un passionné de musique depuis très longtemps, j'en fais en tant que musicien amateur, et j'ai trouvé génial votre moment de flute, je l'ai trouvé très beau. J'utilise la musique en tant que soignant depuis 30 ans, et j'ai beaucoup aimé ce que vous avez dit tout au long de votre exposé. Un tout petit truc quand même, sur l'idée que la musique fait forcément du bien. Je citerai deux personnes : ici, à Lyon 2, il y avait un professeur (je pense qu'il est à la retraite maintenant) qui avait écrit un article là-dessus, et qui n'était pas tout à fait d'accord avec cela. Je vous citerai également un auteur français, Pascal Quignard, qui a écrit un livre qui s'appelle tout bêtement *La haine de la musique* (et c'est un musicien qui vous dit cela !).

Parfois, la musique ne fait pas forcément du bien, et je dirai aussi qu'il y a des gens qui peuvent vivre sans musique, tout simplement. Le reste, par contre, c'est génial, pas de problème !

Une orthophoniste en pédopsychiatrie : je ne suis qu'une toute petite intervenante dans ma profession d'orthophoniste, mais ce que je constate, c'est que la musique intervient à l'intérieur de l'attention. Elle mobilise beaucoup, et elle est la préparation à mon avis au langage, et elle est aussi à mon sens le meilleur appel aux émotions (parce que le langage est d'abord la traduction de quelque chose que nous avons en nous, que nous portons à l'autre et que l'autre reçoit). Cette musique que nous envoyons en parlant développe l'attention, développe la concentration et développe la relation, et elle est à mon avis fondamentale (je l'observe très souvent dans ma profession), et je dois dire qu'il y a un domaine qui m'est très cher, que je pratique et qui relie la musique et le texte, c'est la chanson. Nous pouvons dire qu'à tous égards, c'est un très bon porteur de messages et d'émotions, et si nous sommes souvent sensibles à cela, comme moi je le suis, c'est qu'elle est la conjonction des deux.

Daniel Vigne – aide soignant et étudiant au DUMUSIS au CFMI de Lyon 2 : pour moi, la musique est d'une très grande importance en milieu hospitalier. J'ai une expérience de huit mois dans un service de gérontopsychiatrie et un jour je me suis mis à jouer devant des patients qui soi-disant ne parlaient pas, qui n'aimaient pas danser, qui n'aimaient pas s'exprimer... Et, à ma plus grande surprise, j'ai chanté un air traditionnel, et cette patiente, dans son fauteuil, s'est mise à taper des mains et à fredonner. La chef de service s'en est rendu compte, et elle m'a dit :

« Mais...elle chante ?

- Et bien oui !

Cela ne faisait que huit mois que j'étais dans ce service...

Intervention d'Elisabeth Grard – artiste lyrique et intervenante voix au Centre Hospitalier Le Vinatier : je suis chanteuse, et je voulais juste continuer le témoignage que je viens d'entendre par un autre témoignage, qui est une intervention à l'hôpital Saint-Jean-de-Dieu , il y a quelques années, avec une danseuse, sur de la musique contemporaine. Nous avons simplement dit : « c'est Noël, et on fait toujours une fête avec des enfants autistes. »

J'avais choisi un petit parcours de musique contemporaine avec une amie qui dansait : nous avons vu les enfants s'approcher de nous et nous toucher, et, au bout d'un certain temps, celui qui parlait, le seul qui utilisait le langage, s'est mis à osciller d'avant en arrière, et à dire : « Ridicule ! Ridicule ! » à peu près 20 ou 25 fois. Les personnes soignantes qui étaient là avec nous nous disaient que ceux qui étaient intervenus le plus pour venir nous toucher ou être proches de nous, c'étaient ceux qui avaient le moins de contacts avec l'extérieur.

Anne Marie Bastien : merci à tous. Nous allons maintenant enchaîner avec un spectacle qui est relativement bref, qui est une petite forme. C'est un spectacle de danse et de musique qui nous est proposé par trois musiciens membres des Percussions de Treffort.

Beaucoup d'entre vous connaissent ce groupe, c'est un groupe qui a déjà 32 ans. Les trois personnes que nous allons voir font partie de la « jeune garde » des Percussions de Treffort, puisqu'ils n'ont pas un âge très canonique. Au moment où les Percussions de Treffort ont eu 30 ans, il y a eu l'envie de marquer cet anniversaire (qui était quand même un temps important), et le désir des musiciens de ce groupe, qui sont tous issus de l'ESAT (Etablissement et service d'Aide par le Travail) de Treffort dans l'Ain, a été de faire une création artistique personnelle.

Le spectacle que nous allons voir, c'est la création de Mathieu Convert, qui est l'un des membres du groupe. Mathieu a fait appel à Dominique Bataillard et à Christian Seux, qui sont deux de ses compagnons de jeu musical au quotidien, pour l'accompagner musicalement.

Pour ce spectacle, Mathieu a choisi de danser. Nous allons assister à cette représentation et ils ont accepté (bien que cela soit quelque chose d'un peu difficile quand on vient de donner un spectacle) de répondre ensuite à quelques-unes de nos questions, mais nous essaierons de les ménager et de ne pas leur en demander trop. Je vous laisse profiter de ce spectacle.

B. Le Voyage d'une chaise - spectacle musical et chorégraphique de Mathieu Convert

interprété par Mathieu Convert, Dominique Bataillard, Christian Seux, musiciens des Percussions de Treffort/ Résonance Contemporaine

Anne Marie Bastien : Bravo ! Je sais pas mal de choses sur votre parcours (nous nous connaissons depuis déjà un certain temps), mais je pense que tout le monde n'en sait pas autant. Même si je sais beaucoup de choses, finalement, je ne sais pas vraiment comment vous avez travaillé tous les trois. Mathieu, je sais que toi qui es musicien avant tout. Tous les trois vous êtes à l'ESAT de Treffort où il y a des activités comme on en trouve dans un ESAT, beaucoup tournées dans votre cas autour de l'horticulture (vous faites des fleurs magnifiques),

mais votre vie professionnelle est aussi très occupée par la pratique musicale, puisque vous êtes des musiciens professionnels.

Mathieu, je sais que tu as choisi de danser quand tu as voulu faire ton projet personnel : pourquoi, tout d'un coup, un musicien se dit : « ce que j'ai envie de faire, c'est de dire les choses avec mon corps » ? Je ne t'ai jamais posé la question...

Je ne sais pas comment vous avez travaillé tous les trois, si Mathieu, tu as créé ta chorégraphie, et puis ensuite, tu as appelé tes amis musiciens pour qu'ils fassent la musique, ou si vous avez travaillé tout du long ensemble... comment tout cela s'est-il construit ? Peut-être que vous pouvez nous en dire quelques mots ?

Nous allons aussi appeler Alain Goudard pour en parler avec nous, puisque Alain est le directeur artistique de Résonance Contemporaine, qui est la structure de création qui abrite deux ensembles professionnels: les Percussions de Treffort, et l'Ensemble de Six Voix Solistes », qui sont six voix féminines. Lequel d'entre vous a envie de parler le premier ? Christian ?

Christian Seux – musicien : Anne Marie a parlé des « six voix solistes femme », il va bientôt y avoir aussi (si il n'y a pas déjà) des « six voix solistes homme ». Cela s'est déjà mis en place, et nous avons déjà fait une intervention.

Autrement, pour le spectacle de Mathieu, nous nous sommes mis ensemble depuis le début. La chorégraphie a été un peu aidée par l'avis de tout le monde (aussi bien d'Alain que de Stéphanie ou que de nous-mêmes).

Pour la musique, c'est pareil : nous avons essayé d'entraîner Mathieu par la musique dans sa danse, dans son rythme, pour faire un ensemble assez sympathique que vous avez vu et entendu. Voilà ce que je voulais dire.

Mathieu Convert – musicien : j'ai voulu faire cette danse de la chaise parce que premièrement, je me sens bien dedans ! J'ai voulu inviter Dominique et Christian pour la musique, parce que cela amène encore beaucoup de choses au niveau musical.

Anne Marie Bastien : nous avons pu le constater ! Comme l'a dit Christian : les Percussions de Treffort, ce ne sont pas seulement des gens qui jouent des percussions et des rythmes, ce sont une bonne quinzaine de musiciens qui inventent tous les jours de nouvelles façons de pratiquer la musique, et effectivement, je pense que nous aurons très prochainement à découvrir un ensemble vocal issu des Percussions de Treffort. Moi non plus, je n'ai pas encore eu la chance de les entendre, et je me réjouis de pouvoir le faire bientôt : il y aura une date le 18 avril à Bourg-en-Bresse, et puis peut-être une autre au Bourget-du-Lac le 5 juin : il y a une petite tournée en perspective !

Ce que je peux ajouter, c'est que l'aventure un peu extraordinaire de ce groupe de musiciens (qui est partie du désir de quelques personnes d'un ESAT de faire de la musique, et puis qui a duré dans le temps, et qui est devenu un ensemble professionnel), nous pouvons en retrouver, si ce n'est le récit de l'histoire, en tout cas une trace dans deux petits livres qu'Alain Goudard a écrit il y a deux ans, au moment des 30 ans du groupe. Ces deux livres s'appellent *Le tambour fait vibrer mon esprit* (qui est plus une réflexion un peu distanciée sur ce parcours), et *Tous les jours inventés* (qui raconte plus quelques grandes étapes de l'évolution du groupe à travers les créations qu'il a pu produire au fil des années).

Il existe aussi quelques partitions publiées par Môméludies Éditions, dont des partitions qui ont été écrites pour les Percussions de Treffort, puisque non seulement, c'est un groupe qui est dans des démarches de création, mais qui se frotte aussi au répertoire et joue des œuvres de compositeurs d'aujourd'hui. Et puis aussi quelques partitions écrites par Alain Goudard, qui sont éventuellement pour d'autres formations, notamment des formations vocales, et aussi des formations d'enfants. Merci à tous.

Je vais appeler sur scène Anne Monnet, Nathalie T., Karine Quintana, Sébastien Églème, Benoît Voarick, Alain Desseigne, et tous ceux qui savent qu'ils rentrent en scène maintenant. Je passe le relais à Anne Monnet et à Alain Desseigne, qui vont animer ce petit moment.

C. La place de l'artiste dans le contexte de soin

Alain Desseigne : nous allons commencer cette première table ronde. Vous avez vu que la journée est construite comme suit : ce matin, ce sont des musiciens dans les institutions sanitaires, cet après-midi, des patients dans les structures musicales éducatives. Cette table ronde concerne donc des musiciens dans les institutions sanitaires.

Je reviens sur certaines choses qu'a évoquées Bruno Harlé pour faire la transition : vous avez parlé à propos de la musique de « l'équilibre sans cesse sollicité entre compétences et défis ». Je trouve que ce que nous venons de voir là correspond bien à ces propos. Vous avez parlé de la musique avant le langage, et moi je me demande si la musique ce n'est pas après la parole !

La table ronde de ce matin est bien ancrée dans la réalité de nos professions, dans la réalité des partenariats entre soignants et artistes.

Il faut que j'excuse un certain nombre de personnes qui auraient pu être là ce matin : notamment les musiciens qui auraient dû être présent aux côtés de Nathalie T. (infirmière en pédopsychiatrie dans un Hôpital de Jour de Lyon). Ces deux musiciens s'appellent Dominique Martin et Corinne Laugier, ce sont des musiciens intervenants qui sont allés passer un concours de la Fonction Publique Territoriale pour être un jour titularisés dans cette belle fonction de musicien intervenant.

Thierry Boulet, le soignant qui a travaillé avec Sébastien Églème et Benoît Voarick, n'a lui aussi pas pu nous rejoindre.

1. Table-ronde

Karine Quintana est musicienne, c'est elle qui va en premier exposer ce qu'elle a mis en place dans sa structure, et ensuite, dans une deuxième partie, la salle aura la parole pour questionner, préciser, aller plus loin dans ce que vous aurez pu entendre des témoignages.

Karine Quintana – musicienne : je suis dumiste depuis 1991, mais je n'interviens plus que sous forme de stages ou d'ateliers ponctuels, par choix. Quand « Culture à l'Hôpital » a vu le jour à Privas il y a six ans, j'ai fait le premier stage, le premier atelier de création de chansons à l'hôpital Sainte-Marie.

Cet atelier a été reconduit quatre fois avec un répertoire qui s'est construit au fil des années, et qui a abouti à un quatrième atelier d'enregistrement de CD. Ensuite, il y a eu un atelier avec un comédien, de mise en musique et de poèmes. Et ensuite, il y a eu un nouveau projet qui a été conduit avec un autre comédien, sur les masques, les percussions et la voix. Voilà pour situer de façon globale le parcours qui a été fait.

Il y a également une soignante qui devait venir avec moi, mais qui n'a pas pu se libérer en raison de problèmes d'effectif.

Pour les ateliers de création de chansons, je travaillais avec des groupes de 7 à 12 patients, plus des soignants. Les soignants étaient complètement intégrés dans le travail : c'était très intéressant pour tout le monde de se retrouver, chacun avec ses difficultés propres.

Pour l'atelier de création de CD, après les quatre stages, il s'agissait d'un atelier un peu plus long sur une dizaine de jours, où nous avons travaillé avec un pianiste. Il a fallu réapprendre les chansons choisies à ce moment-là. Il y a eu évidemment des moments très forts. Le public était constitué d'une majorité de psychotiques et nous arrivions à travailler pendant l'enregistrement avec eux pendant six heures, avec des pauses évidemment, mais c'était un grand défi pour l'enregistrement pendant les trois derniers jours. C'était assez fort et compliqué, mais tant bien que mal nous y sommes arrivés !

J'ai les mêmes exigences au cours des exercices avec les trois publics avec lesquels je travaille : que ce soient des enfants, des comédiens professionnels ou des patients de l'hôpital. La seule différence que j'ai remarquée sur ces trois publics, c'est le temps d'apprentissage, et aussi l'habitude de faire ces exercices, parce que ces gens, qui sont hospitalisés, ne sont pas forcément préparés à faire tout de suite de la scène ou à chanter...

Dès que nous avons commencé à chanter avec des adultes qui n'avaient jamais chanté, et qui surtout étaient hospitalisés, le premier problème qui s'est posé à moi a été de chanter fort, de faire sortir la voix, parce qu'ils avaient l'impression que la voix devenait incontrôlable, qu'ils allaient devoir « aller en isolation », comme ils disaient. Il y a eu également la question du corps, avec les médicaments : il a fallu arriver à ce qu'ils se redressent, à regarder le public... C'est aussi en ça que le temps fort de la présentation du travail qu'on faisait à chaque fin de stage était d'une importance capitale pour avancer dans le travail. C'est pour cela que pour les deux derniers ateliers, nous avons proposé un projet de masques, de travail sur les émotions en association avec la musique et avec un comédien, parce qu'il y avait cette envie de ne pas seulement s'occuper de la tête, mais aussi de refaire circuler ce qu'il y avait entre la tête et le corps, le tout en accord avec l'équipe, même si on nous disait parfois que le masque allait être difficile avec des psychotiques.

Je peux vous lire les témoignages de quelques patients dont j'ai fait une synthèse :

Claire : « J'étais très bien dans ma peau. J'ai bien aimé l'utilisation des masques. J'ai trop de choses à dire. Cet atelier m'a permis de m'exprimer comme je ne l'avais jamais fait. J'ai préféré les masques, ça me faisait bizarre dans mon corps, ainsi que le gong. C'étaient de bonnes vibrations. J'en rêve la nuit, L'ambiance était super, on pouvait compter les uns sur les autres. Une vraie famille. »

Marie Agnès : « Cette expérience m'a redonné le goût à la vie. Cette expérience a fait ressurgir toutes mes émotions enfouies au fond de moi depuis des années. J'ai gardé la grande mélodie que j'ai chantée dans ma tête, toujours. Quand j'ai le cafard, je l'écoute. »

Thierry : « J'ai bien aimé votre énergie. C'est merveilleux la musique. Vous donniez le meilleur de vous-mêmes. Moi aussi. Les chants accompagnés des musiques et des gestes, ces poèmes sont apaisants. Ça ne vient pas de rien. Avec le masque du roi, je sentais du cœur qu'on me donnait des caresses, qu'on caressait mon visage. Le baiser de mon père. Je ne suis pas prêt d'oublier toutes ses émotions, et ce quelque chose de très fort comme quand on aime quelqu'un. »

Didier : « En jours et en semaines passés avec vous c'était ma première expérience de théâtre et de musique. Ça m'a donné confiance en moi. Mon bégaiement a disparu pendant la représentation que je me suis étonné moi-même. Je me sentais fort. C'était comme une famille, j'avais envie de pleurer de bonheur. Merci de m'avoir fait plaisir, de m'accompagner moralement pendant la représentation, en voyant toute votre énergie et tout ce que vous nous avez donné tout le long de l'atelier. »

Pierrick : « Au début c'était un peu dur, des fois j'avais envie de remonter au service. Ça m'a angoissé. Je me suis forcé à faire les choses et j'ai vu que tout le monde prenait bien soin de moi. J'avais peur de casser les instruments, ou les masques. Je voulais les prendre mais j'avais peur. J'étais timide de monter sur la scène. On m'a encouragé et ça me faisait plus de peine, les gens ne se sont pas moqué de moi. J'étais triste de vous quitter, ça m'enlevait mes angoisses. Le masque m'a donné de la force. Chanter, danser m'ont rendu moins timide. Les autres m'ont aidé à retrouver le piano. Je vous remercie pour tout, je me sens plus fort maintenant. J'ai perdu cinq kilos, je bois moins et je mange moins. L'angoisse fout le camp. Je lis, je vais au sport, et j'ai appris à faire plaisir aux autres. »

Gaétane : « Je m'appelle l'enfant bleue (comme le masque). Je donne tout mon bonheur. J'ai le sens de faire avec les gens. Je suis une femme qui aimerait guérir et donne tout pour le faire. »

Ce sont des petits témoignages que l'on reçoit...

Je me pose beaucoup de questions, parce que, à chaque fin d'atelier, ce travail soulève d'énormes questions : je ne suis pas thérapeute, je suis artiste, et c'est vrai que par exemple, quand il y a des improvisations avec les masques ou qu'il y a des choses qui sortent, nous, en tant qu'artistes, nous applaudissons, et puis nous voyons les soignants qui ont parfois des

réticences, parce qu'ils ont peur des débordements ou que des choses aillent trop loin et deviennent ingérables.

Je n'ai pas du tout envie de suivre une formation de thérapeute, j'ai envie de garder cette spontanéité d'artiste auprès de ce public là comme auprès des autres publics, mais je me demande dans quelle mesure ce qui se passe en ateliers peut servir. À mon avis, cela n'est pas anodin. J'aimerais bien entendre des expériences autres, qui pourraient m'apporter des réponses par rapport à cela.

Anne Monnet – médecin psychiatre CH Le Vinatier : pour le bon déroulement de la table ronde et de l'intervention, vous dites que vous avez beaucoup de questions à mettre en travail avec la salle : je pense qu'il serait néanmoins raisonnable d'entendre les autres interventions, et puis recenser ensuite les questions qui se posent, et que nous travaillions ensuite les différentes questions qui se posent.

Alain Desseigne : je n'ai pas pris le temps de présenter Anne Monnet, qui est médecin psychiatre au Centre Hospitalier du Vinatier, et qui est un des médecins avec lequel nous travaillons le plus, notamment par le biais d'une convention de partenariat culturel. Nous sommes très contents qu'elle ait pu être disponible aujourd'hui.

Anne Monnet : c'est un début de travail qui est fait depuis deux ou trois ans maintenant entre le soin et la musique, où les questions ne cessent d'arriver sur les modalités de coopération : comment faire davantage rentrer la musique dans l'hôpital ? Il n'est de mystère pour aucun des membres du comité de pilotage CFMI/Vinatier que je trouve que l'hôpital du Vinatier ne sonne pas suffisamment musicalement, et que je vous titille régulièrement pour que vos interventions soient suffisantes en nombre dans nos services (en qualité, elles le sont toujours), de façon à ce que chacun des membres du personnel ait vraiment conscience que la musique, très prudemment, est rentrée dans l'hôpital.

Nous attendons encore beaucoup les uns des autres dans ce partenariat et dans les ajustements que nous avons à opérer les uns et les autres pour une meilleure articulation. La musique au service du soin et peut-être aussi le soin au service de la musique: à réfléchir... Nous avons encore beaucoup à travailler. J'arrêterai sur cette collaboration (nous aurons peut-être l'occasion d'y revenir), pour revenir au centre de notre préoccupation avec la deuxième intervention.

Nathalie T. – infirmière en pédopsychiatrie CH Le Vinatier : je vais vous parler du groupe à médiation musique de l'Hôpital de Jour pédopsychiatrique ... L'origine de ce groupe remonte à environ une dizaine d'années, avec le projet Les hauts Navires à Musique avec Bernard Têtu (je ne pourrais pas en témoigner, parce que je suis un peu trop novice en la matière).

C'est un groupe à médiation musique, adressé à des enfants de 6 à 12 ans en souffrance, souffrant pour la plupart d'autisme ou de psychose.

Ce groupe est à mi-chemin entre le soin et la création pure, qui favorise la rencontre entre l'hôpital et l'ailleurs, parce que l'Hôpital de Jour est quand même un lieu assez fermé, et les enfants pour la plupart ne feront a priori pas grand-chose à l'extérieur : ils sont généralement soit chez eux, soit en foyer, soit en établissement.

Ce groupe se passe dans les locaux du centre, dans une salle de psychomotricité qui est à l'étage, un petit peu en-dehors des murs de l'Hôpital de Jour : nous montons un peu vers le ciel, c'est un petit moment de paradis !

Quatre soignants animent ce groupe : j'y rencontre un orthophoniste, une éducatrice, une interne et donc Corinne, musicienne intervenante en spécialisation.

Il y a parfois des invités, dont Anne Marie Bastien qui est venue nous voir mardi, et actuellement cinq enfants.

C'est un groupe ouvert dans le sens où, s'il est limité en termes de nombre d'enfants, il arrive qu'il y ait des départs et des entrées (même si globalement ce sont les mêmes enfants sur l'année scolaire), et parfois également des invités puisqu'il arrive que nous ayons des enfants qui sont en observation.

Nous nous retrouvons une fois par semaine pendant 45 minutes, nous avons un tout petit temps de reprise à la fin avec notre musicienne (même si ce temps de reprise est bien amputé par les nécessités du service, à notre grand désespoir : il s'agit surtout de poser les choses qui n'ont pas vraiment été élaborées sur papier).

Par ailleurs, il n'y a qu'un seul bilan par an, ce qui est très peu. Le projet a bien sûr été pensé en amont, à l'origine avec le projet des Hauts Navires à Musique. Il a été bien rebrassé du fait des mouvements de soignants : l'année dernière, nous avons été contraints de changer un certain nombre de fois. Du coup, le cadre a forcément été modifié, avec toujours une ligne directrice, mais nous avons dû repenser les choses au fur et à mesure, avec nos personnalités soignantes aussi, parce que les gens qui participent ont choisi d'y être, et en général, ce sont des gens qui aiment la création, qui aiment l'art et la musique, et nous pensons que c'est important.

Je vais vous parler un peu du déroulement de ce groupe, pour que vous puissiez vous le représenter : les enfants sont à l'Hôpital de Jour au moment où Dominique, notre orthophoniste, vient nous chercher. Nous sommes dans la cour et Dominique vient nous chercher avec sa flûte (un petit peu à l'image des contes d'antan), et généreusement, on nous donne une seconde flûte, donc une infirmière prend la flûte et devient musicienne à son tour, et nous montons tous les deux, avec un petit air que l'on connaît bien, rejoindre Corinne en haut, tous ensemble.

Corinne généralement fait écho avec son mélodica, écoute ce que nous faisons et répond. Nous montons les escaliers, toutes les institutions nous entendent et nous écoutent, parfois même chantent avec nous (pas toujours), et nous nous retrouvons dans la pièce, nous enlevons tranquillement nos chaussures, et des instruments nous attendent sur un tapis.

Dans un premier temps on se chante d'abord « bonjour les amis » pour se retrouver, c'est notre petit rituel (parce que qui dit « psychose » dit « rituels », c'est important), on se salue tous, et puis vient un temps plutôt d'improvisations autour des instruments qui sont proposés. En général, c'est un peu chaotique : Karine a parlé tout à l'heure de débordements, et bien nous essayons de supporter le débordement ! Nous avons bien sûr des règles traditionnelles de vie ensemble : on ne se tape pas, on ne casse pas les instruments et on ne se fait pas mal, on ne sort pas de la pièce non plus (mais à la limite nous serions prêts à les transformer) mais au-delà

de cela, il y a pas tellement de règles. Certains diraient que c'est un peu du grand n'importe quoi, mais nous, nous trouvons cela super !

Notre rôle de soignants est d'amener la vie institutionnelle dans cette pièce, d'essayer de la partager avec Corinne qui, elle, n'en connaît pas grand-chose. Nous, nous parlons, et Corinne parle moins.

Corinne essaie plutôt de transformer cela au rythme de la musique (des sons, des voix), et nous, petit à petit, nous essayons de parler un petit peu moins (ce qui n'est pas facile, parce que nous avons tendance à nous réfugier du côté des mots). Les enfants sont parfois un peu sidérés, parfois se prêtent bien aux jeux, certains sifflent, d'autres crient, d'autres dansent (nous avons une vraie danseuse parmi nos petites filles, qui est sans cesse debout et qui sans cesse tourne autour de nous). Beaucoup d'enfants tapent sur les percussions, certains mettent des mots, nous avons des chants africains qui naissent, puisque nous avons une population beaucoup issue de la zone du boulevard des États-Unis, nous avons beaucoup de familles africaines et du nord de l'Afrique, et nous nous mettons à les associer avec des images, qui sont parfois un petit peu clichés (mais on fait avec ce que l'on a !) de l'Afrique. Nous avons des nouvelles langues qui naissent (nous ne savons pas trop ce que cela veut dire, mais nous essayons d'imaginer), des femmes qui se mettent à porter des pots sur leur tête... beaucoup de sifflements, avec ces enfants qui jouent avec leur souffle quand ils n'ont pas la voix.

Ce petit temps, c'est vraiment de l'improvisation, et ensuite, au son d'une petite cloche (nous avons ce petit son-là qui rythme notre groupe), nous amenons un instrument surprise et là, il s'agit d'un temps un peu plus délicat, puisque nous demandons à des enfants qui ont du mal à être ensemble de s'écouter chacun leur tour et d'écouter le voisin, d'essayer d'être attentif à ce que fait l'autre en se taisant (et même pour nous, cela n'est pas facile).

On se pose et nous essayons d'écouter, au son aussi d'une petite chanson qui propose à chacun, à tour de rôle, d'être le musicien, et puis là, on s'applaudit, parce que nous aimons bien nous applaudir !

Quand tout cela est fini, nous nous retrouvons autour d'une « chanson surprise » qui est cachée dans un « sac mystère » en tissu (un petit sac violet), et là, un adulte va mettre une « musique surprise », et nous allons danser. Souvent, c'est deux à deux, parfois, c'est tous ensemble, mais nous ne forçons pas les enfants à être en ronde, parce que nous savons que ce n'est pas simple. Après tout cela (parce que cela génère beaucoup d'excitation, et il faut quand même que nous redescendions à l'Hôpital de Jour et que nous tenions un peu les choses, parce que nous avons un médecin qui nous dit qu'il faut tenir les choses), nous faisons un petit moment de relaxation : on s'endort, on se coocone un petit peu et on se fait du bien. On essaie d'être tous posés (ce qui n'est pas facile non plus, parce que nous avons un miroir qui attire bien les enfants et qui génère un peu d'excitation), et puis on se dit au revoir, en écho à la première chanson « bonjour les amis », nous nous disons « au revoir les amis ».

Nous parlons à nouveau des absents et des présents, de qui nous retrouverons la semaine prochaine ou pas, nous remettons nos chaussures et nous redescendons tranquillement en disant au revoir à Corinne. Et puis nous allons manger parce qu'il faut se restaurer !

Alain Desseigne : merci bien ! Je donne la parole à Sébastien Églème et Benoît Voarick, pour un autre lieu de travail musical.

Sébastien Églème – musicien : bonjour à tous. Nous venons pour parler de ce qui se passe dans un ESAT (Établissement et Service d'Aide par le Travail), où nous travaillons avec Benoît, et pleins d'autres personnes, depuis quelques années (cela va faire sept ans maintenant). On voulait vous faire une rapide présentation, un rapide historique, de « pourquoi tout cela ? », éventuellement parler de ce que cela met en jeu, et puis surtout, on voulait vous montrer et vous faire écouter des choses.

Nous travaillons depuis six ans avec cet ensemble orchestral (que nous avons dénommé comme cela depuis le début), autour du son et autour de l'image, parce que cela nous semble être des médias intéressants, et puis parce que c'est ce que nous faisons dans nos pratiques artistiques : nous n'avons pas envie de dissocier cela. Pour nous, c'est la même chose, il y a un vocabulaire commun pour le son et pour l'image. Notre sensibilité partage cela, et nous voulons partager cela avec les personnes avec lesquelles nous travaillons dans cet ESAT sur le plateau d'Hauteville.

Pour faire un rapide historique, cela a commencé il y a sept ans via Résonance Contemporaine (qui est une association de Bourg-en-Bresse, dont sont issus les trois musiciens que nous avons vus tout à l'heure), c'était une réelle demande de pouvoir mener un atelier, de la part d'un éducateur d'un CAT (Thierry Boulet, qui n'a pu venir aujourd'hui, parce que cela n'est pas forcément simple d'avoir plusieurs casquettes : d'être éducateur, mais aussi d'être coordinateur sur un projet culturel dans une structure comme celle-ci). Je me suis retrouvé à mener un atelier autour de la percussion, de l'improvisation, de la création... et il s'avère que cette année-là, c'était la 20^{ème} année de la structure. J'ai donc assez rapidement invité Benoît à venir voir ce qu'il s'y passait, et nous avons proposé, pour marquer le coup, de faire un documentaire sur ce qui se passait dans ce CAT.

C'est un CAT qui est à la fois un lieu de travail (essentiellement à l'époque tourné autour du travail du bois, parce qu'il y a beaucoup de forêts sur le plateau d'Hauteville), cela allait donc du bûcheron aux fabricants de palettes : toute la chaîne du travail était là. C'est aussi un lieu de vie, où il y a 66 résidents qui sont répartis sur quatre pavillons. Et c'est également un espace où il y avait un atelier de musique. L'idée était donc de faire un documentaire avec l'atelier de musique comme base, qui puisse aussi retracer un petit peu du vécu des gens (pas seulement ceux de l'atelier de l'époque, mais aussi de toutes les personnes qui vivent dans cet endroit), comment on y vit, comment on y travaille...

L'idée était de diffuser ce documentaire le jour du 20^{ème} anniversaire, où il y a eu une grosse fête : toutes les familles étaient invitées, tous les résidents étaient invités..., et nous voulions projeter ce documentaire et jouer la musique en direct, sur le documentaire.

C'était une première étape assez incroyable, parce que nous avons eu la chance de vivre dix jours dans l'établissement, vraiment de nous fondre dans la vie de l'établissement, et donc de voir au-delà des deux heures d'atelier hebdomadaire ce qui s'y passe, comment on y vit, et tout ce qui peut être en jeu là-dedans. Ce premier atelier a donné lieu un deuxième atelier, à une continuité du projet, avec l'idée d'ouvrir la chose avec des dispositifs électroniques, des nouvelles lutheries et puis le travail de l'image. Et pour moi, qui dit atelier voulait dire envie de sortir de l'atelier, envie de sorties de ce cadre de travail et de rencontres avec les gens, et de proposer un réel projet, qui soit au-delà de la simple occupation tous les 15 jours ou toutes les semaines.

Il y a eu une réflexion avec l'équipe sur ce que nous pouvions mettre en place, et puis il y a eu un premier partenariat culturel avec un musée qui nous a invités à venir travailler (le musée de Lochieu sur le plateau du Valromey, à peu près à 20 km du CAT qui est sur le plateau d'Hauteville).

L'idée était de travailler sur le territoire : partir à la rencontre des territoires, des gens, des identités de ce territoire, avec des caméras, des micros, et aller chercher de la matière à retravailler ensemble par la suite.

Nous avons travaillé cela pendant la première année, ce qui a donné lieu à une performance : nous nous sommes retrouvés avec l'équipe de l'ensemble orchestral en situation de concert, en situation de représentation devant un public pour présenter et confronter notre univers artistique à ce public-là, en travaillant à partir des sons et des images que nous avons récoltés pendant une année : un chevrier, au bord des étangs, dans les carrières de Hauteville (qui est une activité assez importante du plateau de Hauteville). Tout cela pour mettre en place un dispositif de jeu, pour que les membres de cet ensemble orchestral puissent jouer avec du son et avec de l'image.

Nous avons eu l'occasion de présenter ce travail dans plusieurs contextes, auprès de publics différents. Cela a donné lieu un deuxième projet, qui était en lien avec un autre partenaire culturel (le musée du Revermont), où nous avons un petit peu la même demande, sur un autre territoire, avec d'autres gens, avec d'autres personnes que nous avons rencontrées.

À ce moment, nous en sommes à quatre ans, avec une envie de l'équipe de poursuivre ce que nous avons amené avec Benoît, et aussi par exemple de pouvoir travailler avec des écrivains. Nous avons donc invité un écrivain sur le projet, qui a passé un an avec nous.

Après, ils souhaitaient travailler sur la voix : nous avons donc invité une chanteuse qui travaille avec nous, et qui continue toujours à travailler avec nous depuis. Ensuite, nous nous sommes donnés un an de pause. C'était une demande de l'ensemble pour faire un point sur ce que nous avons fait en quatre ans, et aussi pour faire un point sur comment nous allions continuer les choses. Car, au cours de ces quatre premières années, il y a eu ce que je viens de vous expliquer, mais la manière de porter et de monter le projet avait un peu évolué également : au départ, c'était un projet de Résonance Contemporaine, et puis il y a une passation du projet de cette association à notre association, qui s'appelle Prune 85.

Au même moment que cette passation, une convention a été signée entre notre association (qui devenait porteuse du projet), l'établissement (qui était inclus dans le projet), et Résonance Contemporaine, qui restait présente en tant que pôle ressources.

Il s'agit d'une convention triennale (nous en arrivons bientôt au terme), ce qui veut dire qu'il nous faut réfléchir un peu plus un projet artistique, à comment nous montons cela, à comment nous pouvons faire vivre un projet comme celui-là. Ce projet est aidé par le Conseil Général de l'Ain, par la DRAC Rhône-Alpes et par le Conseil Régional, parce que tout cela ne se fait pas sans moyens.

L'année dernière a donc servi à faire une pause, parce que les gars avaient besoin de faire une pause : plus envie de trop aller sur la route, plus envie de s'éparpiller, moins envie de se retrouver... cela nous a donc permis de faire un document avec eux de présentation de ces quatre années de travail : ce sont des extraits de ce document que nous aimerions vous présenter après.

Une fois cette pause faite, nous avons la volonté de repartir sur la route, de repartir sur de la création, et puis de nouveau de confronter notre travail à un public. Cela continue donc, avec cette année une chanteuse, qui continue de travailler avec nous (qui est une chanteuse professionnelle), et puis aussi un musicien que nous avons rencontré lorsque nous étions invités par Résonance Contemporaine), à venir présenter notre travail dans un festival qui s'appelle « 7BIS Chemins de Traverse », avec l'idée de rencontrer à cette occasion-là un musicien pour une rencontre d'improvisation. Ce musicien, plasticien, sculpteur s'appelle Tony Di Napoli (il est dans la salle aujourd'hui) : nous lui avons exposé tout le projet et nous lui avons dit que nous pouvions peut-être faire plus qu'une seule rencontre. Il a un univers assez incroyable : il sculpte des pierres, qui deviennent des pierres sonores, il travaille à partir de cela. Nous nous sommes dit que plutôt que de faire une seule journée de travail ensemble, nous allions faire d'autres séances : nous devons en être à quatre ou cinq séances de travail, il y en a encore trois avant la création qui aura lieu bientôt.

Voilà pour l'historique de cette expérience-là.

Pour ma part, je suis aussi musicien intervenant. Je suis passé par le Centre de Formation des Musiciens Intervenants de Lyon il y a une dizaine d'années, et depuis le début, je n'ai pas voulu faire ce métier-là comme il se fait habituellement, c'est-à-dire être embauché par une municipalité, etc. : j'ai envie de faire ce métier de manière plus ponctuelle, sur des projets précis, avec un projet artistique précis à chaque fois. Il y a des choses qui ne durent pas, et puis il y a des choses, comme ce projet, qui durent six ans. Je passe la parole à Benoît Voarick.

Benoît Voarick – vidéaste : je n'ai pas grand-chose à rajouter : Sébastien a bien synthétisé le projet. Je vais peut-être préciser ce que l'on entend par « travail d'images ». J'ai l'habitude de dire que je conçois l'image un peu comme le son. Pour moi cela n'est qu'une histoire de longueur d'ondes. Outre le côté documentaire par lequel nous avons commencé, le but est d'aller chercher des images (que ce soient des photos ou des vidéos) et de les retravailler ensuite en direct via des logiciels, voire carrément fabriquer de l'image en même temps, en direct, via simplement des dispositifs de lumières, de verres qui reflètent la lumière.

Nous sommes vraiment dans une démarche de création d'images, de création de matières visuelles, et qui marche à mon sens très bien, avec aussi l'idée d'improvisation musicale que Sébastien peut mettre en place dans les ateliers.

Nous allons peut-être maintenant vous montrer une partie de notre travail.

Sébastien Églème : Nous voulions vous montrer deux extraits différents : un qui correspond plus aux premiers projets sur le plateau d'Hauteville, et puis un autre qui correspond plus au deuxième projet dans le Revermont. Nous n'avons pas encore de matière sur la création à venir.

Projection des travaux réalisés par Sébastien Églème et Benoît Voarick dans le cadre des ateliers qu'ils mènent.

Sébastien Églème: ce que vous venez de voir correspond à des choses que nous avons captées au bord des étangs : c'est donc une improvisation au niveau des sons, et aussi différentes images qui ont été captées par les résidants : l'idée est vraiment que tout soit fait ensemble. Après, cela fait parti du travail que nous avons pris le temps de faire l'année dernière, qui est

tout le travail de montage. Nous nous sommes tous mis autour d'une table, derrière un écran, en nous demandant : « qu'est-ce que nous voulons garder ? Comment nous voulons le monter ? Comment nous voulons le faire ? »

Ce n'est pas quelque chose que nous avons pris avec eux, et puis qui nous avons fait entre nous après : ce n'est pas du tout le propos. Il s'agit réellement d'un travail collectif. Je vais vous montrer un autre passage où nous les voyons un peu plus en action.

Ce que je vais vous montrer, c'est suite au projet mené avec le musée du Revermont, où nous étions en performance pendant trois heures. Vu que nous avons fait un travail vidéo en direct (c'était au mois de mai pour la Nuit des Musées, et il faisait jour jusqu'à très tard), nous avons commencé par une performance dans un grand jardin qui appartient au musée en question, et tout cela avec un parcours qui nous amenait au final dans un espace où nous pouvions diffuser de l'image.

Projection des travaux réalisés dans le cadre du projet mené avec le Musée du Revermont

Sébastien Églème : ce deuxième extrait, c'était plus une idée de ce qui peut se passer quand les musiciens jouent sur un instrumentarium qui se trouvait dans les jardins du musée, mais sur lequel nous n'avons pas pris le temps de travailler.

C'est un petit peu aussi tout ce que nous cherchons dans notre travail : travailler sur l'improvisation, et puis sur le fait d'arriver dans un espace et de trouver comment nous pouvons l'investir, comment nous pouvons trouver et proposer quelque chose de spontané pour le public.

Même si l'image n'était pas de très bonne qualité, nous avons une idée d'un dispositif possible que nous pouvons mettre en place avec eux pour cette performance. Les images que vous avez vues en incrustation, c'était pour avoir une idée un peu plus précise de ce qu'ils travaillent eux. Tout ce que vous avez pu voir là, ce sont des choses jouées en direct. Il y a un petit peu de montage, mais tout est fait en direct.

Alain Desseigne : merci aux trois équipes pour ces témoignages. J'imagine que vous avez des questions, à la fois sur ce qui vient d'être exposé, ou des choses qui renvoient à ce que vous faites, et qui ont quelques résonances.

Comme disait Karine Quintana, cela pose plein de questions, notamment pour pérenniser, pour que ce travail s'inscrive dans la durée, dans le temps, pour que nous ayons la possibilité d'y revenir.

Ce qu'il me semble intéressant d'évoquer, c'est ce rapport entre soignants et artistes, et comment ces rapports évoluent. Si j'avais une question d'ordre général à poser, ça serait : « comment, dans le temps, en fonction de ces ateliers qui perdurent, que l'on reconstruit ou que l'on recommence, comment les choses évoluent dans ce travail de partenariat, de compagnonnage (je ne sais pas vraiment comment appeler cela) ? »

2. Débat

Amandine Lécole – musicienne intervenante : j’avais une question pour Karine, par rapport à ce qu’elle nous expliquait pour la création de chansons : pouvez-vous nous donner des précisions ou des exemples sur la création des paroles, sur comment viennent les mots, comment on les fixe, comment la musique vient dessus ? Comment tout cela peut venir ?

Karine Quintana : nous avons joué avec les mots. Tous ne savaient pas lire et écrire, donc nous sommes passés par l’oralité, nous avons attrapé les mots des autres. Il y a eu beaucoup de jeu sur les mots, et puis très vite, ils ont eu envie de raconter des histoires (leurs rêves, leurs émotions, leur quotidien, etc.). Ils avaient envie de construire une histoire à partir des noms de médicaments, ce qui a donné *La Java des médocs*, où les médicaments sont devenus des personnages...

Il y a eu aussi les vacances : certains n’étaient jamais partis en vacances, donc ils ont eu envie de parler de cela.

C’était très varié, il n’y avait pas de règle. S’il n’y avait pas d’idées, je proposais des paniers de mots, et nous tirions au sort des mots, et à partir de là, nous faisons des résonances sur les syllabes, ou des constructions de phrases... Il n’y avait vraiment aucune règle : je ne suis pas une spécialiste du texte.

Il y a eu des dispositifs d’improvisation qui ont été mis en place, par moi et par eux. Par exemple, il y avait un patient qui passait son temps à marcher en regardant par terre et puis, je ne sais pas pourquoi, il y a du avoir une histoire qui lui a particulièrement plu, et d’un seul coup, il a fait comme s’il tenait une guitare dans ses mains, et puis il s’est mis à improviser avec la voix en faisant comme s’il avait une guitare.

C’est à cette occasion que pour la première fois j’ai rencontré son regard, avec un sourire... Il avait une banane !

C’était un jeu, et c’est lui qui a lancé ce jeu-là, et nous sommes partis de là, et cela a donné une chanson. D’autre part, j’enregistrais tout, je retravaillais à la maison, et c’est moi qui organisais, mais il s’agissait de leurs idées. C’était parfois sans queue ni tête, mais c’était agréable.

Matthias Forge – musicien : il y a une question que je me pose, et je profite de l’occasion pour vous la poser : quel est l’enjeu de montrer ces travaux en public ? Qu’est-ce que l’on donne à voir avec cela, quel est l’enjeu de cela ?

Sébastien Églème : pour moi, l’enjeu est simple : à un moment donné, un musicien ou un artiste qui fait une production a besoin de se confronter à un public, ne serait-ce que pour avoir des retours sur sa pratique, et pour pouvoir avancer dans ses questionnements.

Pour moi, l’enjeu n’est pas différent que celui de n’importe quel groupe, qui a envie de sortir de son garage, de sa chambre ou de son studio de répétition pour présenter son travail à d’autres. C’est cette démarche là que nous suivons dans notre travail avec l’ESAT de La Freta.

Intervention de la salle : je pense qu’il y a un accordage à trouver entre soignants et artistes de manière générale. Nous avons une culture paramédicale et médicale qui fait que nous sommes imprégnés du secret professionnel (les médecins pourront peut-être mieux nous en rappeler les

aspects législatifs), mais en tout cas, nous portons cela en nous. C'est très compliqué d'être du côté du vivant, où nous aimerions donner aussi à voir ce que nous faisons, et travailler sur les enjeux narcissiques que cela peut produire, et à la fois, en tant qu'infirmière en tout cas (je ne sais pas si cela parle à tout le monde), je sais que je suis parfois un peu « serrée » par mon éthique et par le secret médical. Du coup, j'aurais tendance à revenir à l'institution et à dire : « non, on ne montre pas, c'est de l'intime du patient, et je n'ai pas envie que nous montrions cela. »

Sébastien Églème : c'est cela qui est intéressant justement, de pouvoir permettre à des artistes d'aller dans des établissements, quels qu'ils soient, parce que l'artiste arrive avec un autre point de vue, une autre manière de voir et d'appréhender les choses, et avec d'autres problématiques en tête.

Nous ne sommes pas ici dans des cadres d'art-thérapie : moi, quand je vais en séance, j'ai conscience de tout cela, mais ce ne sont pas mes problématiques. Ce qui m'intéresse, c'est de mettre en place un projet artistique, et puis de le présenter un moment donné à un public, comme quand je joue avec Benoît. Nous travaillons beaucoup en interventions, pas forcément avec un public en situation de handicap, mais la problématique est la même à chaque fois : à un moment donné, il est intéressant de se confronter un public, que ce soit avec ces personnes ou avec d'autres.

C'est vrai que nous, étant dans une position de « non thérapeutes », nous n'avons pas forcément toutes ces barrières ou toutes ces questions qui viendraient faire que nous n'aurions éventuellement pas envie d'aller plus loin que le simple atelier.

Alain Desseigne : Karine, aurais-tu quelque chose à dire sur ce sujet ?

Karine Quintana : pour ma part, j'ai choisi de ne pas montrer d'images, par rapport aux droits, aux autorisations... Je crois que c'est une problématique qui me dépasse, parce qu'il y a une vraie volonté (en tout cas à Sainte-Marie, j'imagine que cela est pareil dans plein d'établissements) d'ouvrir sur l'extérieur, et en même temps, il y a le désir de protection, qui est peut-être tellement excessif que cela ne me semble pas clair pour tout le monde.

Il y a en tout cas pour les patients, quand il y a une présentation, une vraie reconnaissance du travail qu'ils ont fait, et je crois que le regard du public sur ce travail qu'ils ont fait est très important. Je trouve qu'il est dommage qu'il n'y ait pas plus de témoignages visuels qui restent par rapport à cela.

Benoît Voarick : juste pour compléter un peu. En ce qui concerne le projet de la Freta, pour en discuter avec les résidents, je sais qu'à chaque fois que nous sortons, chaque fois que nous partons en concert ou dans un festival, il se passe quelque chose de super intéressant, parce qu'ils rencontrent d'autres artistes. Ils sortent un petit peu de l'enceinte de l'ESAT pour être vraiment dans quelque chose qui est de l'ordre de la représentation et de la rencontre avec l'autre, et à chaque fois, je crois que c'est vraiment quelque chose de très positif pour le projet de La Freta.

Sébastien Églème : et pendant ces moments-là, ils ne sont pas reconnus comme malades ou comme membres d'un ESAT, ils sont aussi reconnus comme musiciens (c'est également le travail que nous essayons de faire).

Intervention d'une orthophoniste en pédopsychiatrie dans la salle : je voudrais juste dire que le travail de soins, c'est dépasser quelque chose. Soignants ou artistes, nous partons avec des formations différentes, mais il y a quand même un accompagnement. Je trouve que c'est ce qui est intéressant dans le travail artistique, parce qu'effectivement, le travail de soins consiste en général à encadrer, à envelopper, et d'être toujours là en référence et jusqu'à ce qu'il y ait une maturation suffisante. Et je trouve que les artistes, par tout ce qu'ils ont d'ouverture et de créativité n'ont pas ce barrage-là, et ils offrent beaucoup plus volontiers et beaucoup plus naturellement cette ouverture à l'autre et aux autres.

Je suis généralement extrêmement attirée par cette coopération, parce que dans nombre de difficultés, c'est le lien à l'autre qui est en jeu, et qu'il faut un travail d'accompagnement à cette ouverture.

Karine Quintana : je pense que la frontière entre soignants et « passeurs » (comme nous pouvons l'être dans ce genre de situations) est très mince, parce qu'à partir du moment où nous sommes dans l'apprentissage, nous prenons soin de la personne, comme quand on est artiste, nous prenons soin de nous-mêmes, il s'agit un petit peu de la même fonction.

Sébastien Églème : pour faire de la musique, nous avons besoin d'être bien, nous avons besoin d'être bien ensemble, nous avons besoin d'être à l'écoute de ce qui se passe : effectivement il s'agit des mêmes problématique qu'en soin, j'imagine, mais la finalité n'est pas la même.

Si j'ai insisté tout à l'heure dans mon explication sur les projets et sur les partenaires culturels que nous avons, c'est parce que c'est aussi le fait de travailler en partenariat qui permet de sortir d'un établissement, et qui permet de remettre encore au centre du projet l'idée du projet artistique. Et un projet artistique n'a de valeur que si il est montré, si un partenaire culturel peut être là pour nous aider dans sa fonction et dans son rôle.

C'est vraiment important pour nous d'être au centre : effectivement, nous pouvons être une interface avec la partie de soins, mais nous faisons également une interface avec tout ce qu'il y a autour d'une pratique artistique.

Nathalie T. : il me semblait qu'il se dessinait comme une sorte de frontière entre les deux qui me dérange. C'est pour ça qu'il me paraît important de rappeler dans quel cadre nous travaillons : est-ce que nous sommes sur une médiation thérapeutique, où nous travaillons avec un soignant, et où, du coup, nous sommes obligés de faire en sorte que les deux pôles se rencontrent vraiment, et de tenir aussi bien compte de l'aspect de désir d'ouverture de l'artiste, comme du secret professionnel et de l'intimité ?

Pour d'autres projets, nous sommes réellement dans des projets uniquement artistiques, et pour moi, la question de la diffusion est tout autre : nous allons dehors, et le but primaire n'est pas une médiation artistique, mais réellement de faire de l'art.

Quand nous avons à la base un projet d'hôpital de jour avec des enfants qui viennent à la semaine pour faire de la médiation artistique, je pense que c'est une nécessité que les artistes

et les soignants se rencontrent réellement, mais prennent chacun en compte leur deux univers. Nous ne pouvons pas travailler chacun de notre côté, et c'est pour cela que les espaces de reprise, de bilan, etc., sont vraiment hyper importants.

Sébastien Églème : il y avait un autre projet sur lequel nous avons travaillé avec Benoît il y a quelques années, qui était un Opéra musiques actuelles. Ce projet a duré un an et demi et effectivement, si ce projet qui mêlait une vingtaine d'adolescents (tous avec des problématiques différentes) a donné des choses assez extraordinaires, c'est parce que tout était complémentaire.

C'est pour cela que je dis qu'un musicien ou un artiste, quand il vient travailler dans un milieu spécialisé, n'est pas dans les mêmes problématiques : nous n'avons eu connaissance qu'à la toute fin du projet thérapeutique de l'équipe parce que, quelque part, cela ne nous regarde pas non plus, parce que nous ne sommes pas dans le domaine du soin, donc on en revient à ces histoires de secret médical, etc.

Or, il s'avère que nous recherchions les mêmes choses : qu'ils soient prêts à s'engager, qu'ils soient prêts à être là, qu'ils aient envie d'être là, qu'ils aient envie de partager, qu'ils aient envie de le montrer, qu'ils aient envie de s'écouter... Donc oui, il s'agit bien des mêmes choses.

Nous n'avions pas cela en tête quand nous l'avons fait. Tous ces temps d'échanges entre les médecins, les éducateurs, les parents ou les familles quand cela est possible, les infirmiers et les artistes, tout cela n'est que complémentaire, donc cela ne donne que des points de vue différents qui permettent de converger vers une même problématique qui donne parfois d'autres manières d'envisager les choses. Je sais que sur ce projet-là, ou sur le projet Opéra musiques actuelles, nous avons eu des retours d'éducateurs et d'infirmiers qui nous disaient : « effectivement, de par ma position, de par mon travail, et de par ma fonction par rapport à ces personnes, je ne savais plus que nous pouvions les regarder autrement, et du coup, votre manière d'amener un regard dessus m'a permis de revoir des choses différentes sur eux ».

Et effectivement, ils ont réinjecté toutes ces choses-là après sur la partie du soin, et à la limite, cela ne me regarde plus quand nous nous emparons un atelier musical.

Christian Boldrini – Directeur du Centre Musical et Artistique de Saint-Genis Laval : vous avez beaucoup parlé d'improvisation, d'invention, etc. : quelle est pour vous la part de cette improvisation, de cette invention dans la rencontre entre les soignants et les artistes ? Comment réagissent les uns et les autres ?

Sébastien Églème: nous, nous les intégrons directement. On ne se pose pas la question. Ils viennent pour un temps musical, donc tout le monde est musicien ou vidéaste pendant le temps où nous nous y trouvons. Si nous parlons d'improvisation, c'est encore une fois parce que c'est le domaine dans lequel nous travaillons, et que ça nous paraît plus simple d'entamer et d'envisager le travail par l'improvisation que l'attaque d'un répertoire, même si au bout d'un moment, l'un n'empêche pas l'autre.

Nous partons du sensible (a priori, tout le monde a une sensibilité à exprimer, quelle qu'elle soit) : les seules choses qui sont en jeu (et qui ne sont pas les plus simples...), c'est l'écoute et le sensible.

A priori, tout le monde est capable d'écouter, et tout le monde à une sensibilité à partager.

Tout le jeu va ensuite d'être de partir de cela, de cette première étape : comment, à partir de l'improvisation, nous pouvons arriver à une construction, pourquoi pas à une écriture, pourquoi pas à une composition ?

En tout cas, nous avons envie de partir de l'improvisation : et du coup, le fait d'improviser fait qu'il n'existe plus forcément de barrières techniques, de barrières référentielles, de solfège, etc., qui font que tout le monde est à peu près au même niveau pour être dans l'instant.

D'autant plus que dans notre travail, si des personnes ne se sentent pas très bien avec le son, ils vont plutôt aller travailler avec l'image (toujours en improvisation, mais avec un autre média). Nous essayons de trouver un dispositif qui mette tout à plat, pour que nous ayons juste à nous exprimer là-dedans. C'est Varèse je crois qui dit que « la base de la création est l'expérimentation » : ce sont des choses qui me paraissent intéressantes à visiter et à pousser un peu plus loin.

Intervention de Raphaël Colombier – musicien : j'ai été beaucoup interpellé par les témoignages à l'hôpital Sainte-Marie : quelque chose en moi me dit que cela devrait être suffisant pour donner toute l'énergie pour faire ce genre de projets, et en même temps, depuis tout à l'heure, je n'entends pas forcément suffisamment un discours plus porté sur le soin. Est-ce que nous pouvons nous satisfaire de ce qu'il y a eu là-bas ? Les gens dans la salle ne s'y trouvaient pas, donc c'est peut-être le témoignage d'autres personnes que j'attends ici...

Peut-être que les personnels soignants pourraient dire que tel ou tel atelier de création a amené des progrès en termes de soins ou que même, a contrario, cela n'a pas porté préjudice. La frontière me questionne aussi, parce que j'ai du mal à me satisfaire de l'idée que je ferais simplement mon boulot pédagogique ou d'intervenant en laissant le problème du soin de côté, ne serait-ce que pour un problème de responsabilité : je me sens pour ma part responsable des éventuels « dommages collatéraux » de mon activité purement pédagogique et artistique.

J'aurais aimé savoir si, de l'autre côté, des personnes pouvaient témoigner, s'il faut quand même faire gaffe, ou qu'au contraire, c'est tout le temps chouette... parce que pour ma part, je ne sais pas, et j'attends des réponses à ce niveau-là pour être sûr de moi et avoir confiance après.

Nathalie T. : je me sens un petit peu seule du côté du soin mais si quelqu'un veut me rejoindre... Nous ne savons pas non plus. Même si je parle plus du côté des enfants, (mais avec ce type de population, nous sommes toujours du côté de l'incertain dans ce que nous faisons, nous ne pouvons jamais vraiment mesurer, d'autant plus que ces enfants-là ont une temporalité particulière) : tout à l'heure, quelqu'un m'a posé la question : « est-ce que vous voyez une évolution ? »

Est-ce que je vois une évolution chez ces enfants-là, qui viennent en soins parfois pendant toute leur enfance ? On ne voit pas forcément une évolution à l'année, voire même pendant deux ans : nous voyons des évolutions très lentes, et j'aurais quand même tendance à dire que je n'ai jamais observé des effets négatifs. Il y a des moments difficiles pour ces enfants, il y a des moments de clash, il y a des moments de violence (je ne les relierais pas forcément à ces ateliers-là).

Ce que permettent ces ateliers, c'est en tout cas de transformer ces moments et d'en faire quelque chose, d'essayer d'en dire quelque chose, de médiatiser, de transformer les mots, de

transformer la souffrance (qu'elle soit corporelle ou psychique). Du coup, je ne vois pas d'effet négatif.

Et du côté des effets positifs, je vois surtout des choses relatives à la mise en vie et à l'émergence de l'émotivité, ce qui est énorme avec ces enfants-là.

Anne Monnet : je vous trouve bien modeste par rapport à votre dispositif, parce qu'il me semble qu'il y a quelque chose d'essentiel dans ce que vous proposez : c'est la question de l'apprentissage des règles de civilité.

Vous dites que vous commencez le groupe en vous disant « bonjour », que vous le terminez en vous disant « au revoir », vous prêtez attention à l'autre, vous vous applaudissez. Qu'est-ce que c'est d'autre, si ce n'est l'apprentissage, ou peut-être même la découverte de l'altérité, pour ces enfants en grande souffrance, psychotiques (ce qui ne veut pas forcément dire grand-chose pour les non-soignants) ?

Pour pouvoir être avec l'autre, pour pouvoir aller à sa rencontre, pour pouvoir jouer et pour pouvoir chanter, encore faut-il être en capacité de se dire que l'autre existe.

Il me semble que l'outil musical (quelle que soit sa forme) est un médiateur extrêmement précieux dans l'apprentissage de ce qu'est l'autre, dans cet apprentissage de l'altérité.

Je crois que vous n'avez pas suffisamment pointé cela, et la musique (comme d'autres médiateurs), est essentielle dans cette découverte-là.

Intervention de la salle : je suis infirmière en pédopsychiatrie en hôpital de jour à Bron, et je suis sur le point de monter un groupe à médiation musique : j'ai donc beaucoup de questions ! Je pense qu'il est important de revenir sur la notion de frontières. Pour moi, je pense que si je faisais appel à un musicien intervenant, il serait très important de travailler la complémentarité de tous les regards. Chaque intervenant, chaque professionnel a un regard différent : que ce soit une infirmière, un ergothérapeute, un orthophoniste ou un musicien intervenant, d'où le besoin de ne pas faire de frontière entre toutes ces personnes qui travaillent autour des enfants.

Je voulais revenir sur ce que vous avez dit, quand vous dites il y a pas d'effet négatif : même si je n'en ai pas encore l'expérience, je pense que même quand un enfant est en crise (parce que la musique peut faire du bien, mais pas forcément, elle peut aussi faire du mal, et j'ai envie de dire que peu importe), ce qui est important, ce sont les sentiments que cela fait ressortir, et qui donne matière à travailler.

Je souhaitais poser une question à Sébastien Églème : comment vous positionnez-vous quand vous intervenez dans des groupes thérapeutiques, en sortant du contexte de production dont nous avons vu quelques extraits : quand vous intervenez dans un groupe à médiation musique, qu'est-ce que vous pensez quand les enfants sont en crise, et que cela soulève des choses un peu violentes ?

Sébastien Églème : je n'en pense pas grand-chose, parce que je ne suis pas formé pour penser à cela. Encore une fois, je n'ai pas les compétences pour savoir analyser ou regarder cela. Je suis capable de dire si musicalement la séance a fonctionné, si la musique a été là où pas. Le reste, je ne sais pas le faire, et je ne veux pas le faire.

Par contre, j'ai besoin de travailler en équipe, j'ai besoin de travailler avec des gens qui peuvent avoir ce regard-là.

Mais pour ma part, cela ne fait pas partie de mes compétences : cela fait 30 ans que je me forme à la musique, il y a des gens qui depuis 30 ans se forment à autre chose, je n'ai pas le temps de faire les deux.

Mon choix est du côté de la musique. Je ne dis pas que je ferme les yeux ou que je ne cherche pas à comprendre ou que ça ne me affecte pas, mais j'estime que ce n'est pas à moi d'avoir ce regard-là.

Je peux dire effectivement à la fin d'une séance : « aujourd'hui, j'ai remarqué que tel ou tel enfant a été bien, a été mieux, etc. ».

Depuis six ans que nous travaillons à La Freta, il y a une personne qui parle et qui s'exprime de plus en plus sur ce qui se passe musicalement : donc ça, oui, je peux le repérer et en faire part au référent, qui ensuite fera ce qu'il a à faire avec ça au niveau du soin.

Moi, je ne peux repérer que cela, mais après le pourquoi, le comment, etc., est-ce que cela est intéressant ou pas, je n'en sais rien.

Karine Quintana : pour ma part, je suis bouleversée à chaque fois qu'il y a des problèmes. Je suis déjà allée chercher des patients dans leur lit parce qu'ils ne voulaient plus sortir de leur lit, je suis déjà allée les faire chanter dans leur chambre... Je suis peut-être dans l'excès à ce niveau-là. Ce qu'il y a aussi, c'est que le groupe est une éponge : dès qu'il y a quelqu'un qui est mal, tout le groupe est mal.

Pour tout ce qui concerne les pathologies, je ne préfère pas savoir, je ne sais que ce qu'ils me disent (ils m'en disent déjà beaucoup), mais c'est vrai que c'est à chaque fois un vrai travail d'aller chercher le groupe à chaque fois qu'il y a un problème.

Il m'arrive d'être tellement bouleversée que nous ayons besoin d'un temps de parole au milieu d'une séance, parce que ça ne pouvait plus avancer, et parce que cela réveillait des angoisses chez les autres.

Même si je ne suis pas formée pour cela, je sens bien que c'est un besoin à ce moment-là, pour permettre de continuer à faire de la musique. C'est peut-être aussi parce que ce sont des adultes, et qu'il y a d'autres choses qui rentrent en jeu

Intervention de la salle : il y a des mots dans ces moments-là ?

Karine Quintana : oui, peut-être qu'ils ont besoin de cela à un certain moment.

Patricia Mestrallet – infirmière dans un Centre Médico Psychologique à Annecy-le-Vieux :

Je suis avec ma collègue Marie-Agnès, qui est également infirmière : nous travaillons en binôme autour d'un atelier qui s'appelle « corps et voix », articulé autour du corps mais surtout autour de la voix.

Ce groupe est en constante évolution, et je me pose plein de questions (nous avons envie d'intervenir avec ma collègue depuis tout à l'heure), parce que nous avons rencontré des difficultés.

Notre groupe n'a fait que grandir (nous avons démarré simplement sur une motivation au départ il y a dix ans), et nous venons de produire les patients dimanche dernier, pour la

première fois, ils se sont produits dans un centre de rééducation fonctionnelle à l'extérieur. C'est vrai que ce groupe évolue aussi parce qu'il y a eu un musicothérapeute, un formateur que nous avons eu dans le cadre de l'INFIP il y a deux ans, qui nous a aussi aidées à produire les patients, mais je trouve que cela pose beaucoup de questions. Nous sommes dans une équipe pluridisciplinaire (avec médecins, psychologues, etc.), nous avons une analyse des pratiques, nous avons aussi une supervision pour arriver à travailler sur ce que la médiation peut faire vivre aux soignants comme aux patients. Une question qui s'est posée par exemple dans notre groupe, c'est que nous étions à l'intérieur dans une salle depuis sept ou huit ans, et tout d'un coup, nous sommes passés à l'extérieur. Le psychologue qui fait l'analyse de la pratique nous a dit que si nous commençons à produire les patients, il s'agissait quand même d'autre chose que d'agir dans une salle, et qu'à partir du moment où nous nous représentons même une seule fois à l'extérieur, cela voulait dire que cela engageait plein de phénomènes psychologiques, au niveau relationnel, etc.

D'une part, c'est vrai que nous sommes aidées parce que nous avons cette analyse des pratiques, cette supervision, etc., Mais nous ne sommes pas très aidées au sein même de notre équipe : c'est-à-dire que même la médiation autour de la voix fait vivre des choses assez compliquées à nos six autres collègues (puisque nous sommes huit infirmières), qui ont toutes des ateliers de médiation différents : il y a une espèce de rivalité qui s'installe autour de toutes ces médiations.

Nous prenons du plaisir, notamment dans « corps et voix » (je ne dis pas que dans les autres ateliers ils ne prennent pas de plaisir), mais pour nous, c'est vrai que le fait qu'il s'agisse de la voix fait que déjà, on nous entend. Dans le CMP, nous occupons une salle un petit peu au fond, mais cela fait quand même du bruit.

Depuis cette année, l'hôpital nous a fourni des micros, des amplis, parce que les patients commencent à se produire à l'Hôpital de Jour en duo, en quatuor, en quintette, etc., et je ne vous dis pas ce que l'on vit au niveau de l'équipe ! On vient toquer à notre porte nous dire que cela fait du bruit, on nous demande si nous pouvons chanter moins fort...

Intervention de la salle : ils sont jaloux !

Patricia Mestrallet : Ils sont jaloux ? Je pense qu'on peut peut-être aller au-delà de ça. Ce qui m'intéressait (et c'est pour ça que nous aurions envie de venir l'année prochaine), c'était de savoir ce qui était centré comme cela sur la voix, et ce que cela faisait vivre aux patients, aux soignants...

Marie-Agnès Glorieux - infirmière dans un Centre Médico Psychologique à Annecy-le-Vieux : j'ajouterais que les patients vont de mieux en mieux. Ils préfèrent venir chanter que de prendre leurs médicaments ! Ils le disent bien fort à tout le monde, et donc nous commençons à avoir d'autres problèmes que ceux que nous avons au départ !

Nathalie T. : là où il y a du plaisir, il y a de l'envie. Et il y en a beaucoup en musique...

Alain Desseigne : Alain Goudard, sur ce passage (que vous avez vécu il y a fort longtemps aux Percussions de Treffort), sur la représentation, comment cela s'est joué à Treffort ? Quelles étaient les questions que vous vous posiez ? Comment tu les as accompagnés ?

Alain Goudard – Directeur Artistique de Résonance Contemporaine : c'est une grande question... elle est progressive, et tous les questionnements que j'entends ont existé de notre côté, au fur et à mesure de ce parcours de 32 ans.

Ce qui est sûr, c'est que ce qui est important dans un premier temps, est que les personnes qui se sont rencontrées et qui se sont fédérées autour de cette idée de partager de la musique ensemble sont senties fortes et acceptées, et comme elles étaient, dans ce groupe.

La rencontre s'est aussi faite sur un projet artistique, sur des démarches, sur des manières de faire, d'aller vers la matière musicale, et, à un moment donné, de la construire en commun. Une fois que ce commun a été un petit peu construit, l'idée a été d'aller partager d'autres moments avec un chœur amateur, avec un atelier de jazz et de musiques improvisées. Il n'était pas alors question de concerts, de productions ou de spectacles.

L'idée était simplement d'aller rencontrer un certain nombre de praticiens amateurs, et puis de vivre des moments ensemble.

Et puis, petit à petit, les choses sont allées un peu plus loin. Tout cela ne s'est pas fait aussi simplement dans le cadre de l'institution : c'était pendant le temps de foyer, donc il a fallu aussi des temps d'organisation, des temps d'explication sur ce projet, d'aller voir les autres, parce que je crois que cela est essentiel. Si une aventure comme la nôtre a pu durer 32 ans et continue encore de perdurer, c'est aussi un travail dans la durée avec l'équipe éducative, administrative, etc.

Nous en arrivons aujourd'hui à une convention avec l'Association Départementale (puisque cet ESAT fait partie de l'association de l'ADAPEI de l'Ain), donc là nous en sommes à une convention globale d'association à association qui n'existait pas jusqu'à présent, expliquant les enjeux, les aboutissants, les modalités, l'organisation... On en arrive aujourd'hui à ce que, entre le temps de production et les autres temps, tout le monde saisisse quels sont tous les enjeux de ce projet de faire de la musique, et de la nécessité ensuite d'aller le présenter à d'autres. Je pense que cet échange-là est important.

Mais il s'agit d'un long travail dans la durée de coopération, de compréhension des contraintes des uns et des autres, et puis aussi beaucoup d'engagement de chacun pour vaincre les différents freins, les différentes difficultés organisationnelles et autres.

Mais là où réside à mon sens la chose essentielle, c'est qu'il faut un projet artistique fort et pertinent pour que toutes les choses puissent ensuite se fédérer, et cela me paraît la chose essentielle, pour que chacun voit bien la place et le rôle qu'il peut tenir à l'intérieur de ça.

Intervention de la salle : pour compléter sur l'aspect « projet artistique et projet thérapeutique », nous avons dans l'équipe des gens qui sont aussi bien qualifiés en tant que musicothérapeutes et/ou musiciens (évidemment, nous avons souvent ce débat-là), et la règle, le fondamental que nous nous donnons tous, c'est le lien entre les artistes et les soignants : nous nous considérons comme des accompagnants parmi d'autres dans les équipes, quelle que soit leur qualification : accompagnants artistiques, accompagnants pédagogiques ou accompagnants thérapeutes, et l'essentiel, c'est le lien.

C'est vrai qu'il est souvent difficile (nous sommes souvent vu comme « l'intervenant qui vient de l'extérieur et qui vient apporter du bonheur », alors que dans les équipes, c'est difficile tous les jours), donc nous essayons de faire le maximum d'informations, de points de communication, de comptes-rendus, et d'avoir des échanges avec les équipes, quelle que soit la forme de l'échange.

Je crois que c'est cela notre grand combat pour que cette frontière disparaisse.

Il n'y a pas de frontière entre thérapeutes, il n'y a pas de frontière entre tous les accompagnants que nous sommes, et il nous faut trouver des moyens pour que l'échange soit fait de la meilleure façon.

C'est vrai que c'est un long combat...

Karine Quintana : en réponse à plusieurs petites interventions que j'ai entendues sur le bienfait de la musique : il se trouve qu'à Sainte-Marie, tout le monde n'est pas acquis à la cause du bienfait de la musique comme ici. Et nous avons souvent eu des réflexions sur la déstabilisation des patients, le fait qu'il y ait un vide après des ateliers intenses, qui durent par exemple à raison de trois heures par jour pendant un mois, des choses comme cela, qui sont très fortes émotionnellement. Ce n'est ni plus ni moins que ce que nous, artistes, nous vivons quand nous sommes en création.

Par exemple, nous avons très peu de contacts avec les médecins, sauf avec le psychiatre référant à Sainte-Marie et j'ai souvent eu ce type de discussions avec lui. Il peut arriver qu'un médecin dise : « il faut que ce patient arrête l'atelier, parce que c'est trop dangereux pour lui », et pour moi, c'est chaque fois vécu comme un échec.

Intervention de la salle : c'est peut-être un autre débat et puis le temps passe... Je trouve qu'il y a quand même une vraie question par rapport aux infirmières, par rapport à la formation actuellement, parce que c'est chouette quand des musiciens (ou des gens autour de l'art) viennent. J'ai travaillé aussi à l'école d'art pendant sept ans, avec un professeur d'art, nous avons aussi un musicothérapeute qui nous aide beaucoup. Mais à la base, quand on est infirmière dans le domaine psychiatrique, il faut quand même avoir certains « dons » artistiques, et ça, on ne nous le dit pas assez en formation.

Il y en a qui s'orientent plus vers la cuisine, ou vers le chant, ou vers les contes, etc., mais après je trouve qu'il est très difficile que tout cela soit reconnu par notre hiérarchie (les médecins, les psychologues, etc.), et je me dis que c'est peut-être pour cela aussi qu'il y a de la rivalité entre collègues, parce que pourquoi telle infirmière va faire du chant et arriver à produire des patients, même sans l'aide forcément d'un musicothérapeute ?

Je trouve que les barrières sont aussi là.

Marie-Agnès Glorieux: nous avons une autre particularité ici, c'est que nous sommes en secteur psychiatrique, mais que nous dépendons à Annecy de l'hôpital général.

Il s'agit d'un véritable problème parce que le soin en psychiatrie n'est pas reconnu comme une piqûre ou une perfusion à l'hôpital général. Alors on nous dit : « mais vous, c'est bien beau, vous chantez, vous rigolez, vous écrivez des contes... ». Il faut aussi se faire reconnaître. Et pour cela, nous avons décidé d'écrire, de faire des articles, de publier, et là, nous sommes en train de

finaliser un article dans Santé Mentale, c'est en bonne voie, donc je pense que grâce à des écrits infirmiers, nous allons pouvoir nous faire reconnaître.

Nathalie T. : il faut leur faire *La Chanson des médocs* !

Patricia Mestrallet : nous avons aussi normalement un article qui va paraître dans le Dauphiné, par rapport à la prestation que nous avons faite dimanche. Par rapport à toutes ces questions de droit à l'image, nous nous sommes demandé aussi s'il fallait flouter certaines personnes sur les images, parce que nous avons quand même des gens qui sont avec un tuteur, qui sont en mesure de tutelle... Et par rapport à tout cela, nous sommes quand même un peu « ficelés ». C'est vrai que ça a l'air d'être libre et que ça a l'air de bien se passer, mais il y a quand même plein de questionnements autour de toutes ces activités en psychiatrie.

Nathalie T. : est-ce que Karine a le temps de nous chanter un couplet de *La Chanson des médocs* ?

Karine Quintana :

Aldol, ramène ta fraise ♪

Depakine est ma copine ♪

Donne-lui des vitamines

Elle deviendra balèze (pourquoi « balèze » ? Parce que ça rime avec « ta fraise »)

Tercian, Solian et Noctran sont vraiment des pro...zac ♪

Ils dépakottent, me dékattent, et se grattent

Le Nozilan... Risperdalons ! ♪

Alain Desseigne : ce qui est très bien quand on anime une table ronde, c'est quand elle s'anime toute seule ! Un grand merci pour tous vos témoignages. Le débat qui est là et qui va tourner toute la journée, ça a tellement été un débat lors de l'arrivée du CFMI dans l'enceinte du Centre Hospitalier du Vinatier, qu'il est très intéressant que nous tournions autour de ces choses-là. Cela s'appelle une rencontre de cultures professionnelles, des identités professionnelles et quand elles sont affirmées... C'est exactement ce que l'on vit entre le musicien intervenant et le professeur des écoles, c'est la même chose. Le musicien intervenant n'apprend pas à lire aux enfants, mais s'il se trouve que la musique favorise, alors tant mieux ! Mais le musicien intervenant n'a rien à dire sur l'apprentissage de la lecture, même s'il peut s'y intéresser à titre personnel.

Et je trouve tout à fait passionnant que nous grattions autour de ces choses-là. Après, il faut garder l'énergie pour que cela dure.

Nous allons donner la parole à nos responsables, et c'est Isabelle Bégou qui prend le relais.

II. L'engagement des pouvoirs publics

Isabelle Bégou : comme le disait tout à l'heure Sébastien, nombre de ces projets artistiques ont pu voir le jour, se poursuivre et essaimer sur le territoire de la région Rhône-Alpes grâce au soutien des pouvoirs publics, dans le cadre notamment du programme « Culture et Hôpital », devenu « Culture et santé », qui est un dispositif piloté par l'Agence Régionale de Santé, la Direction Régionale des Affaires Culturelles Rhône-Alpes et la Région Rhône-Alpes (qui a rejoint la DRAC, et, à l'époque, l'ARH, en 2006).

Je vais tout de suite laisser la parole à ces messieurs.

Patrick Vandenberg : Bonjour à tous, je suis Patrick Vandenberg, Directeur de la stratégie et des projets de l'ARS Rhône-Alpes, et je vais d'abord laisser mes deux collègues se présenter.

Lionel Chalaye : bonjour, je suis responsable d'un service qui s'appelle « médiation et nouveaux publics », qui suit notamment le programme « Culture et Hôpital » au sein de la Direction de la Culture de la région Rhône-Alpes.

Benoît Guillemont : je suis conseiller Action Culturelle à la DRAC Rhône-Alpes, et je m'occupe de programmes interministériels, qui sont souvent entre le champ artistique et le champ social.

Patrick Vandenberg : quelques mots pour vous présenter ce qu'est l'Agence Régionale de Santé : comme son nom l'indique, c'est une agence, c'est un Établissement Public Autonome qui a été créé en 2009 par la loi « Hôpital, Patients, Santé, Territoires », c'est un service de l'État : même si nous sommes un Établissement Public Autonome, nous dépendons directement du Ministère de la Santé et des Affaires Sociales, et nous avons pour responsabilité de gérer toutes les questions de santé dans la Région.

Auparavant, j'étais Secrétaire Général de l'Agence Régionale d'Hospitalisation, qui avait le même rôle, mais sur un champ plus limité, qui était celui de l'hôpital.

Quand nous avons commencé à développer les actions culturelles dans le domaine de la santé, cela s'est fait dans le domaine sanitaire (essentiellement dans le domaine hospitalier).

Aujourd'hui, (nous aurons l'occasion d'en parler), le champ de compétences de cette agence est plus large, puisque nous nous occupons aussi du secteur médico-social, de la prévention et donc, y compris dans le domaine culturel), nous sommes en train d'explorer les possibilités de « transposer » ou « d'exporter » ce qui a été fait dans le domaine sanitaire, dans le domaine des hôpitaux, dans d'autres secteurs d'activités, dont le médico-social.

Évidemment, cela ne se pose pas dans les mêmes termes, puisqu'il y a beaucoup plus d'établissements, et parce que notre compétence est partagée avec les Départements, les Conseils Généraux, qui depuis la loi de décentralisation de 1982 sont compétents pour gérer les structures médico-sociales, dans le domaine des handicapés et des personnes âgées.

Dans le cas de l'activité de l'agence (et de manière il est vrai assez spécifique en Rhône-Alpes : sans se vanter, je pense que nous sommes quand même une des Régions en France qui sommes les plus en pointe dans ce secteur d'activité), nous avons depuis une dizaine d'années lancé en

partenariat étroit avec la DRAC une convention spécifique pour essayer d'amener à ce que dans les établissements de santé, les hôpitaux notamment, puissent se développer une activité artistique et culturelle. À l'époque, il y avait une première convention nationale qui avait été signée par les deux Ministères en 1999, et ensuite, nous l'avons déclinée en région, de manière un peu spécifique.

Nous avons pris le temps de la réflexion dans la région. Pendant un an, nous n'avons rien fait en termes d'actions, nous avons plutôt essayé de travailler avec nos partenaires hospitaliers, de réfléchir, de voir dans quelles directions cela pouvait être intéressant de développer ce type d'activités. Pourquoi le faire ? Avec qui ? Quels critères de qualité et de compétences ?...

Cela nous a donc pris une année, et après nous avons pu mettre en place une première convention triennale, et, petit à petit, le champ s'est ouvert, s'est développé, et nous avons je crois aujourd'hui entre quatre-vingt et cent établissements, qui, au moins une fois, se sont investis dans ce secteur d'activités culturelles, alors qu'évidemment, cela ne va pas forcément de soi, puisque la mission première d'un hôpital, c'est quand même de soigner les gens. En général, quand les gens vont à l'hôpital, ce n'est pas de gaieté de cœur. S'ils y vont, c'est parce qu'ils ont un problème de santé à résoudre. Néanmoins, il nous a semblé important de s'intéresser à cela, parce que nous avons considéré que cela faisait partie intégrante de la santé que d'introduire cette dimension artistique et culturelle, peut-être justement en contrepoint d'une évolution que nous pouvons constater dans les structures de soins où, de plus en plus, on approche la santé par des actes techniques qui sont fait sur des durées de plus en plus courtes (vous savez que la durée moyenne de séjour dans les hôpitaux a tendance à se réduire de plus en plus). Il s'agissait d'une approche peut-être un peu trop restrictive de ce qu'est la santé et de ce qu'est une personne malade, et il était possible de l'envisager d'une autre manière, en croisant ces deux domaines de compétences qui, a priori, n'ont pas grand-chose à voir. C'est vrai que nous restons avec la division du travail en France et dans tous les pays développés, dans des systèmes très cloisonnés : d'ailleurs, la réforme des ARS est faite aussi pour le décloisonnement.

Pourquoi le décloisonnement ? Parce que quand nous prenons en charge une personne, nous la prenons en charge avec des actes techniques très pointus, et on abandonne un petit peu ce qui fait peut-être l'essentiel du soin, c'est-à-dire la relation personnelle avec cette personne. Introduire le champ de la culture et de l'art dans l'hôpital peut justement peut-être permettre, en contrepoint de cette évolution, de redonner une dimension un peu plus globale à l'approche du soin.

Nos actions sont d'ailleurs dirigées bien sûr d'abord en direction des patients, mais aussi en direction des soignants, puisque tout le monde est concerné par cette question de la relation entre les patients et les soignants.

Nous avons essayé d'encadrer ce dispositif de manière à ce qu'il soit de qualité : nous avons mis des critères de professionnalisation par rapport aux intervenants artistiques et culturels ; nous avons aussi voulu que cela fasse partie intégrante de la politique générale de l'établissement. Parmi nos critères, il y a le fait que ces actions s'inscrivent vraiment dans le projet de l'établissement.

Nous-mêmes, ARH à l'époque, nous l'avons inscrit à partir de 2006 dans le Schéma Régional d'Organisation Sanitaire, qui est un document de référence par rapport à l'action de l'ARH. Demain, cela sera dans le Projet Régional de Santé, pour marquer le fait que, si l'agence

s'investit dans ce domaine, c'est vraiment parce qu'elle considère que ce volet culturel est un volet à part entière de ce schéma, au même titre qu'un volet médecine ou un volet chirurgie... en tout cas, pour nous, le volet culturel est vraiment partie intégrante de nos actions.

Nous avons aussi mis des moyens significatifs, qui de toute façon restent très modestes par rapport à ce qu'engloutit l'activité de santé chaque année dans la Région et en France. Vous savez d'ailleurs que cela nous pose, à nous français, des problèmes de financement assez sérieux, parce qu'il y a un déséquilibre profond entre les recettes et les dépenses et, malgré tout cela, nous avons mis une somme assez significative (je pense que c'est l'une des plus importantes en France) qui est consacrée à ce projet « Culture et Santé ».

Benoît Guillemont : dans votre dossier, vous avez d'ailleurs la convention « Culture et Hôpital » 2010, 2011 et 2012, qui vous précisera bien les objectifs, les procédures, les moyens financiers qui sont consacrés par chacun d'entre nous.

Patrick a vraiment dit l'essentiel, et c'est vrai que pour nous, avoir un partenaire dans le domaine de la santé qui est aussi mobilisé et aussi persuadé que l'art et la culture participent aussi de la question du soin (qui est évidemment le métier premier des hôpitaux), est quelque chose de très rare pour nous, et je crois qu'il est vraiment important de le dire.

La deuxième chose, c'est qu'il existe une structure qui fait le lien entre « Culture et Hôpital », qui s'appelle Hi.Culture, qui est l'opérateur du programme « Culture et Hôpital », et Séverine Legrand (qui est présente aujourd'hui) est la personne qui coordonne le programme « Culture et Hôpital ».

La dernière chose que je dirai, c'est que l'esprit premier des projets que nous essayons de défendre et de financer, c'est vraiment un esprit de « dedans/dehors ». J'ai été là toute la matinée et j'ai été évidemment très intéressé par tout ce qui s'est dit, et c'est vrai que nous, en tant que représentant du Ministère de la Culture et de la Communication, nous allons faire la différence entre ce qui est très « interne » à un établissement de soins (qui est très souvent lié à des questions très spécifiquement liées au soin lui-même, à la thérapie qui peut être à l'intérieur d'un établissement), et puis à ce qui est beaucoup plus de notre domaine à nous, c'est-à-dire le lien entre le « dedans » et le « dehors », l'intérieur de l'établissement et l'extérieur, le lien entre une structure hospitalière et une structure culturelle...

C'est dans cet espace là que nous pouvons apporter des aides.

Nous avons d'ailleurs vu ce matin plusieurs projets (nous aurions pu reparler de la Ferme du Vinatier qui, en 1997, comme l'a dit Isabelle Bégou, a été pionnière, non pas de « Culture et Hôpital » — il y a toujours eu des projets culturels dans les hôpitaux — mais dans cette attitude, à un moment donné, d'ouverture d'un hôpital sur l'extérieur, ce qui n'est pas forcément non plus évident.

Beaucoup disent : « la maladie (et d'autant plus la maladie mentale) doit rester entre les murs, le patient doit aussi être protégé de l'extérieur ».

L'approche inverse a été de dire : « non, cette ouverture sur l'extérieur participe aussi du mieux-être de la personne, et est quelque chose de tout à fait important ».

C'est vrai que le projet du Vinatier (et nous l'avons vu aussi avec l'ESAT de La Freta, qui joue vraiment cette carte de l'ouverture, en allant voir des spectacles à l'extérieur, en faisant des choses sur l'extérieur...) rentre pleinement dans ce cadre. C'est dans cet esprit-là en effet pouvons financer des projets, soit dans le cadre de « Culture et Hôpital », soit aussi sur des

lignes budgétaires qui sont « Culture et Handicap » (je laisserai le représentant de la Région en parler parce qu'elle a aussi des lignes particulières) qui nous permettent de reconnaître des projets qui se passent en dehors des hôpitaux, dans des structures de soins liées au handicap ou liées au vieillissement par exemple.

Je m'arrête là, et je passe la parole à Lionel pour la Région Rhône-Alpes.

Lionel Chalaye : je vais parler de ce qui constitue aujourd'hui je crois la force de ce dispositif, c'est sa structuration. C'est une des raisons pour lesquelles la Région a souhaité rejoindre à la fois ce qui s'appelait encore l'ARH et la DRAC en 2006 pour la deuxième convention « Culture et Hôpital », et l'une des raisons pour lesquelles elle a poursuivi ce partenariat sur la période 2010/2012, alors que par ailleurs, comme le disait Benoît, la Région intervient sur les publics les plus fragiles ou les plus exclus de l'offre culturelle, en accompagnant des projets au titre d'autres dispositifs comme le FIACRE (que certains d'entre vous connaissent peut-être, qui est le Fonds d'Innovation Artistique et Culturel en Région).

Nous avons souhaité « extraire » ce public de personnes hospitalisées de nos autres dispositifs, considérant que la structuration, avec l'appui d'Hi. Culture que citait tout à l'heure Benoît, et surtout la perspective de la constitution des comités locaux (sur lesquels je vais revenir), permettait de donner un élan nouveau à ce programme, et de mobiliser sur les territoires un nombre d'acteurs beaucoup plus important que ce que nous voyons par ailleurs sur d'autres actions culturelles.

Je voudrais dire quelques mots de ces comités locaux, parce que je ne sais pas si les uns et les autres vous avez eu l'occasion d'en entendre parler ou d'y assister : ce sont des structures qui sont animées à la fois par un référent culturel, qui est engagé depuis plusieurs années dans le dispositif, qui est un représentant d'une Scène Nationale, d'un musée..., en tout cas quelqu'un qui travaille au service des publics de façon assez générale.

L'autre animateur de ce comité local est un référent hospitalier. Cela peut être un soignant, un animateur culturel..., qui est lui aussi engagé depuis des années dans le programme au sein de sa structure.

Ces comités locaux se réunissent plusieurs fois par an (deux ou trois fois), et invitent sur leur territoire les acteurs culturels, les acteurs hospitaliers, pour venir discuter des projets en cours, des projets en construction, ou ne serait-ce que pour avoir quelques informations sur le dispositif, et peut-être avoir le temps de la maturation, et de s'engager un peu plus tard dans ses projets-là.

Il s'agit d'un outil précieux pour ce dispositif, dans la mesure où il permet à la fois d'échanger sur les expériences qui ont eu lieu dans des structures qui peuvent être très différentes avec (comme l'indiquait tout à l'heure Patrick) des projets qui sont menés dans des structures hospitalières avec des durées d'hospitalisation courtes, qui, du coup, nécessitent une approche différente que dans des structures où, par contre, l'hospitalisation est beaucoup plus longue (des structures de psychiatrie, par exemple, s'y prêtent particulièrement).

Vous pouvez obtenir les coordonnées de ces comités locaux par l'intermédiaire de Séverine Legrand, qui peut également vous donner des informations sur les dates où ces comités locaux se réunissent.

Vous pouvez également demandé à Hi. Culture et à Séverine de recevoir la lettre d'information du programme Hi. Culture, où vous retrouverez les dates de ces réunions, ainsi que tous les

temps forts autour du programme « Culture et Hôpital » (les manifestations, les temps de restitutions qui se déroulent un peu partout en Région). Je vous invite donc à laisser votre adresse e-mail pour recevoir cette lettre, qui vous donnera est une idée assez générale de ce qui peut se faire dans ce cadre.

Je voudrais juste terminer en disant un mot de notre position (et je pense qu'avec Benoît nous partageons la même) : nous sommes cette fois-ci du côté culture par rapport à Patrick qui est du côté hospitalier. Du côté culture, notre rôle est de mobiliser les institutions, de mobiliser prioritairement les équipes qui sont aidées à la fois par la DRAC et la Région, ou par la Région ou par la DRAC (ce ne sont pas forcément toujours les mêmes). Elles ont très souvent, dans les aides qui leur sont accordées, des missions de service public qui font qu'elles doivent aller sur ces territoires-là, vers ces publics-là aussi, et pas seulement les publics dont elles ont l'habitude, parce que c'est peut-être historiquement plus ancré dans leur pratique, et plus facile également parce qu'il s'agit de publics avec lesquels elles ont l'habitude de travailler (je pense aux publics scolaires par exemple). Nous leur demandons aussi (ce n'est évidemment pas une obligation, mais c'est une préoccupation qu'elles doivent avoir dans leur politique auprès des publics) d'aller vers ce type d'institutions et de construire ces partenariats.

Bien souvent, ces équipes culturelles ont des services des publics qui sont en compétence pour mener ces projets, et qui ont d'ailleurs parfois plus de compétences sur la méthodologie de projets que les institutions hospitalières.

Il ne faut donc pas hésiter à s'appuyer sur ces équipes pour construire des projets : elles ont l'habitude, elles sont là pour ça, et elles pourront apporter leur expérience.

Benoît Guillemont : je dirais simplement qu'il manque un autre partenaire public ici (même si Patrick l'a évoqué) : ce sont évidemment les Départements.

Nous sommes ici sur le champ social autour du handicap, et les Départements sont vraiment au cœur de ces questions (je vois Pierre Rodriguez du Conseil Général de l'Ain : je ne sais pas s'il y a d'autres Conseils Généraux représentés ici), mais, puisqu'il s'agissait d'une table ronde des partenaires publics, il faut voir que, sur ces sujets-là, les Conseils Généraux sont évidemment les premiers à pouvoir discuter et aborder ces questions.

Isabelle Bégou : pour compléter très brièvement sur le réseau « Culture et Santé » et sur les fameux comités. Ce sont, comme le disait Lionel, des espaces de débats, d'échanges et de partages, et aussi des lieux où parfois, les établissements sanitaires élaborent un projet partagé, un projet culturel commun, qui mobilise des artistes professionnels, qui vont ensuite « essaimer » dans les différents établissements.

III. Des patients dans les structures musicales et éducatives

Duo de guitares par Selma Gargari, guitariste et Patrick Guillem, professeur de guitare au Conservatoire départemental des Landes.

A. *L'accès des personnes en soin aux structures musicales et éducatives*

Anne Marie Bastien: j'ai le plaisir de vous présenter: Benjamin Nid, musicien, aussi musicien intervenant à l'école et ailleurs, et à qui nous avons demandé de venir aujourd'hui témoigner de son expérience dans le cadre de ce que l'on appelle une grande maison de musique, c'est-à-dire l'Opéra de Lyon, où il a pu mener un projet avec des enfants.

Nous avons Soraya Boutmar, qui est la maman de notre guitariste, et Soraya, nous lui avons demandé de témoigner de comment les familles participaient à toutes les actions dont nous parlons aujourd'hui, et de comment on pouvait avoir une jeune Selma qui suit des cours de guitare dans un Conservatoire, ce qui n'est pas tout simple, mais ce qui est possible.

Il y a donc Selma, je ne vous la présente plus, vous l'avez découverte, elle fait de la guitare depuis quatre ans, et elle persévère dans cette envie.

Patrick Guillem, qui est à côté d'elle, est le professeur de guitare qui lui a permis de débiter, qui a travaillé avec elle jusqu'à il y a quelques mois, dans le cadre d'un Conservatoire de Paris, et qui est parti maintenant poursuivre ses activités au Conservatoire départemental des Landes — donc bien loin de Paris — mais qui s'est assuré que le travail qu'il avait commencé pourrait continuer, donc il nous en parlera.

Jean-François Dinet, qui est professeur des écoles à Roanne, avec la particularité qu'il accueille dans sa classe les enfants de l'Hôpital de Jour de l'hôpital de Roanne, et entre autres pour faire de la musique.

Près de lui, Amandine Lécole, qui maintenant a changé un peu de secteur (en Savoie), et qui a passé une année, quand elle faisait son stage professionnel, à travailler en duo avec Jean-François pour la pratique musicale dans la classe.

D'ailleurs, à ce sujet, il y a dans la salle Carine Pillon, qui elle-même, depuis cette année, travaille avec Jean-François dans la même classe, et si elle veut apporter son témoignage sur ce que s'y passe cette année, ce sera tout à fait bienvenu.

Nous avons donc un solo, un duo, et un trio. Est-ce que vous préférez commencer par le trio? Patrick, vous ouvrez le feu ?

1. Table-ronde

Patrick Guillem : peut-être que certaines personnes ont des questions à poser par rapport à ce qu'ils ont entendu, ou ce qu'ils ont vu ?

Ma démarche en tant que professeur à Paris a été de proposer à mon directeur (je travaillais au Conservatoire du Centre) de m'occuper d'enfants en situation de handicap. Le problème auquel j'ai été confronté, c'est qu'il y avait énormément de listes d'attente pour pratiquement tous les instruments, et que les enfants devaient passer par la case « initiation musicale, éveil », etc., ce qui rendait impossible l'accessibilité. Suite à cela, j'en ai parlé à mon directeur qui m'a dit : « ça m'intéresse », et ce qui s'est passé, c'est que des heures ont été débloquées par la mairie d'arrondissement sur ce projet spécifique. J'ai donc démarré un mois, un mois et demi après.

Et la problématique que j'ai eue (comme beaucoup d'entre vous), a été la formation, parce que, en termes de handicap, nous ne pouvons avoir qu'une formation très générale, et en tout cas, nous n'avons pas la boîte à outils qu'il faut.

C'est vraiment l'expérience qui permet d'avancer, et le partage des expériences aussi.

Au départ, concernant Selma, j'avais peur, parce qu'elle était très expansive, elle parlait très, très fort, et elle sautait en l'air avec la guitare, donc je me souviens du premier cours. J'ai relu mes notes (parce que je note toujours mes cours), et je me suis dit que j'allais me prendre la guitare dans la tête !

Ensuite, j'ai construit petit à petit. Vous verrez dans le texte qui est tiré de *La Lettre du Musicien*, une grande importance que j'attache à la ritualisation du cours, parce que la ritualisation permet de rassurer l'enfant, et ensuite, de construire à partir de ça. Par exemple, si on fait jouer les cordes à vide, on peut imaginer au bout d'un certain temps en tant qu'enseignant que ça va, que cela commence à bien faire, que l'enfant va se lasser..., et bien pas du tout. Quand j'ai revu Selma (cela faisait depuis le mois de novembre que je ne l'avais pas vue), elle a rejoué ses cordes à vide, sa gamme de do majeur, etc.

Ensuite, je dirais que le problème essentiel est d'avoir toujours confiance et de toujours vouloir faire progresser l'enfant. Très souvent nous avons des limites, qui peuvent être véhiculées par les parents : par exemple, j'ai demandé le dossier médical d'un enfant cette année, qui avait le chromosome 22 (qui est apparenté à la trisomie), et on m'avait dit qu'elle était hypotonique, donc qu'elle ne pouvait pas appuyer pour produire des sons avec la main gauche. Au niveau concentration, c'était cinq minutes, et encore... Troubles visuels (elle refusait le regard), et puis un certain nombre de stéréotypies, qui étaient des petits rires, des choses comme cela... Deux mois après, elle jouait dans une audition. Je lui ai demandé :

" Est-ce que tu veux jouer dans une audition ?

- Oui.

- Tu veux que je t'accompagne?

- Non.

- Tu veux jouer toute seule?

- Oui.

Et elle a joué seule ! Elle était dans une démarche d'apprentissage : on travaillait sur une méthode (d'ailleurs Selma travaille sur une méthode maintenant, on travaille les notes, la lecture de rythme, etc.)

Cela peut paraître un peu plus long, les chemins ne sont parfois pas les mêmes, mais c'est toujours quelque chose de possible.

Anne Marie Bastien: Soraya peut peut-être nous dire comment Selma est arrivée au Conservatoire ?

Soraya Boutmar : j'ai une fille qui est déjà inscrite au Conservatoire, qui fait de la contrebasse, et puis en 2008, j'étais partie pour la réinscrire, et j'ai constaté qu'il y avait une affiche collée au Conservatoire : « ouverture cette année avec Patrick Guillem : musique et handicap ». J'ai pensé au départ que je rêvais, et non ! J'ai donc pris l'affiche, j'ai contacté Patrick, et nous avons commencé tout simplement.

Comme il l'a dit lui-même, au départ, c'était difficile (je ne sais pas si dans la salle il y a des parents qui ont des enfants autistes, mais nous connaissons tous le comportement "commun" des autistes : l'automutilation, les crises, les cris, les pleurs...), et j'ai dépassé tout cela, parce qu'il faut trouver à ces enfants-là justement autre chose que la maison, parce que Selma au départ avait 30 minutes en CMP par semaine.

Aujourd'hui, elle a une structure qui l'accueille. Je vais passer sur tout ce qu'il a fallu faire pour obtenir une place... mais la musique, le sport... il y a plein de petites choses à côté qui peuvent faire que votre enfant soit renforcé positivement au lieu de le renforcer négativement. Ceux qui ont des enfants autistes comprendront ce que je veux dire, et il ne faut pas hésiter à le faire, même si on se moque de vous, parce qu'on s'est beaucoup moqué de moi quand j'ai inscrit Selma au Conservatoire: on m'a dit "Conservatoire ? !", j'ai dit: "oui, Conservatoire! Pourquoi pas?"

Nous sommes dans la cinquième année, et elle est là : les cris n'existent plus, les crises non plus, l'automutilation non plus : elle est devant vous, vous pouvez le voir.

Il y a eu l'avant, il y aura l'après, la suite, et j'ai confiance pour l'avenir.

Anne Marie Bastien: merci Soraya. Je crois qu'il y a aussi beaucoup de votre énergie qui fait que nous en sommes là.

Soraya Boutmar : tous les parents doivent en avoir justement. Il en faut beaucoup. Déjà avec les enfants de tous les jours, il en faut, mais avec les nôtres, il en faut doublement. Il faut y aller, et puis surtout ouvrir les portes, parce que si vous ne les ouvrez pas, on ne vous écouterait pas, c'est clair. Il faut y aller, se disputer avec beaucoup de monde, de temps en temps crier, s'imposer, mais il n'y a que comme ça qu'on y arrive.

Merci aussi à la patience de Patrick, parce que Paris est grand, mais voilà, il y a qu'un seul et unique professeur, il est là aujourd'hui, il n'y en a pas d'autre, jusqu'à aujourd'hui. Il a réussi à se faire remplacer mais de justesse. Nous pensions que cela allait s'arrêter cette année parce qu'il partait, mais il a quand même réussi à continuer, à poursuivre cette éducation, et c'est très bien. De toute façon, nous aurions fait ce qu'il faut pour.

Patrick Guillem : le problème est de pérenniser les actions, parce que sur Paris, j'étais la seule personne ressource, et lorsque je suis parti, cela a posé un problème.

J'ai pris sur moi de former cinq personnes pour me remplacer, mais cela n'a pas été simple. Vous savez comme moi que le temps administratif n'est pas le temps du commun des mortels, et si on attend, rien ne se passe. Je partais, parce que c'était mon choix, et la question était de savoir que faire de tous ces élèves en situation de handicap dans les Conservatoires du centre et du sixième. Mon projet sur l'École Nationale des Landes serait d'avoir une accessibilité sur tous

les instruments : ce qui se passe actuellement, c'est que cela dépend de la bonne volonté des directeurs et des professeurs.

Parce que malgré la loi de 2005, on peut vous dire : « je n'ai personne de formé, et donc l'accessibilité, je suis désolé, mais je ne peux pas », sauf si, comme le dit la maman de Selma, on pousse des grands coups de gueule ou qu'on menace de procès : là, on trouve toujours des arrangements...

Malheureusement, cela n'est pas toujours facile.

Trop souvent encore, j'ai des réflexions de gens, de familles, qui me disent : « nous n'avons pas pu avoir accès à un cours de guitare ou de piano ou d'autres choses. »

Ce qui se passe souvent aussi, c'est qu'on dit : « Ah! Le handicap ! Nous avons la guitare ! Le piano ? Non, nous n'avons pas. Nous avons un professeur de guitare... », et cela semble nécessaire et suffisant.

Parfois, cela va même beaucoup plus loin que ça : je vous ai parlé des difficultés pour intégrer des cours sur la ville de Paris (puisque les listes d'attente sont énormes), et figurez-vous que quand des gens se manifestent un peu trop, on leur dit : « votre enfant, il n'aurait pas un petit handicap ? ». À ce moment-là, cela permet d'inscrire l'enfant directement au Conservatoire, sans passer par les attentes habituelles.

Mon idée pour l'École Nationale des Landes (l'École Nationale est très éclatée : il y a plus de 50 communes, il y a 5 antennes différentes, il y a une centaine de professeurs) serait d'avoir un responsable handicap par secteur, et d'avoir un pôle de ressources. Ce pôle de ressources serait constitué de quelques personnes (si possible un médecin, un psychologue/psychiatre du Département) pour pouvoir aider les professeurs, car ce dont nous souffrons le plus, c'est de l'isolement.

Beaucoup d'entre vous sont musiciens, et je vous recommande vivement d'éviter cela, parce que vous allez vous retrouver devant des problèmes que vous ne pourrez pas gérer.

Dans tous les métiers d'éducation et les métiers médicaux, il y a des réunions de synthèse ; et nous, en tant que professeurs de musique, on nous dit : « vous avez un enfant autiste, vous avez un enfant trisomique, et bien débrouillez-vous ! »

Je peux vous dire que parfois, cela n'est pas évident. J'ai failli arrêter, parce que j'ai eu un jour plusieurs accidents dans mes cours, dont des crises, et j'ai fini par une crise d'épilepsie avec délires, et j'ai mis du temps avant de m'en remettre. Il faut pouvoir parler de cela, donc pour moi l'essentiel pour que l'enseignement et l'accessibilité culturelle se fassent dans les écoles de musique ou dans le milieu scolaire, c'est vraiment d'avoir un soutien. Il faut vraiment favoriser ces pôles de ressources, pour pouvoir aider les professeurs qui vont avoir en charge des enfants en situation de handicap.

Anne Marie Bastien : merci Patrick. Je pense que nous reviendrons dans un débat avec la salle, mais nous allons peut-être passer la parole à Jean-François et à Amandine, pour nous dire ce qui s'est passé et ce qui se passe toujours à Roanne, et comment cela se passe d'accueillir des enfants d'un Hôpital de Jour dans l'école.

Jean-François Dinet – professeur des écoles : je vais rebondir sur ce qu'a dit Patrick : il a quasiment tout dit, donc je n'aurai plus grand-chose à dire !

Sur ce que vous avez dit sur l'approche face aux enfants qui présentent des troubles particuliers : nous retrouvons les mêmes difficultés, et aussi la même approche pour la classe. Pour situer un petit peu, je ne sais pas si les gens connaissent bien, mais la classe Hôpital de Jour est une classe très, très particulière, il n'y en a pas beaucoup dans la Loire, ni même en France. C'est une classe qui dépend du service pédopsychiatrique de l'hôpital de Roanne, ce qui fait que les élèves qui viennent dans ma classe, qui sont des élèves qui ont des troubles autistiques, sont des élèves qui sont orientés par le médecin-chef du service pédopsychiatrique de l'hôpital de Roanne, ce qui fait que c'est un parcours un petit peu particulier. Ce n'est pas parce qu'une famille qui a un enfant qui aura des troubles autistiques va venir dans la classe, parce que dans mon école il y aura une classe pour enfants autistes, qu'elle pourra inscrire son enfant.

Il faut que cet enfant soit suivi par l'hôpital de Roanne, dans le service pédopsychiatrique, et qu'ensuite, le médecin-chef propose la classe. Il s'agit donc d'une classe vraiment très particulière, avec un cheminement des enfants très particulier.

La caractéristique de cette classe est qu'elle se situe dans un milieu ordinaire, dans une école ordinaire, ce qui fait que nous allons demander à l'enfant malade de venir à l'école, et que nous n'allons pas demander à l'école de venir à l'enfant malade, et c'est très important (Patrick l'a évoqué à demi-mots). Quand les enfants malades vont venir dans ma classe, je vais m'adresser à des élèves, je ne vais pas m'adresser à des enfants malades.

Quand Patrick parle de ses rituels, de ses gammes à blanc, etc., il va s'adresser à une élève qui va apprendre de la musique, il ne va pas s'adresser à une enfant malade pour qui il va essayer de faire autre chose que d'apprendre de la musique.

Moi, quand je vais être devant mes élèves, je vais bien me positionner comme enseignant, comme professeur des écoles, spécialisé certes, avec des compétences différentes, mais je resterai un enseignant face à des élèves, et non pas un soignant ou un pseudo-soignant qui pourrait soigner des enfants qui seraient malades devant lui.

Je ne suis pas compétent dans le soin, je suis un petit peu compétent dans l'enseignement, et donc je me positionne comme pédagogue, et les sujets apprenants que j'ai devant moi seront des élèves.

Je vais essayer de mettre de la distance par rapport à la maladie, et voir ces enfants comme des élèves, et non pas comme des enfants malades. Je crois que c'est quelque chose de très important, et tout ce qui va me permettre de passer à cela c'est ce qu'a décrit Patrick. Ce sont tous les rituels que nous pouvons mettre en place, le cadre dans lequel nous allons évoluer : le fait que la classe soit une classe « normale », avec des bureaux, un tableau, le fait que les élèves viennent avec un cartable... Ils endossent le costume d'élève. Il est plus facile d'apprendre le judo quand on met un kimono que quand on y va en jupe et en talons. Si vraiment l'enfant malade endosse son costume d'élève, il va se positionner comme élève. Et si devant lui, il a quelqu'un qui va se positionner comme un enseignant, alors, pour le coup, il va être élève, et du coup, la pathologie va peut-être moins ressortir.

Dans ma classe, j'ai une chance très particulière par rapport à vous, c'est que, comme je travaille avec l'Hôpital Psychiatrique, si jamais les élèves qui sont devant moi n'arrivent plus à être élèves mais redeviennent enfants malades (c'est-à-dire qu'ils ne supportent plus le cadre de la classe, qu'ils ne supportent plus d'être « apprenants », que des crises se manifestent...), à ce moment-là, j'appelle les gens compétents sur le moment, c'est-à-dire les soignants, qui vont venir récupérer l'enfant malade pour le ramener à l'hôpital, là où il doit être, et si tout se passe

bien, ils me laissent les élèves. J'ai une chance vraiment particulière d'avoir ce type de fonctionnement.

Il n'empêche que, quand les gens vont venir dans la classe, tout le travail va être de s'adresser à des élèves, évidemment en captant toutes les particularités, toutes les difficultés qu'ils ont à apprendre, à se contenir, à se concentrer, à éviter toutes les stéréotypies qui vont ressortir, etc. Il faut que nous connaissions tout cela, mais la clé, je pense, quand vous serez face un public que ne maîtrisez pas (rassurez-vous, personne ne maîtrise ce public, nous sommes tous apprenants là-dedans) positionnez-vous sur ce que vous savez faire. C'est le petit conseil que je vous donne : quand vous voulez transmettre de la musique à quelqu'un qui doit l'apprendre, ne vous positionnez pas comme un soignant par exemple.

Moi, je ne sais pas soigner, je sais à peu près enseigner : je me positionne comme un enseignant face à des apprenants. C'est ce que nous avons essayé de faire avec Amandine.

Le public que nous avons est tellement particulier que nous pouvons nous permettre de tenter tout un tas de choses innovantes : nous avons la chance ou le risque que ça ne marche pas, que ça marche, que ça accroche, que ça se « plante »... peu importe. Nous avons des gens en face de nous qui sont un tout petit peu déconcertants, mais c'est à nous d'essayer d'inventer une pédagogie qui va faire en sorte que la musique apporte quelque chose qui va les captiver, qui va les accrocher, qui va faire qu'ils vont en tirer quelque chose.

Parfois j'essaie de recadrer un tout petit peu Amandine en lui disant : « ça, cela fait partie de l'école, et ça, cela n'en fait pas partie », alors qu'elle, qui est plutôt artiste, va amener sa touche d'artiste, sa touche de musicienne,

Nos différences se situent un peu là, c'est-à-dire qu'elle, artiste et musicienne (je ne suis pour ma part pas du tout là-dedans) va essayer de toucher les enfants dans la musique, alors que moi j'essaie de toucher les élèves.

Notre complémentarité (elle artiste et moi pédagogue) permet de pouvoir faire en sorte que ce que nous allons proposer aux élèves marche.

Jusqu'à présent, toutes les expériences que nous avons eues avec le CFMI ont été très enrichissantes, pour moi d'abord, mais surtout pour les élèves que j'ai devant moi, parce que les gens qui viennent apportent quelque chose aux élèves que moi tout seul je ne pourrais pas apporter.

Amandine Lécole – musicienne : je vais peut-être un peu concrétiser l'action que nous avons menée pour se rendre compte du projet qu'il y a eu à Roanne. À l'école Mâtel, une classe particulière accueille de jeunes enfants suivis à l'Hôpital de Jour. Je suis intervenue en 2007/2008 dans presque toutes les classes de l'école (les CM1, les CP, la classe de Jean-François et la CLIS 1). Nous avons monté un projet qui a fini par englober toutes les classes dans le thème du conte, écrit par la classe de CM1, et ce projet nous a tous réunis, alors qu'au départ, pour cette classe, je n'avais absolument pas voulu me dire : « je vais faire ceci, je vais faire cela, nous allons parler de telles images, de telles narrations... », J'étais vraiment partie dans l'exploration sonore : je m'étais dit que ce qui pouvait peut-être ouvrir une porte d'entrée avec ces élèves là, ça allait être l'exploration sonore, l'improvisation...

Pour l'anecdote, au CFMI, la veille de la première séance, j'ai regardé dans les tiroirs et les placards, j'ai trouvé plein d'objets, et je me suis dit que j'allais ramener tout ça et que je le mettrai devant les élèves, et que nous verrions bien ce qui se passerait. Je n'ai pas été surprise,

mais plutôt complètement désemparée. Je me suis dit: « qu'est-ce que j'en fais ? C'est quoi musicalement ? Qu'est-ce que cela veut dire ? Maintenant, comment je rebondis ? Que fait-on des actions de ces élèves sur les instruments, pour essayer de rendre la chose musicale, ou tout simplement de rentrer dans un vocabulaire ? »

Je me suis rendu compte que cette première séance n'a pas été un échec. Il y avait quelqu'un tout à l'heure qui disait : « ça a l'air d'être tout blanc ou tout rose ». Non, ce n'est pas toujours tout rose, parfois, nous ne savons absolument pas quoi faire, parfois, c'est déconcertant. Rétrospectivement, je me dis que je n'étais pas invitée dans ce moment musical, je n'étais pas invitée avec eux, peut-être que j'avais eu la prétention de pouvoir tout de suite rentrer en communication avec eux, alors que ce n'est pas si simple. Et surtout, je crois que cela prend énormément de temps et que, par rapport à d'autres situations, il faut encore plus de temps, encore plus d'imagination pour trouver des outils, des situations, pour créer le climat de confiance qui permette à chacun de pouvoir s'exprimer.

Nous avons vraiment eu un bon partenariat pour pouvoir faire des expérimentations, pour pouvoir se tromper, pour pouvoir réorienter. Cela a vraiment été un bénéfice d'avoir ce temps de formation, de pouvoir nous dire qu'il n'y avait pas d'enjeu : nous prenons des risques, nous le faisons sciemment, et nous nous laissons le temps de voir comment les choses évoluent.

Nous avons aussi eu la chance d'être avec la CLIS, pour des moments très forts (pour le coup, je vais peut-être avoir un témoignage un peu « fleur bleue »). Avec la CLIS, nous avons eu des moments communs, nous avons instauré ce rituel : le matin, j'arrivais à 9h, je prenais la classe de Jean-François, nous allions en salle, nous enlevions nos chaussures. Nous passions ensuite par un temps d'exploration, nous faisons les activités, nous répétons énormément ce que nous faisons d'habitude, en essayant petit à petit d'avoir un vocabulaire commun. Au milieu de la séance, la CLIS nous rejoignait : ils n'étaient pas échauffés vocalement, corporellement ...Il arrivait que cela nous coupe un petit peu dans notre élan, mais c'était un moment que je trouvais exceptionnel, parce qu'il y avait deux fois plus de professeurs. Tout à coup, il y avait deux professeurs dans la classe, plus moi, et l'effectif ne devait pas dépasser 10 ou 14, et c'était très agréable d'être autant d'adultes avec ces enfants, d'avoir cette quantité-là, de se retrouver avec un groupe extrêmement hétérogène. Je trouvais cela très intéressant d'avoir des enfants très, très différents, puisque la CLIS apportait son quota d'hétérogénéité, et je trouvais cela très intéressant au niveau des âges et des tempéraments.

Et je n'ai plus vraiment mémoire de ce qui se passait, mais c'était un grand moment d'improvisation : nous étions souvent en cercle, et nous imaginions des histoires, nous bougions énormément (j'aime beaucoup tout ce qui passe par le corps). Et je crois que c'était vraiment là où je me rendais compte que les enfants prenaient le plus de plaisir. Nous avons aussi un très bon partenariat, parce que nous avons la chance de bien nous apprécier je pense, et quand tout à l'heure Alain disait que la problématique musiciens/soignants est la même que la problématique musiciens/enseignants, je crois que cela est fondamentalement vrai. Là, le courant passait bien, nous avons donc pu faire vraiment du bon travail.

Je fais une petite parenthèse : si vraiment parfois cela ne marche pas, c'est peut-être parce que les personnes qui veulent faire des choses bien, avec la meilleure volonté du monde, ne s'entendent pas : ce n'est pas pour cela que le propos ou le sujet ne valent pas la peine et ne fonctionneront jamais. Peut-être qu'il s'agit simplement d'une histoire de relations

interpersonnelles entre des soignants, entre des musiciens, des intervenants, des enseignants... et parfois, il est possible que cela ne fonctionne pas pour ces raisons-là.

L'improvisation était pour moi d'un point de vue artistique est vraiment importante, parce que j'ai l'impression que les codes et le langage musical à ce moment-là volent un peu en éclats. Nous nous mettons dans une situation de risquer d'avoir un matériau devant nous dont on ne sait pas quoi faire, nous-mêmes, les musiciens (il y a peut-être des musiciens qui aiment bien se retrouver dans certains répertoires). Mais je trouve aussi intéressant de se demander : « quel est ce matériau musical ? Qu'est-ce que j'en fais ? Qu'est-ce qu'il veut dire ? », et de perdre un peu pied, parce que parfois on perd pied avec ce qui nous est renvoyé musicalement, mais nous avons toujours quelque chose à en faire.

Un petit point aussi sur ce qui s'est passé à Roanne. Nous avons finalement réussi à jouer au théâtre de Roanne, avec la complicité du directeur, quelqu'un de très ouvert pour recevoir les publics scolaires et tous les types de publics.

Sur une journée chorégraphique et à la fin de l'année, nous avons réussi à nous insérer dans le programme pour pouvoir montrer ce que nous avons fait. Cela a été un petit moment de flottement entre nous (la problématique est apparue ce matin) : est ce qu'il s'agit d'un enjeu ou pas de monter sur scène ? Est-ce que c'est un risque ? Évidemment, c'est un risque. J'ai moi-même essayé de le peser, mais je ne voyais pas bien si c'était grave ou pas. Là où il n'aurait pas fallu échouer, c'est en donnant des arguments à des gens qui auraient dit qu'il ne fallait pas le faire. Finalement nous l'avons fait, et je pense que nous avons bien fait de le faire. Avec cette classe -à, nous avons fait un petit passage que j'appelais *Le Tableau de la Forêt*. Nous avons du papier calque, du papier plastique et des bambous, nous avons utilisé ces éléments, pour pouvoir imaginer que les gens marchaient dans la forêt : ils marchaient, ils frottaient leurs papiers, ils tapaient sur des bambous, sur le sol... et nous faisons cela tous ensemble. Une petite narration est venue de là. On essayait d'obtenir des compétences musicales et verbales telles que : froisser, taper, commencer, finir, faire fort, pas fort, jouer avec... ; voilà pour les compétences. Ce n'était déjà vraiment pas facile à mettre en route, mais nous y sommes quand même bien arrivés.

Pour moi, cette classe avait complètement sa place dans ce petit spectacle monté. Je ne voyais pas pourquoi, à la fin de l'année, j'allais emmener les CP (avec qui cela a d'ailleurs été beaucoup plus difficile), les CM1..., d'emmener tous ces élèves-là, et puis pas eux. Finalement, ils sont apparus au début et à la fin du spectacle. Pour le final, ils passaient tous ensemble, et puis ils sont sortis. Et je n'ai pas eu de retour direct de la salle, je n'ai pas eu non plus de retour direct du professeur : c'est le bon moment pour me le faire !

Je crois vraiment que c'était une bonne chose de le faire, en tout cas, de « noyer » ces enfants avec les autres. Je me souviens que le CPEM avait dit à la salle : « vous allez voir un spectacle... », mais qu'il n'a jamais dit : « avec des enfants de la classe de l'Hôpital de Jour ». Finalement, cela n'avait aucune importance.

Anne Marie Bastien : pour ceux qui ne comprendraient pas ce code, le CPEM, c'est le Conseiller Pédagogique en Éducation Musicale.

Amandine Lécole : ce sont des conseillers qui suivent les enseignants, les instituteurs et aussi les musiciens intervenants pour monter des projets, pour être « raccord » entre les projets, l'école...

Sinon, je pense fondamentalement qu'il ne faut pas prescrire la musique comme une ordonnance musicale : « vous me ferez une heure de chant, deux heures de guitare, et puis un petit peu de percussions, et ça ira mieux. » Je suis personnellement convaincue que la musique peut faire du bien, mais comme n'importe quelle expression artistique. À partir du moment où l'on se sent libre de pouvoir s'exprimer en paroles, dans son corps, avec les autres, dans ses sentiments, nous nous respectons déjà un peu plus, et quelque part, sommes un peu plus intègres et nous allons un petit peu mieux.

En tout cas, on se respecte soi-même et on se sent respecté. Pour moi, n'importe quel public a le droit de pratiquer une expression artistique, et de ne pas forcément savoir si cela va lui faire du bien : tout le monde a le droit. C'est dans cet esprit que j'aime bien travailler avec des publics, spécifiques ou non.

Anne Marie Bastien : merci. Benjamin, est-ce que tu veux bien nous dire quelques mots de l'expérience que tu as vécu à l'Opéra ?

Benjamin Nid – musicien : je suis entré dans le projet qui s'appelle *Opéra Côté Cour* un an après être sorti de ma formation.

Opéra Côté Cour est un dispositif qui permet à cinq ou six classes de se réunir lors d'une représentation d'un travail qui est mené dans le courant de l'année au cours de 14 heures d'intervention, ce qui est relativement court, pour ceux qui voient à peu près le temps que peut prendre une création. Mais cela dit, c'est un dispositif qui est très intéressant avec, pour moi, un certain penchant, et notamment ce côté d'un temps réduit pour une création dont on m'a annoncé qu'elle n'était pas une fin en soi, mais bien une envie du groupe suite au travail de fin d'année.

À la fin de l'année, sentant le groupe qui n'était pas vraiment prêt, j'avais dit qu'ils n'étaient pas prêts, et on m'avait dit quand même de monter sur scène, ce qui m'a forcément posé un peu question.

Nous sommes montés sur scène, cela s'est bien passé, mais pour moi, la démarche de création n'était pas vraiment portée jusqu'au bout. Nous avons produit un spectacle, et je me suis retrouvé dans une démarche de production qui quelque part m'a dérangé.

Cela dit, il s'agit quand même d'un dispositif qui permet à six classes de se rencontrer et de partager quelque chose de vraiment intéressant, qui est le fait de revisiter une œuvre. Au début de l'année, on se met d'accord sur une œuvre, que les enfants vont voir à l'Opéra, et chacun se réapproprie cette œuvre pour mener une création. Cela permet au moment de la restitution d'avoir une multiplicité de regards sur un même thème. Il y a aussi un débat où les enfants peuvent poser des questions, sachant qu'il s'agit d'un dispositif qui mêle des classes de publics empêchés à des classes de public en réseau REP (Réseau d'Education Prioritaire), ce qui m'a aussi posé question. En quoi des enfants qui habitent certains quartiers, qui sont donc dans un réseau REP, et qui ont donc eu plus de difficultés scolaires que d'autres sont plus à même de

partager des choses que des enfants scolarisés de manière « normale » ? Cela engendre bien des questions, auxquelles je n'ai pas vraiment trouvé de réponse dans ce projet.

La première année, j'ai travaillé avec une classe d'un réseau REP, qui était plutôt dissipée, mais qui n'avait pas de problèmes de santé mentale particuliers (à part deux ou trois troubles du comportement).

Nous avons travaillé sur un langage signé qui s'appelle le soundpainting (dont vous avez peut-être entendu parler : il s'agit d'un langage de signes qui comprend 1.000 gestes pour diriger une performance improvisée en temps réel, c'est-à-dire que nous faisons monter les gens sur scène – nous avons un travail au préalable autour d'un code qui est modifiable à souhait - nous nous fixons autour de ce code, et quelqu'un dirige la performance).

Pour moi, cela avait du sens, parce que cela permet de faire monter un groupe sur scène, avec l'idée de la confiance commune que l'on peut avoir et créer entre celui qui dirige et au sein du groupe improvisant, c'est-à-dire amener des propositions lors de tout le travail préalable, qui permet une connaissance du groupe, du partage et de l'écoute. Plus que cela, ce dispositif me paraissait intéressant parce que c'était très canalisant pour un groupe assez dissipé de passer par un autre geste de langage. Nous arrivions à faire des séances quasiment sans parler, et je pense que cela peut ouvrir une autre porte (que ce soit avec le soundpainting ou avec un autre outil de direction).

Je pense que tout ce qui permet de passer par un autre code que le code langagier pour véhiculer de l'expression, peut être tout à fait intéressant.

Je vais reparler un petit peu de la création des percussions de Treffort, parce que c'est quelque chose qui m'a assez parlé, dans la qualité du silence et sur l'être en représentation : qu'est-ce que cela veut dire de monter sur scène, sur un plateau, et de savoir plus ou moins ce que l'on va faire, mais en en laissant une part de liberté et de danger, de mise à nu, en tout cas de disponibilité? Qu'est-ce que cela veut dire ? Qu'est-ce que cela sollicite ?

Pour moi qui suis saxophoniste avec des doigts un peu empêchés (ça ne m'empêche pas de jouer du Charlie Parker et de le travailler) : qu'est-ce qu'on veut dire par création musicale ? Est-ce qu'on parle de niveau musical ? Est-ce qu'on parle d'acquérir des compétences techniques ou est-ce qu'on parle de travailler sur de l'humain ? Je me suis beaucoup posé la question de mon niveau technique à l'instrument. C'est quelque chose qui a été assez central dans ma pratique, et au fur et à mesure que j'avais là-dedans, je me suis rendu compte que ce qui m'intéressait le plus, c'était de déterminer ce que l'on peut véhiculer quand on est sur un plateau, en termes de présence, de regard, d'intensité... de tous ces facteurs qui font que nous sommes en représentation, que nous sommes un canal qui véhicule une expression. Peut-être que le fait d'avoir plus ou moins de compétences techniques, ce n'est pas vraiment l'idée, et je rejoins énormément le danseur qui a parlé ce matin et qui a dit : « moi, j'étais musicien, j'aimais bien ça, mais là, j'ai dit que j'avais envie de danser. »

J'ai l'impression que ce que j'ai envie de véhiculer en intervention, c'est vraiment ça, c'est-à-dire d'être capable d'être sur un plateau, de proposer des choses, et comme disait Amandine, peu importe le média d'expression. Ce qui est intéressant, c'est l'investissement, la présence, et cette confiance par rapport au silence qu'il peut y avoir.

Il y a eu des moments de silence incroyable. Ce matin, le psychiatre parlait du chant maternel qui rassure, et nous avons besoin de meubler, parce que nous avons peur du vide et de la mort, sûrement, je ne sais pas...

Mais du coup, à travers cela, c'est vraiment comment dans un deuxième stade on apprend à se taire, à être là, à exister, et du coup être peut-être plus réceptifs, peut-être dans une manière d'être qui permet d'être connecté aux différentes personnes avec lesquelles on improvise sur scène ?

J'ai terminé le spectacle *Opéra Côté Cour* en décidant finalement de ne pas diriger sur scène : c'étaient les enfants qui se dirigeaient entre eux, j'avais senti que j'avais réussi à nouer une certaine complicité à l'intérieur du groupe : voilà ce qui me paraissait primordial.

Concernant la formation de l'intervenant, du professeur (peu importe comment on l'appelle) la deuxième année, dans *Opéra Côté Cour*, je me suis retrouvé en charge d'une classe de malentendants, dont certains étaient en surdité profonde. Et moi, musicien arrivant dans cette classe de malentendants, je me suis demandé ce que nous allions faire. Nous avons commencé à regarder du côté de l'expression vocale ce qui était possible : tout le monde n'était pas égal là-dessus, et sur l'expression corporelle non plus.

Du coup, nous avons pris le temps d'aménager un champ d'expression pour chacun.

Il y avait un petit garçon qui était relativement empêché au niveau physique, problèmes de tonus musculaire qui ne lui permettaient pas de tenir debout plus de 5/10 minutes. Comme j'avais fait la formation du CFMI avec le collectif MaTriCe et que j'avais travaillé un peu sur la vidéo, j'avais développé un système de joystick qui lui permettait, malgré le problème de tonus musculaire qu'il avait, de faire des vraies propositions.

On en revient toujours à cette histoire du média : quel média nous utilisons ? Est-ce que c'est la voix, est-ce que c'est le corps, le déplacement ? Là, nous sommes passés par le joystick, nous aurions pu passer par autre chose... J'ai eu cette idée là, parce que l'informatique ne me fait pas peur. Je pense que nous, en tant qu'intervenants, nous avons tous dans notre besace plein de clés pour permettre d'ouvrir notre pratique et d'être à l'écoute d'un groupe.

Je suis assez gêné de parler de « publics empêchés » et de considérer la « normalité », tout cela me gêne un petit peu. Quand nous parlons de différence, il s'agit peut-être de ce que nous avons à nous apporter mutuellement en tant qu'intervenant et groupes proposant quelque chose. C'est peut-être plus constructif à ce niveau-là, et en percevant vraiment cela comme un échange avec les particularités de chacun qui construisent une activité artistique.

2. Débat

Patrick Guillem : je suis tout à fait d'accord avec ce qui vient d'être dit. Quand je fais de la musique avec Selma, ou avec d'autres enfants, j'ai l'impression de faire de la musique, et j'y prends beaucoup de plaisir.

La musique fait du bien, et elle fait du bien aussi à nous en tant que pédagogues, et cela est très important.

Je pensais que cela était tout à fait personnel, or Katarina Von Barga et Marie-Thérèse Girardi, qui me remplacent sur Paris, m'ont dit : « c'est formidable, c'est quelque chose qui a éclairé notre vie, et qui a enrichi notre enseignement. »

Souvent, je me suis vu avec Selma, ou avec d'autres enfants. J'ai un programme bien établi, je ritualise, etc., je pars dans une improvisation ou dans autre chose, et puis je ne vois pas le temps passer, parce que je fais de la musique, tout simplement.

Je trouve que c'est comme cela qu'il faut prendre les choses.

Ce que je voulais dire par rapport au fait que la musique fait du bien, c'est que c'est parfois un petit peu compliqué. Je vais prendre en exemple : j'avais une enfant sur Paris, qui était hémiplégique côté droit, qui avait des troubles visuels, qui avait de nombreux troubles, et qui en plus, bavait énormément, et en remplissait sa guitare... C'était quelque chose d'assez difficile pour moi, je l'avoue.

Je me suis aperçu en posant la guitare sur les genoux qu'elle pouvait quand même un petit peu bouger son bras. Je me suis dit : « nous allons essayer d'amplifier ce mouvement, pour voir ce qu'elle peut faire. » Et la première fois qu'elle a pu produire un son avec sa main, qui était considérée comme morte par elle-même, il y a eu un sourire extraordinaire, parce que c'était la première fois que sa main servait à quelque chose. L'idée, avec l'ergothérapeute, c'était d'amplifier ce mouvement, pour ensuite pouvoir fixer un médiateur, et donc utiliser son bras droit en ayant travaillé cette amplification du mouvement. Apparemment, cela est possible. Mais cette gamine, à qui je demandais sans arrêt de travailler son bras droit, avait parfois de grosses larmes qui coulaient.

Et je me disais : « bon sang, mais qu'est-ce que je l'emmerde avec ça... je pourrais rester dans une autre démarche, qui serait plus une démarche d'animation... »

Et à chaque fois, j'étais obligé de me remotiver, et elle me disait : « non, Patrick, ça va, on continue. »

Donc parfois, la musique ne fait pas nécessairement plaisir, mais elle fait du bien.

Anne Marie Bastien : je suis assez contente d'entendre ça, parce que vous avez peut-être regardé dans votre dossier, où nous avons eu envie de mettre deux extraits d'un texte de Lê Quan Ninh, qui est un musicien, un percussionniste improvisateur d'extrêmement grand talent, et qui a publié dans notre petite collection l'an dernier un abécédaire de son expérience qui s'appelle *Improviser librement*. C'est un abécédaire, donc nous entrons par des mots par ordre alphabétique, et quand il s'est agi d'en choisir un ou deux (ce qui était très difficile, parce que tout était très intéressant), finalement nous avons retenu ces deux mots : « art » (parce que cela semblait s'imposer), et « effort ». Cela rejoint tout à fait ce que dit Patrick, c'est-à-dire qu'on parle beaucoup de plaisir (et peut-être qu'il s'agit d'une notion essentielle), mais ce plaisir est aussi quelque chose qui se gagne.

Je trouve qu'il est assez intéressant de le rappeler. Je pense qu'il y a des gens dans la salle qui attendent le moment de pouvoir prendre la parole...

Intervention de Carine Pillon – étudiante au CFMI : je suis cette année, comme Amandine l'était il y a trois ans, à l'école de Roanne.

Je fais un stage en tant que musicienne intervenante à l'école, et j'interviens avec Jean-François Dinet dans sa classe d'hôpital psychiatrique de jour.

Je voulais juste témoigner rapidement pour dire deux ou trois choses sur la manière dont cela se passe, et sur la particularité de travailler avec cette classe. Il me semble important de souligner les aspects de ritualisation, parce que ce sont des élèves qui ont vraiment besoin d'avoir des

repères très réguliers. Ils sont très ritualisés déjà dans la classe et j'ai mis cela en place aussi au niveau musical. Nous commençons toujours la séance de la même manière, nous terminons toujours de la même manière (il y a même parfois des pré-rituels de fin, et des pré-rituels de début), qui font que les enfants sont rassurés et prennent l'habitude de travailler avec moi.

Je voulais dire aussi que cela été progressif dans la manière qu'ils ont eu de m'intégrer. Cela ne c'est pas fait tout de suite, d'un coup.

Je repense à ce que disait Amandine, quand elle disait : « la première fois où je suis arrivée, j'ai senti que ce n'était pas tout de suite possible de faire de la musique avec eux. »

J'ai senti également qu'il fallait un peu de temps et quelques semaines pour que les enfants, petit à petit, s'habituent à moi. Par contre, maintenant, ils m'ont vraiment intégrée : « c'est Carine, c'est vendredi, nous faisons de la musique, et nous avons nos habitudes ensemble. »

Je pense qu'il est vraiment important de beaucoup ritualiser les séances de musique avec ces enfants.

J'arrive toujours un petit peu avant le moment de la séance musique. Je passe 20 à 25 minutes dans la salle, en tant qu'observatrice et je vois Jean-François avec ses élèves qui fait les rituels de début de matinée. Je passe un temps d'accueil avec eux, où je suis là, et où ils me présentent des livres, ils font leur emploi du temps, etc. Tous les vendredis matins, c'est pareil, et le fait que je sois là un petit peu avant la séance est très important, parce que cela fait que je n'arrive pas comme un cheveu sur la soupe.

En termes d'intégration de ces enfants, il y a un projet d'amener ces enfants à être élèves, comme le disait Jean-François tout à l'heure : ne surtout pas les considérer comme des enfants malades, mais les amener au maximum à être élèves.

En tant que musicienne, j'apporte effectivement quelque chose d'autre que ce que fait Jean-François avec eux en temps normal, mais je m'inscris aussi dans ses démarches pour les amener à être élèves. Je pose un cadre, dans la manière de formuler les consignes, etc.

Nous sommes quand même beaucoup dans le verbal, à l'inverse de ce que l'on nous invite à faire avec les autres classes.

Là, au contraire, il est important de ne pas être que dans l'intuitif avec eux, parce que sinon, cela peut vraiment partir. C'est une façon de continuer à les amener à être élèves, à travers aussi ma présence de musicienne.

Dans ces démarches de les amener être élèves, nous essayons de les intégrer ponctuellement avec la classe de CP (une des classes de l'établissement), avec qui nous faisons parfois 20 minutes de séance en commun au début, et ensuite, les élèves partent, et je reste avec l'autre classe, cela se passe bien.

Pour moi, c'est très, très, très agréable de travailler avec ces enfants, ça a été une belle rencontre.

Pourvu que ces stages continuent à Roanne. Je souhaite à d'autres musiciens de pouvoir le faire.

Intervention de Christophe Frilloux – Professeur au Conservatoire de Chambéry : je m'adresse à Monsieur Patrick Guillem. Vous dites que votre souhait dans les Landes est d'étendre les cours de musique, et de les rendre accessibles à des gens qui sont en situation de handicap. Est-ce que votre directeur est d'accord ? Est-ce que c'est vous le directeur ? Est-ce que c'est vous qui décidez, ou alors est-ce que votre directeur est parfaitement d'accord, et à quelles conditions ? Est-ce que vos collègues professeurs sont prêts, formés ? Comment... ?

J'ai entendu aussi que vous parliez de lecture de notes, de lecture de rythmes, dans le cadre de votre travail avec Selma : comment fait-elle ? Est-ce que c'est vous qui intégrez cela à votre cours de guitare, ou est-ce qu'elle suit un cours de formation musicale traditionnel ? D'autre part, est-ce qu'un cours d'ensemble est envisageable ? Là, il s'agit d'un rapport d'un élève unique avec un professeur, est-ce que des cours de musique d'ensembles, voire de chorale, existent ?

Vous avez également émis tout à l'heure le souhait d'avoir un pôle de ressources pour les professeurs qui seraient un peu fragiles, démunis, en questionnement... De quelles fonctions seraient composé ce pôle de ressources idéal selon vous ?

Patrick Guillem : cela fait beaucoup de questions, je vais essayer d'y répondre .

Je ne suis pas directeur. Dans les Landes, j'ai commencé par rencontrer les élus. Les démarches ont été très diverses. Clairement, le premier élu que j'ai rencontré m'a dit : « moi, ça ne m'intéresse pas, parce qu'il n'y a pas de retour sur investissement... »

Il y a une tradition des harmonies dans les Landes, qui fait qu'ils financent déjà énormément cela, c'est quelqu'un qui fait déjà beaucoup de choses pour la culture, et que cela, ce n'était pas une démarche qui lui parlait.

J'ai été reçu par un autre Maire (toutes ces personnes là sont aussi au Conseil Général). J'étais tombé par hasard sur la brochure du Département concernant le handicap, et je ne voyais rien sur la culture, rien sur la danse, rien sur le théâtre, rien sur la pratique musicale... par contre des choses sur le sport, sur l'intégration, surtout sociale et professionnelle.

Pour eux, il faut savoir qu'il s'agit souvent d'une priorité pour les gens. La culture, ce n'est pas une priorité pour les personnes en situation de handicap. J'ai contacté aussi la Maison Départementale du Handicap, et j'attends toujours la réponse (cela fait trois mois). Je leur dis : « écoutez, vous me dites d'envoyer des mails, d'envoyer des courriers, je l'ai fait. Maintenant, c'est un peu vexant, dites-moi quelque chose, n'importe quoi, mais au moins, répondez-moi. » Ça a été la même chose avec le CEFEDM de Bordeaux, mais je ne désespère pas.

En ce qui concerne l'accueil des professeurs, j'ai pu constater qu'il y a eu un changement depuis quelques temps. Les professeurs sont concernés par le handicap. Par exemple, sur les Landes je n'ai pas eu un professeur qui m'a dit qu'il ne voulait pas s'occuper d'enfants en situation de handicap.

La plupart du temps, c'est : « je veux bien, mais je veux une formation, je veux que l'on m'aide, parce que je n'y connais rien, je n'ai pas la boîte à outils qu'il faut. »

Concernant la pratique, il faut vraiment avoir un projet pédagogique. Et les pratiques collectives posent évidemment un problème d'intégration.

En ce qui concerne l'apprentissage de la formation musicale, j'avais commencé un projet avec un professeur à Paris, à partir de structures Baschet, l'objectif étant toujours, si c'est possible au moins de l'envisager, d'intégrer les élèves dans les cours traditionnels, que ce soit la formation musicale ou autre chose.

Parfois ce n'est pas possible, mais il faut pouvoir proposer autre chose. Je disais tout à l'heure que souvent le directeur de Conservatoire se retrouvait à dire : « il se trouve que nous avons un professeur de guitare, donc vous avez le choix entre la guitare, la guitare et la guitare, et c'est tout ». Il faut essayer de développer d'autres projets, que ce soit avec les écoles, ou l'organisation de concerts, où nous pourrions faire intervenir des enfants qui ne seront pas

forcement en état d'être sur scène, parce qu'il y a des enfants qui fuient la scène, notamment les enfants qui ont des troubles autistiques.

Vous avez parfois des médecins, des thérapeutes qui vous disent : « si vous le voyez s'enfuir en courant, c'est un risque à courir... » Tout cela est très difficile à monter.

Le pôle de ressources, pour moi, doit servir à aider les professeurs à assurer un suivi, soit parce qu'ils peuvent donner des réponses directement, soit par l'intermédiaire d'associations : le SIDVEM pour les enfants malvoyants, les grandes associations qui sont CEMAFORRE, MESH, et d'autres, peuvent servir de relais pour proposer des réponses. Est-ce que j'ai répondu à toutes vos questions ?

En termes de formation, ce qui est difficile actuellement, c'est que dans le domaine de l'enseignement musical, la plupart des gens qui font ces formations ne sont pas des professeurs, ce sont parfois même des gens qui n'ont aucune pratique musicale (j'en connais), donc cela pose évidemment problème.

Et puis être formé sur le handicap, qu'est-ce que cela veut dire ? Il y a une petite phrase : « le handicap, c'est comme les champignons, il y en a toujours un que vous ne connaissez pas. » C'est absolument terrible ! Et nous ne pouvons pas être formés sur tout. Il s'agit vraiment d'un problème.

Je crois plutôt au partage des expériences dans le cadre d'un Conservatoire, donc le pôle de ressources servirait à cela, le fait d'avoir des réunions de synthèse, de pouvoir en discuter et d'enrichir notre pratique avec la pratique d'autres personnes.

Je vais prendre un exemple : à Paris, l'enfant hémiplégique mettait les pieds par protection derrière la chaise. Ses jambes étaient donc inclinées, et elle ne pouvait pas tenir sa guitare, et la guitare glissait. Ça, c'était le premier point, et le deuxième point, avec le côté droit complètement paralysé, elle ne pouvait pas tenir son instrument.

J'ai eu l'idée de demander l'aide d'une professeur de danse qui était spécialisée dans tous les problèmes du mouvement, les problèmes corporels... qui a fait deux choses : elle lui a demandé de poser ses pieds sur un petit tapis (nous parlions de rituels, donc cela est très important), et chaque fois qu'elle jouait de la guitare, elle posait ses pieds sur le petit tapis.

Du coup, les jambes étaient horizontales, et je pouvais poser la guitare. Concernant la tenue de la guitare, elle lui a demandé d'apporter une poupée, et elle a associé le fait de tenir la poupée, et ensuite, le fait de tenir la guitare.

C'est comme cela que j'ai pu vraiment démarrer sur le travail de l'instrument avec cette enfant. Moi, je n'aurais jamais eu cette idée-là, c'est souvent le partage d'expériences, et c'est ce que je disais tout à l'heure : il faut éviter l'isolement. Lorsque nous sommes comme cela dans une démarche d'enseignement, il est souvent très difficile d'avoir des contacts avec le milieu médical (c'est parfois même impossible, mais il faut toujours essayer).

Les interlocuteurs privilégiés, ce sont les familles. Après, il y a plein de choses qui ne sont pas mises en place. Par exemple, le dossier médical : les familles ne sont pas obligées de signaler un handicap le dans le cadre d'un Conservatoire.

D'ailleurs pour les professeurs de Conservatoire qui sont ici, vous avez certainement eu des élèves qui avaient des troubles, et on ne vous l'avait pas dit, parce qu'il y a pas d'obligation, et que parfois, pour les familles, c'est douloureux. Elles ont envie d'une intégration normale : on

fait de la musique comme on fait du cheval, comme on fait autre chose... C'est un réel problème.

Christian Seux –musicien : je voulais dire une chose. Nous avons fait quelque chose l'année dernière qui a été hyper enrichissante pour nous. Je suis musicien des Percussions de Treffort, et donc en tant que musicien (et puis même pour mes collègues), nous nous étions mis ensemble avec des étudiants de deuxième année du CFMI pour faire un spectacle.

Nous avons répété ensemble, nous avons fait un spectacle ensemble, et vraiment, le résultat a été magnifique et ça, pour l'intégration, il n'y a rien de mieux !

Patrick Guillem : je voulais juste ajouter que parfois, la représentation pose un problème, parce que nous avons des handicaps tellement lourds que nous ne pouvons pas représenter.

Il y a des choses qui ne sont pas montrables, parce que ce n'est pas bien pour l'enfant, parce que ce n'est pas bien, tout simplement. Parfois les pouvoirs publics ou les directeurs d'école ont envie de justifier le financement. Ils nous demandent des résultats, et donc ils nous demandent de produire quelque chose et parfois c'est à double tranchant.

Maintenant, cela peut être bien, en ce sens où quand on parle de Petrucciani, quand on parle de Django Reinhardt, quand on parle de Ray Charles, c'est de l'univers du possible, parce qu'évidemment, un enfant qui a le handicap de Petrucciani, jamais on ne pensera à lui faire faire du piano. Et même le milieu médical dit souvent : « voilà, cet enfant a un handicap très lourd, donc ce qu'il peut faire, c'est de la percussion, point barre. »

Et moi, je me révolte contre ça. Ce qui prime avant tout, c'est le choix de l'enfant. L'enfant est un citoyen, il a le droit de choisir l'instrument qu'il veut faire, et c'est à nous ensuite de créer les conditions pour que cela se passe le mieux possible. Ce qui est plus difficile actuellement, parce qu'il y a assez peu de choses qui sont concrétisées, c'est d'envisager un projet pédagogique global pour l'enfant, et d'essayer de l'enrichir par des pratiques collectives. Dès que le handicap devient un peu difficile, nous avons tendance à isoler l'enfant qui vient uniquement pour un cours d'instrument.

Intervention de Cécile Clouet – enseignante en école de musique et Conservatoire, et étudiante en spécialisation au CFMI : vous évoquiez la formation des professeurs de Conservatoire ou d'école de musique, qui leur permettrait d'être plus préparés à accueillir des publics en situation de handicap. Mais est-ce que finalement, étant donné que cela fait partie de nos missions de service public, est-ce que le problème de fond, ce n'est pas la formation globale des professeurs ? Est-ce que cela ne devrait pas donner lieu à des modules dans la formation de base d'un professeur en Conservatoire, plutôt que d'envisager des compétences à acquérir de manière spécifique ?

Patrick Guillem : évidemment, mais actuellement, il y a des professeurs qui sont déjà en place et qui ne sont pas formés, alors qu'est-ce qu'on en fait ?

C'est ça le problème. C'est qu'il y a beaucoup de professeurs qui veulent bien avoir en charge des enfants handicapés, mais qui disent qu'ils n'ont pas de formation et qu'ils ne savent pas comment faire.

Trop souvent, ce qui se passe (c'est un phénomène que l'on connaît aussi dans l'enseignement) c'est que, pour certains élèves, nous arrivons au « maximum », nous avons le sentiment d'être arrivé au bout avec cet élève.

Et ça, ce n'est pas évident. Souvent, il y a un constat d'échec, parce que le professeur se dit : « je ne sais pas faire. Je suis désolé, j'ai fait ce que je pouvais... » Souvent, il y a beaucoup de bonne volonté, mais il n'y a pas les clés pour comprendre une progression possible, parce que parfois, on peut aller aussi dans la régression. Par exemple, dans le cas d'un handicap très lourd où le processus vital est engagé, nous savons très bien que pour un enfant comme ça, il va falloir trouver une motivation (et ce n'est pas facile), pour continuer à le faire progresser, malgré ce processus vitale engagé.

Cécile Clouet : et du coup dans les structures (par exemple au Conservatoire du Centre, dans les expériences que vous avez eues), quelle réponse vous a été donnée au niveau de l'institution concernant les cursus pour ces élèves ? Je pense notamment aux écueils des cycles, des validations...

Patrick Guillem : et bien absolument rien... Ce que je voudrais justement (et j'espère que cela servira un petit peu d'exemple), c'est construire un cursus « handicap » qui se constituerait de la façon suivante : il y aurait deux années de sensibilisation pour les élèves qui sont en refus d'apprentissage, et qui parfois n'osent pas toucher l'instrument (parce que nous avons parfois ces problèmes de handicap où les enfants n'osent pas toucher un instrument). Il faut savoir que quand un enfant reste dans une salle et ne sort pas de la salle alors que vous jouez de la musique, c'est déjà une réussite.

Cette sensibilisation sur deux ans, parce qu'il faut bien fixer les choses, la non-discrimination, elle est pour les gens en situation de handicap, elle est aussi pour les autres. On ne peut pas envisager de garder un enfant en situation de handicap 30 ans dans un Conservatoire, donc il faut vraiment définir un cadre, et un cadre pédagogique. La deuxième partie serait un cycle de quatre ans, qui serait un cycle d'initiation (initiation et découverte, où nous commençons à apprendre l'instrument, à l'appréhender, à voir ses possibilités), et la troisième partie du cursus serait une partie d'apprentissage, qui durerait quatre ans également.

C'est ce que je préconise, parce qu'il faut trouver un cadre. Il faut absolument trouver quelque chose pour s'y retrouver.

Intervention de la salle : diplômante ?

Patrick Guillem : pourquoi pas ? Nous pouvons très bien envisager que des enfants en situation de handicap puissent avoir ensuite une formation pour travailler dans un lieu comme celui-ci, par exemple pour s'occuper d'installer les micros avec les personnes qui les installent, de donner un coup de main...

Il y a du travail à trouver, il y a des solutions à trouver.

Intervention de François Bertrand – Directeur Artistique « Programme Vincent et Moi » : j'arrive du Québec, je suis fondateur et directeur d'un programme d'accompagnement qui vient en aide non pas aux musiciens, mais aux artistes en arts visuels. Mais votre propos aujourd'hui (au

même titre que la dame qui en parlait tantôt), que ce soit le théâtre, l'art, n'importe quel domaine artistique nous fait finalement converger vers des préoccupations et des actions communes.

J'avais un commentaire à l'égard de ce que nous avons vu en commençant cet après-midi, le duo de guitares : j'ai été très touché par la complicité qu'il y avait entre vous, qui n'est pas née comme cela, elle est née d'un respect, de la dignité.

Un mot qui n'a pas été utilisé au cours de cette journée, mais qui est au cœur de nos actions, c'est l'amour.

Je pense que dans le fond, ce dont on parle, ce sont des lieux de rencontres (ici, la musique est le prétexte, dans un autre lieu, cela pourrait être la danse). Ce sont des lieux de rencontres (même s'ils sont nommés de différentes façons), des lieux d'ouverture, et je pense que souvent c'est là où, quand nous cessons de percevoir des différences et que nous entrons en communion avec un nouveau langage avec la personne qui est devant nous, c'est nourrissant pour l'un comme pour l'autre.

Je pense que c'est ce à quoi vous travaillez tous, et de notre côté aussi.

Intervention de la salle : en tant que parent de Léonard, qui a aussi fréquenté un Conservatoire depuis l'âge de cinq ou six ans, je peux dire que vous pourrez mettre en place toutes les formations que vous voudrez, à la limite, je pense que cela peut aussi être dangereux. Ce qu'a dit ce monsieur du Québec est très important : les professeurs qui ont fait avancer Léonard sont ceux qui avaient une réelle sensibilité et qui ressentaient de l'amour pour leur métier. Et je pense que c'est cela qui a fait progresser Léonard.

À l'instituteur qui dit : « ils sont élèves chez moi, et je pense que c'est déjà une première ouverture », c'est aussi cela qu'il faut viser, c'est l'ouverture.

Pouvez-vous imaginer toute une enfance et toute une vie dans un hôpital sans jamais sortir ? Dieu merci, vous les faites sortir, et c'est cela qu'il faut viser, c'est l'intégration, c'est clair.

Pour les Conservatoires, ce serait bien peut-être effectivement qu'il y ait des spécialisations, mais cela fait aussi peur, parce que ce que nous apprécions dans ces endroits-là, c'est l'intégration avec les autres enfants et les pratiques collectives avec les autres enfants.

Patrick Guillem : il y a quand même une chose qu'il faut éviter, c'est la compassion, c'est très dangereux. Nous pouvons très vite être débordés par le comportement d'un enfant.

Mon projet, c'est de les faire avancer et de les faire progresser : l'amour est là, bien sûr, c'est évident, mais certains collègues me disent : « je serais trop dans cette démarche de compassion et je ne pourrais pas les faire avancer. Si j'étais débordé par un problème de comportement, je ne saurais pas le gérer. »

Je me positionne en tant qu'enseignant. Je ne suis pas animateur, je ne suis pas musicothérapeute, et je le rappelle aux enfants, aux parents, aux institutions. Mon métier, c'est l'enseignement, c'est d'apprendre la guitare, la musique, je suis là pour cela. Et j'insiste toujours énormément là-dessus, ce qui n'est pas toujours très facile à tenir, parce que vous avez des handicaps qui sont tellement lourds que ce n'est pas évident.

L'idée est de toujours tenir le cap et de se dire que nous voulons faire progresser l'enfant et que nous avons un projet pédagogique, que nous avançons, etc. Pour ma part, je rédige toujours mes cours, c'est-à-dire qu'à chaque cours, pour chaque élève, je rédige en dissociant le

comportement de l'enseignement. Et cela me permet d'avoir du recul (c'est un petit conseil que je vous donne) et c'est très important parce que quelquefois, nous sommes découragés et nous nous retrouvons six mois après en nous disant : « ah oui, c'est vrai, je ne me souvenais plus de ça... »

Jean-François Dinet : je rebondis sur ce que vient de dire Patrick. Je pense qu'il est très important de nous positionner, et que notre positionnement aura des implications sur la réponse que va avoir l'enfant ou l'élève. Il faut absolument se détacher de la compassion, car à ce moment-là, nous ne sommes plus professionnels.

Je pense que quand nous allons aider celui que nous devons aider, c'est quand nous nous positionnons en professionnels. Je prends toujours l'exemple de l'accident grave et du chirurgien dentiste : nous n'attendons pas que le médecin nous dise : « vous avez mal », nous attendons que la personne apporte une réponse adaptée à un problème. Nous allons chez le dentiste, nous n'attendons pas qu'il nous dise : « vous avez mal », nous attendons qu'il soigne notre dent.

Je pense que nous, pédagogues, nous sommes évidemment amoureux de notre métier et sensibles à tout ce qui concerne l'enfant, mais nous allons a priori être plus performants si nous nous positionnons en tant que professionnels, et non pas comme quelqu'un qui va être submergé par l'émotion ou par la compassion.

Et j'entends bien que si nous sommes là, c'est évidemment parce que nous avons une sensibilité particulière à ce public-là, je pense que nous ne sommes pas là par hasard.

Amandine Lécole: je voulais aussi dire par rapport à la formation, qui était demandée peut-être par des professeurs de Conservatoire : c'est vrai que ce n'est pas évident de se dire : « est-ce que nous allons faire une formation, parce que maintenant on a envie de faire de la musique avec des personnes en situation de handicap ? » Ce n'est pas évident de le dire comme ça, mais peut-être qu'il est intéressant de se dire que nous allons former des professionnels, étant donné que moi aussi je pense que le positionnement est important, et que nous ne sommes pas là, en tant que musiciens, pour animer un peu de musique, accueillir tout ce qui vient, et puis ne rien en faire. Quand je vois ce que font les percussionnistes du groupe des Percussions de Treffort, il y a eu du temps, il y a eu du travail, ils sont devenus professionnels, ils ont appris une quantité de choses, et ils sont capables de le réinvestir, d'inventer... Pour rendre des personnes musiciennes, il faut qu'elles arrivent à vraiment apprendre des choses.

Je trouve quand même cela intéressant que le professionnel se dise : « j'ai envie de les amener plus loin que eux ne pensent arriver », et donc à avoir des petits moyens et des outils.

Intervention de Christian Seux : c'est ce que je disais tout à l'heure : c'est la fusion qui est enrichissante, le mélange entre musiciens handicapés et les gens de l'extérieur. Quand nous avons joué l'année dernière, cette fusion était vraiment magnifique.

Quand nous faisons des spectacles avec les Percussions de Treffort, il y a des gens, des professionnels de l'extérieur qui viennent avec nous, et la fusion est très, très enrichissante.

Amandine Lécole : tout à fait, c'est le mélange des publics. Peut-être qu'il y a des gens qui ont des fibres d'un point de vue artistique et pédagogique pour se sentir à l'aise devant la mixité,

devant des publics très hétérogènes, des mélanges de publics... À la fois, il y a peut-être des gens qui ont besoin d'outils et de moyens pour les faire avancer ensemble.

C'est vrai qu'avoir un groupe constitué par exemple de personnes âgées avec des tout petits et puis des personnes qui sont peut-être un peu empêchés physiquement peut nous amener à nous demander : que faisons-nous comme musique ? Quels sont les outils à mettre à disposition pour être en relation à ce moment-là, créer du lien, se faire plaisir, et puis créer de la musique, créer du langage, le réutiliser et progresser ?

Ce n'est pas forcément inné, et pour moi, la question de la formation peut se poser quand même.

Intervention de Christian Seux : j'ai un exemple à donner : la semaine dernière, nous étions à Saint-Genis Laval, nous étions dans un collège et des enfants sont venus nous voir. Leur première réflexion a été de dire (parce que je pense qu'ils étaient au courant) : « mais ils ne sont pas handicapés ! » en parlant de nous.

Ça m'a fait rebondir, et j'ai dit : « nous ne sommes peut-être pas handicapés, mais par exemple, quelqu'un qui est aux commandes d'un avion, qui n'a jamais piloté un avion, là, il est handicapé ! »

C'est un exemple comme un autre...

Intervention de Christophe Boldrini – Directeur du Centre Musical et Artistique de Saint-Genis-Laval : en début d'année, nous avons eu cette double demande, d'une part d'un foyer de résidents qui s'appelle « Le Tremplin » pour animer des ateliers pour les résidents en situation de handicap, et d'autre part, une demande individuelle d'une personne qui voulait suivre des cours de trompette.

C'est vrai que pour répondre à cette double demande, il nous est apparu qu'il fallait que nous soyons accompagnés par des personnes ayant une expérience affirmée.

Nous avons donc fait appel aux Percussions de Treffort dans le cadre d'une résidence qui a duré quatre mois (du mois de décembre au mois de mars), avec de la diffusion, de la sensibilisation au plus grand nombre à l'Espace Culturel lors d'un concert, mais aussi des petits concerts, des petites formes qui ont été données, comme Christian l'a dit, dans les collèges, les foyers du « Tremplin »... Et puis, également, des stages pour les professionnels (pour les professeurs de l'École de Musique entre autres), mais également ouverts plus largement à des animateurs socioculturels, à des animateurs de centres sociaux, et à des animatrices des hôpitaux (et notamment l'hôpital Henry Gabriel).

Il y a donc eu un croisement des publics pour échanger sur ces différentes expériences. Là où je voulais en venir, c'est que finalement, la résidence s'est terminée la semaine dernière par un atelier qui était assez magnifique, où nous retrouvions différents publics amateurs, mais après ? Maintenant, que faisons-nous de tout cela, et notamment en termes d'intégration ?

Comment insérer cette jeune qui nous a demandé de suivre des cours de trompette dans le cadre d'une pratique collective ?

Finalement, c'est une question de même nature que de se demander comment créer un orchestre de débutants, puisqu'en termes de durée d'apprentissage, elle débute la trompette comme d'autres débutent la trompette ou d'autres instruments : donc, comment peut-on faire de la musique avec un ensemble de débutants ?

La question se pose. Et pour les ateliers qui se sont créés en matière de pratique collective, est ce que finalement, ils vont continuer à faire de la musique entre eux ou est-ce que nous pouvons ouvrir ces ateliers à d'autres types de publics?

C'est ce que disait Amandine : c'est créer une autre dynamique, inventer des langages pour faire de la musique ensemble par rapport au public qui est devant nous. C'est ce vers quoi nous allons tendre maintenant, suite à cette expérience.

Grâce à cette résidence, grâce à ce partage d'expériences durant ces quatre mois, nous pouvons rendre les choses pérennes.

Intervention de Raphaël Colombier— professeur de guitare : je voulais dire qu'à un moment donné, je n'étais pas d'accord avec quelque chose : le lien qui a été fait entre la compassion et indirectement le travail de soins. Dire que l'on reste professeur pour ne pas être dans le soin et ne pas être dans la compassion, je trouve qu'il faudrait renverser les choses. Peut-être aussi que des personnels de soins pourraient témoigner de ce qu'ils font avec la compassion, que c'est quelque chose qu'ils récupèrent, à mon avis (parce que je ne suis pas non plus formé à cela, mais j'en fréquente).

Ils récupèrent donc un peu la compassion et d'éventuelles manières d'être touchés par leur public, ils les récupèrent pour en faire quelque chose (il y a ce que nous appelons l'analyse de la pratique, etc.), qui fait que finalement, je trouve qu'il s'agit d'une manière assez honnête de gérer les tensions internes.

À un moment donné, je ne suis donc plus d'accord avec ce qui a été dit, mais en même temps, je suis d'accord avec l'idée d'isolement qu'il faut rompre.

Voici donc ma synthèse : je me dis qu'il y a peut-être un temps où nous les prenons comme des élèves, mais qu'il y a aussi un temps où il faut récupérer cette fameuse tension à l'intérieur, qui fait que nous avons vu qu'ils étaient malades, pour l'assumer. Pour moi, elle ne s'assume pas dans un discours qui dit « je ne suis qu'enseignant ». C'est un discours qui met de côté, qui prend une distance (pourquoi pas), mais nous sommes obligés de reprendre un moment ces tensions internes et d'en faire quelque chose.

Pourquoi ne pas dire aussi que de prendre la personne pour un élève et non pas pour autre chose, c'est élever cette personne, c'est une belle performance pour l'attirer vers le haut, je suis d'accord, mais cela ne doit pas empêcher ce que j'ai dit, à savoir récupérer notre compassion, et surtout ne pas faire comme si nous étions l'homme fort, la personne qui dans son rôle se suffit parce que nous sommes traversés par ces choses-là : l'amour (pour le dire indirectement).

Je préconise (dans une manière aussi de rompre l'isolement) peut-être des discussions elles aussi ritualisées, qui tournent autour des questions du soin avec un vocabulaire qui ne serait pas forcément médical, mais qui prend en charge la question de nos affects, de notre sensibilité, et qui reste un moment professionnel, un moment qui fait partie de notre boulot en tant qu'intervenant.

Jean-François Dinet : sur Roanne, nous avons un fonctionnement qui est très particulier. Quand les enfants viennent en classe, ils viennent en classe le matin, et après la classe, ils sont récupérés par les infirmiers et le personnel soignant dans les hôpitaux.

Le travail en commun que nous avons avec tout le personnel de l'Hôpital de Jour montre que quand l'enfant vient dans la classe et qu'il se positionne comme élève, il arrive à ne plus être

considéré par la personne qui est en face de lui comme un enfant malade (ce qui n'empêche pas qu'il l'est toujours, nous sommes bien accord).

Par contre, on s'aperçoit que pendant le temps où il est en classe, il arrive à supporter ce que l'institution, le cadre, l'apprentissage demandent, ce qui n'empêche pas que ça a des conséquences importantes sur l'être, sur l'enfant.

Il n'empêche que, ce qui est décalé dans le temps, c'est ce moment où justement, il va ressortir tout ce qui concerne l'enfant malade (les perturbations, les frustrations, etc.). Ce qui est intéressant pour nous, c'est, quand nous travaillons en partenariat avec l'école et le soin, de faire en sorte que ce qui doit sortir en dehors de l'école soit accueilli, recueilli et travaillé dans un lieu de soins, et que l'enfant soit capable, au moment où il est élève, de ne pas manifester sa maladie à l'école, et soit suffisamment capable de se gérer pour que ce travail ait lieu dans le lieu de soins, avec des gens qui sont capables de le travailler. Si tu me demandes de gérer de la compassion ou de gérer quelque chose qui relève du soin, je le redis : je ne vais peut-être pas apporter les réponses efficaces ou adaptées. Par contre, quand l'enfant malade va manifester tout ce qui relève de sa maladie dans un lieu de soins, face à des gens (infirmiers, éducateurs, psychiatres... tout un tas de gens qui sont compétents), et que l'enfant manifeste cela à ce moment-là, il s'agira alors d'écouter, de travailler avec lui, et aussi de travailler ensuite en relation tous ensemble, puisqu'effectivement nous avons nos relations avec le personnel de soins.

Je ne mets pas ça de côté, je ne dis pas qu'il n'est pas malade quand il vient chez moi, je ne dis pas ça du tout. Je dis simplement qu'à un moment donné, je ne m'adresse pas à l'enfant malade, mais je n'oublie pas pour autant tout ce qu'il est, mais je ne m'adresse pas à l'enfant malade.

C'est un petit peu ce que disait la maman tout à l'heure, c'est-à-dire qu'à un moment donné, je ne le vois plus comment un enfant malade, et comme je ne le vois plus comme un enfant malade, il l'est peut-être un petit peu moins quand il est dans ma classe.

Ce qui n'empêche pas que tout ce que tu dis est très intéressant, et que tous ces points sont travaillés dans tout le programme de l'Hôpital de Jour.

Patrick Guillem : ce qui est très important, c'est de définir le cadre de notre mission. Lorsque j'ai eu à faire à des psychiatres, certains m'ont dit : « tant que vous restez à votre place, c'est bien ».

C'est bien sûr très difficile de ne pas déborder sur ces questions-là. Il y a même une musicothérapeute qui m'a dit : « je ne voulais pas que cet enfant fasse de la musique ! Surtout pas en Conservatoire ! ». Vous voyez donc que nous avons à faire à ce genre de problèmes.

Et ce que je veux dire aussi, c'est que vous avez le droit de ne pas être performant. Si vous travaillez avec des enfants en situation de handicap, vous avez le droit à un moment de douter, parce que votre vie va être ainsi, que vous avez rencontré des problèmes...

À partir de ce moment-là, c'est très important de pouvoir se situer, de pouvoir se dire : « je ne suis plus dans une démarche d'enseignement mais, par exemple, je vais être dans une démarche d'animation provisoire, parce que pour le moment je ne me sens pas capable de poursuivre ma mission telle que je dois la remplir. »

Je crois qu'il est très important d'avoir une idée très précise de l'endroit où nous nous situons et de nos missions.

Intervention de Raphaël Colombier : juste une précision, les musicothérapeutes, une fois sortis de leur séance ou de leur cours, analysent leurs propres affects : c'est ce que j'entendais entre autres dans mon intervention.

Ils sortent du cours et ils ne se préparent pas au cours suivant seulement techniquement, mais il y a une analyse au moins personnelle, si ce n'est en groupe, sur ce qui s'est passé, etc.

Intervention de la salle : je suis infirmière en pédopsychiatrie. Nous rencontrons souvent dans les équipes éducatives des professeurs des écoles qui travaillent avec des enfants qui viennent à l'Hôpital de Jour.

J'entends bien quand vous dites que vous n'êtes pas soignant, mais là où je nuancerais par rapport à la compassion, c'est que la compassion, ce n'est pas forcément négatif. Éprouver des choses, cela peut aussi tirer vers le haut, et je me pose une question. Quand vous êtes avec des enfants (par exemple dans une classe type CLIS), vous êtes souvent seul (ou alors éventuellement avec une AVS) : comment vous gérez cela quand il y a une crise, parce que les enfants sont quand même en difficulté, même à l'école ? Vous dites que quand ils arrivent à l'école, vous distinguez le lieu de soins, l'Hôpital de Jour, où ils peuvent exprimer leur maladie, et l'école, où ils sont élèves. Cela, je l'entends bien, mais parfois, en tout cas de l'expérience que j'ai pu en retirer, ces enfants sont aussi en difficulté à l'école.

J'ai l'exemple d'une institutrice dont je suis la référente pour un enfant qui est très en difficulté, et, par un manque de formation justement, elle ne sait absolument pas comment gérer un enfant qui est autiste très régressé.

Quand un enfant est en difficulté, en souffrance dans votre classe, comment réagissez-vous, sachant qu'il n'y a pas les soignants qui sont là pour accueillir cela ?

Jean-François Dinet : comme je le disais en préambule et, j'ai une chance énorme, c'est que justement, j'ai des soignants. Ça, c'est une chance énorme.

En revanche, je plains mes collègues, parce qu'effectivement, ils ne sont pas formés, ils sont face à des situations pour lesquelles ils ne sont pas formés, que ce soit sur le handicap, la maladie, ou même sur la pédagogie, et ils se retrouvent dans des situations qui sont très, très difficilement gérables.

Il y a un autre paramètre qu'il faut aussi voir, c'est qu'il y a d'autres élèves qui, eux aussi, sont dans des situations qui peuvent être un peu conflictuelles. Quand ça « pète » de tous les côtés, il n'y a pas que les élèves malades qui « pètent », il y a toute la classe qui en subit aussi les conséquences.

Il faut bien comprendre que c'est extrêmement douloureux pour un pédagogue ou pour un enseignant qui n'est pas formé, qui ne sait pas gérer cela, d'avoir à le gérer.

Il y a d'ailleurs des gens qui n'arrivent pas à le gérer. Il y a des gens qui font ce qu'ils peuvent, qui demandent de l'aide à qui ils peuvent, mais qui n'en reçoivent pas. Comment faire quand ça se passe comme cela ? Nous appelons l'institution, nous faisons des demandes d'AVS, nous allons voir les professionnels pour leur demander des tuyaux, mais quand nous sommes tout seul dans la classe, c'est extrêmement compliqué et parfois ça craque.

Il y a des systèmes qui sont mis en place avec les équipes éducatives. Nous demandons à l'inspecteur de venir, nous essayons de voir avec la famille comment nous pouvons faire, nous

essayons d'adapter la scolarisation, de diminuer le temps de présence à l'école, nous essayons d'adapter tout un tas de choses. Mais je le redis (et je vais peut-être être un petit peu brutal) si l'enfant qui est dans la classe n'arrive pas à supporter le temps scolaire, peut-être que sa place n'est pas d'être dans une classe. Nous pouvons aussi nous poser cette question-là : si c'est aussi douloureux pour lui d'être dans la classe, est-ce que ce lieu est vraiment bien pour lui ?

Intervention de l'infirmière qui a pris la parole précédemment : nous nous posons souvent cette question. Nous sommes en train de déscolariser cet enfant parce que si cela devient un lieu de souffrances, cela n'a plus trop d'intérêt.

Patrick Guillem : pour ma part, au Conservatoire, je demande, lorsque les handicaps sont lourds et avérés, d'avoir une personne accompagnante.

Intervention de la salle : Avec une formation de soignant ?

Patrick Guillem : pas forcément. Cela peut aussi être une personne de la famille, les parents... Pour Selma, ça a été sa sœur pendant longtemps, parce que c'est quand même une sécurité. Il m'est arrivé de devoir ceinturer des élèves à plusieurs reprises, des élèves qui avaient des troubles autistiques importants, ce n'est pas vraiment agréable...

Ce n'est pas toujours facile, parce que quand vous avez des grands gaillards qui font un mètre quatre-vingt, ce n'est pas facile à stopper. Mais cela peut arriver...

Ce que je fais aussi, c'est que je demande un dossier médical aux parents. Maintenant, j'ose le faire. J'ai trouvé la solution, je leur dis : « vous me transmettez un dossier médical, en supprimant tout ce que vous ne souhaitez pas porter à ma connaissance. » Les interlocuteurs privilégiés, ce sont les familles. Je n'exclus pas bien entendu le milieu médical, mais souvent, cela prend énormément de temps, parce que les gens sont occupés, parce qu'ils ont le secret médical, etc.

Je travaille donc souvent avec les familles. Le projet pédagogique est d'ailleurs à évaluer et à construire avec les familles.

Mais cette histoire de personne accompagnante, il n'y a rien qui le définit au Conservatoire, et c'est moi qui le mets en place.

Jean-François Dinet : je rebondis sur un cas similaire à celui dont vous discutez. Je pense qu'il y a un très gros travail à faire avec la famille, parce que là aussi (je vais peut-être jeter un pavé dans la mare), il y a des fois où la famille va se heurter aux grandes difficultés de son enfant au moment de la scolarisation, pour cheminer et accepter que son enfant va avoir des difficultés.

Malheureusement, il faut parfois passer par des moments extrêmement difficiles pour l'enfant, pour que la famille accepte d'avoir un autre regard et commence à penser autrement à son avenir et à son devenir.

Ces moments-là sont souvent difficiles, mais c'est aussi peut-être à toute l'équipe éducative qui est autour de l'enfant de commencer à travailler avec la famille pour dire qu'il y a des difficultés, que des gros soucis apparaissent, que l'école n'est peut-être pas la seule réponse... Cela peut peut-être permettre un début de travail important avec la famille. Mais a priori, il y a quand même un souci si ça se passe comme cela.

Soraya Boutmar : je souhaite m'adresser aux familles justement. Les familles doivent aider les pédagogues, les musiciens, et puis avoir la volonté, et surtout continuer, continuer...

Il ne faut pas s'attendre à ce que ce soit des virtuoses (ça peut le devenir), mais en tout cas ce qu'ils deviendront, le peu qu'ils feront, c'est toujours un plus.

Il ne faut pas prendre la musique comme une thérapie, il faut la prendre comme un plus. Si ce n'est pas la musique, cela peut être le sport, il y a un tas d'activités...

En tout cas, il ne faut pas le prendre comme un moyen de thérapie, il faut le prendre comme un apprentissage, comme n'importe qui pourrait apprendre n'importe quoi.

Intervention de Virginie Patroix – assistante sociale dans un CMP enfant : par rapport à ce que Jean-François Dinet disait, sur le fait que quand vous alliez voir un chirurgien, vous attendiez qu'il vous soigne, et que ce ne soit pas forcément une reconnaissance du mal, etc.

Moi, je pense que l'empathie, c'est très important, peut-être pas la compassion, mais l'empathie. Une personne handicapée, c'est une personne qui est différente, comme tout le monde peut être différent pour des choses différentes, et qu'il est important de prendre en compte ses difficultés et ses compétences qui peuvent aussi être différentes puisqu'ils peuvent être compétents sur des choses sur lesquelles nous ne sommes pas du tout compétents, et vice versa. Je pense qu'il est important de prendre en compte ce qu'est cette personne dans son entier.

Quand elle est à l'école, elle sera forcément en difficulté sur certaines choses et peut-être plus en difficulté sur d'autres choses, mais c'est aussi ce qui fait sa valeur, et c'est aussi sur cela que l'on peut travailler, c'est sur cela que l'on peut s'appuyer.

Je pense que d'entendre parfois : « pour toi, c'est plus difficile que pour quelqu'un d'autre », cela peut être important, parce que cela lui demande peut-être plus d'efforts (pour être plus sage, pour mieux écouter, pour mieux s'intégrer...) qu'à son voisin de classe. Quand je reçois des enfants ou des familles dans le cadre de mon travail, bien sûr qu'ils attendent que je les aide concrètement en leur donnant des réponses et en les orientant au bon endroit, mais si à un moment, je peux les écouter et leur dire : « je comprends que cela est difficile, parce que vous êtes dans telle ou telle situation », je le fais.

Je pense qu'il est très important de passer par cette étape d'empathie, où l'on prend l'autre dans toute sa complémentarité et dans tout ce qu'il est, et de pouvoir aussi avancer avec ses difficultés, qui font que ce n'est pas facile, et que c'est peut-être plus dur pour lui à des moments que pour d'autres.

Patrick Guillem : nous n'avons pas parlé des enfants. J'ai eu au Conservatoire du Centre des enfants autistes qui n'avaient pas accès à la parole. Dans ce cas-là, les méthodes sont bien sûr complètement différentes. Bien sûr, nous pouvons parler, mais visiblement cela ne sert pas à grand-chose, et dans ces cas-là, c'est le toucher qui compte énormément.

Jean-François Dinet : je ne voudrais pas que toute la salle retienne de ma présence que je suis le bourreau ! Je vais simplement mettre un tout petit bémol sur ce que j'avais entendu avant. Bien évidemment si je m'occupe de ces élèves-là, c'est parce que j'ai une sensibilité particulière et

que je vais m'adresser à eux d'une façon qui sera chargée d'empathie. Par contre, (et là-dessus vous ne me ferez pas changer !), je ne vais pas m'adresser à eux qu'avec de l'empathie.

Peut-être que j'ai été un petit peu excessif, mais, à un moment donné, il ne faut pas que l'empathie prenne le pas sur ce pour quoi je suis devant eux. Je ne voudrais pas que vous reteniez autre chose que cela !

Bien sûr que je suis extrêmement touché, sensible à ces enfants, c'est évident, mais je tenais juste à mettre un petit bémol sur le fait que l'empathie ne suffira pas, et que nous pouvons être pédagogues, et les voir autrement que comme des enfants malades. Au moment où je les ai en charge en tout cas, je ne vais pas m'adresser à eux comme à des enfants malades. Ce seront mes élèves, et c'est justement parce que ce seront mes élèves avec toutes leurs difficultés, toutes leurs différences, toute l'attention que je devrais leur apporter, qu'ils évolueront peut-être un petit peu différemment.

Mais surtout, ne retenez pas que je suis un monstre sans cœur !

Anne Marie Bastien : Jean-François nous a donné le mot de la fin.

Nous vous remercions tous, et puis aussi tous ceux qui ont participé depuis la salle, parce que je confirme ce qu'a dit Alain ce matin: c'est vraiment très bien d'animer des débats qui s'animent tout seuls !

Je laisse Coline introduire la suite.

IV. Transmettre une expérience artistique

Coline Rogé : merci à tous pour ces échanges très actifs avec la salle. Il y avait beaucoup à dire sur l'accueil de ces enfants dans des structures, qu'elles soient éducatives ou musicales.

Maintenant, je souhaiterais donner la parole à Alain Goudard, qui est Directeur Artistique de Résonance Contemporaine, et qui est responsable des Percussions de Treffort, et à Gilles Herreros, qui est sociologue et enseignant-chercheur à l'Université Lumière Lyon 2.

Il y a un an, avec le CFMI, nous avons mis en place une formation destinée à la fois aux musiciens intervenants et au personnel du Vinatier.

Nous avons convié Gilles Herreros et Alain Goudard, afin de pouvoir échanger sur les pratiques artistiques dans un contexte de soins. Cette rencontre a permis d'échanger, de mouliner des réflexions et, aujourd'hui, Gilles et Alain vont nous proposer une conférence sur la transmission de l'expérience artistique.

A. Conférence de Gilles Herreros – sociologue, enseignant-chercheur à l'Université Lumière Lyon 2

Bonjour à tous. Nous allons faire cette conférence à deux voix, mais deux voix alternatives et non pas mêlées, parce que cela aurait supposé que nous travaillions ensemble, et c'était compliqué.

Je vais d'abord prononcer deux ou trois mots de présentation, parce qu'après ce qui vient de se dire ici, j'éprouve presque une forme d'illégitimité à prendre la parole, sachant que je ne suis ni musicien, ni spécialiste de santé mentale, ni sociologue de la musique (donc je cumule les handicaps d'une autre nature !). J'ai un regard qui est forcément un petit peu décalé par rapport à ce qui s'est dit tout à l'heure dans l'échange qui avait lieu, et peut-être aussi dans ce qui a été fait ce matin, parce que j'ai cru comprendre que vous aviez eu un intervenant psychiatre qui avait commencé par déployer ses talents musicaux. Je pars donc d'emblée avec un peu de retard !

Ni talents musicaux à déployer, ni discours psychiatrique, simplement un propos sociologique, qui plus est tourné vers le fonctionnement des organisations.

On m'a sollicité pour au moins deux raisons : la première, c'est que dans les années 2000, j'ai été chargé à deux reprises d'assurer une « évaluation » (c'est comme ça que cela s'appelle, et nous allons mettre des guillemets à « évaluation », parce que le mot me fait souvent horreur), du programme « Culture et Hôpital » sur Rhône-Alpes. J'ai donc eu à deux reprises l'occasion d'observer une multitude d'expériences, de pratiques artistiques dans les univers organisationnels qui sont les univers hospitaliers.

Cela a donné lieu à deux rapports, à deux enquêtes qui ont chacune duré deux ou trois ans. Pendant cinq ou six ans, j'ai donc « roulé ma bosse » dans l'univers hospitalier, en regardant les artistes à l'œuvre, et ce que cela pouvait provoquer.

C'est pour cette raison qu'Alain Goudard m'a sollicité il y a un an ou deux pour participer avec lui à une des formations (il en parlera tout à l'heure bien mieux que moi) qu'il organise à

destination des enseignants de musique, et qui interviennent soit auprès des établissements scolaires, soit auprès de publics handicapés.

Une douzaine d'enseignants musiciens participaient à ce stage, et Alain m'a demandé de venir voir comment cela se passait : j'y suis allé, mais en disant que je participerai à ce stage au même titre que les musiciens, bien que ne l'étant pas moi-même.

Je vais essayer de vous proposer non pas une synthèse, mais une série de regards sur ce que j'ai pu observer et éprouver dans ce stage de deux journées aux côtés d'Alain, parmi des musiciens qui étaient en formation pour s'initier à l'intervention auprès de publics (entre autres) handicapés.

Je vais procéder en deux temps : je vais d'abord raconter une situation hospitalière (certains la connaissent, parce que j'ai eu l'occasion d'écrire dessus ou de l'évoquer dans des situations un petit peu analogues à celle-ci), en essayant d'avoir un regard un peu ethnologique, et puis vous dire ce que j'en ai retiré.

Dans un deuxième temps, j'essaierai de faire le même exercice en vous racontant comment j'ai éprouvé ces deux journées de formation au CFMI avec Alain Goudard, parmi les musiciens qui étaient de l'opération.

Si d'aventure j'en laissais quelques-uns chemin faisant, je vais vous livrer ma conclusion, comme ça, vous n'aurez pas tout perdu : vous pouvez vous assoupir entretemps ! Je ne vais pas répondre à la question (c'est une grande spécialité des sociologues : ils ne répondent jamais aux questions qu'on leur pose !) : « comment transmettre une expérience artistique ? ». Je suis absolument incapable de vous dire comment on transmet cela. Il fallait donc que je déplace la question, et je l'ai déplacée de la manière suivante : je vais essayer de vous dire ce que peut produire une expérience artistique dans un lieu qui n'est pas un lieu académique.

Je vais essayer de répondre à cette question en vous disant deux choses : je crois que l'expression artistique, là où elle a lieu, quand le lieu n'est pas académique, consacré, provoque une mise en intranquillité des normes, quelque chose de cet ordre-là.

Il s'agit d'une formule un peu générale, mais je pense que l'expression artistique provoque une intranquillité des normes et de ceux qui sont gardiens des normes.

Je choisis le terme d'intranquillité à dessein, parce que ce qui est intranquille est un petit peu déstabilisé, en vibration... c'est ce que je vais essayer de vous dire.

Dans un deuxième temps, j'essaierai de vous suggérer que, dans une expérience artistique, ce qui se modifie, ce sont toutes les formes d'attachement entre les gens, toutes les formes de liens entre les gens, toutes les formes de liens entre les choses et les gens. il y a eu une espèce de recomposition de ce que l'on pourrait appeler les « collectifs » pour aller vite (mais cela est plus compliqué que les collectifs) : c'est une recomposition de la manière dont les individus constituent des collectifs et tissent entre eux, avec les objets présents dans la situation, un certain nombre de relations.

Je commence par une situation qui se passe dans un hôpital dont je tairais le nom (peut-être qu'il y a des gens qui en sont issus) : c'est un hôpital de l'agglomération engagé dans « Culture et Hôpital », et je suis en compagnie de quatre musiciens chanteurs, spécialisés dans le gospel, qui sont invités à « pousser la chanson » dans un service de médecine interne.

Il est 14h, et nous sommes en train de gravir les escaliers pour monter dans le service en question. Je discute avec les quatre musiciens qui ont une trouille terrible... ce sont pourtant des gens chevronnés !

Ils se demandent ce qui va se passer, parce qu'ils n'ont encore jamais fait cela. On leur a dit que c'était un département de médecine interne, avec toutes sortes de difficultés pour les patients qui sont là. Moi, je suis là, tranquille, en observateur, et eux ont le stress de leur intervention.

Nous débarquons dans un service tout ce qu'il y a de plus classique, où nous étions attendus par un cadre soignant qui voit ces quatre personnes arriver, et qui se pose une première question : « où est ce que nous allons nous mettre ? », puisque évidemment, l'hôpital n'est pas véritablement conçu avec des scènes...

Nous nous installons finalement en face de la salle de soins (qui n'est pas une salle d'attente, mais plutôt une sorte de hall un peu plus grand qu'un couloir, avec une vitre qui éclaire les lieux), où les professionnels s'agitent continuellement.

Les musiciens se mettent devant la vitre, deux ou trois chaises sont posées à la va-vite et, avant même qu'un appel au rassemblement général soit lancé auprès des patients, les quatre musiciens commencent à chanter.

Se déroule alors toute une série de petits événements microscopiques, mais qui sont tous chargés d'enseignements. Les malades sortent des chambres (certains jeunes, d'autres le sont beaucoup moins), avançant chaotiquement en direction du lieu d'où provient le chant, qui attaché à sa bouteille, qui en pyjama (et pas en tenue de soirée, bien sûr), et, en l'espace de cinq minutes, une vingtaine ou une trentaine de personnes sont là (il manque des chaises, il manque de tout). Et les quatre chanteurs continuent de s'époumoner, comme si nous étions dans une situation absolument normale.

Ça swingue pas mal, nous voyons tanguer les bouteilles de sérum, et les soignants sont là dans la salle de soins. Certains s'arrêtent (parce que c'est vraiment très beau), d'autres continuent, ne sachant pas s'ils doivent porter assistance aux malades dont les bouteilles de sérum tanguent...

Une soignante affiche une énergie qui l'empêche de s'arrêter, et pousse à la cantonade : « alors, on s'amuse ? » à ses collègues... « Moi je travaille... » lui répond-on... Des scènes un peu curieuses...

Les chanteurs vont continuer comme cela pendant une heure quinze, et ils sont interpellés sans arrêt. Il y a notamment une grand-mère fragile, attachée à son sérum, qui, tout du long, leur dit : « vous êtes beaux, vous chantez bien ! », toute une série de gentillesse qu'ils n'ont probablement pas l'habitude d'entendre quand ils sont sur scène. Je les sens décontenancés.

Le clou, c'est au bout de 15 ou 20 minutes : alors que nous avons là des patients, des artistes, des soignants (les uns arrêtés, les autres prenant soin des gens qui sont là) : tout un petit collectif s'est installé.

C'est alors que je vois surgir furax, au bout du couloir, un type que je ne connais pas (je ne connais d'ailleurs personne dans cet hôpital), mais qui arbore un certain nombre de signes distinctifs. Il est en costume, sur le costume, il a une blouse blanche, et accroché au cou, il a un stéthoscope. Il avance d'un pas énergique, et son pas dit grosso modo en martelant du talon à chaque enjambée : « qu'est-ce que c'est que ce bordel ? »

Il arrive dans cette situation (cela devait être une scène un peu surréaliste pour lui), et là, je sens qu'il réprime le coup de gueule qu'il était venu donner.

Il tourne alors les talons, et repart d'un pas tout aussi énergique, probablement en se disant que les choses ne sont plus ce qu'elles étaient, et que l'hôpital était bien mal en point...

J'arrête là cette description pour en venir à mon enseignement général de la situation : je crois que dans ce type d'interventions artistiques, nous avons toutes sortes de contrebandes qui s'installent. J'utilise le terme de « contrebandes » à dessein, parce que les contrebandiers passent les frontières, et ici, ce sont toutes sortes de frontières qui sont franchies.

Premièrement, les lieux sont réaffectés : un couloir à peine plus large que les couloirs habituels se trouve transformé en salle de concert ; des portes de chambres qui sont toutes fermées s'ouvrent et transforment un collectif de malades en un public (un public certes à la physionomie inhabituelle, au comportement inhabituel, mais un public quand même) ; le script des professionnels (c'est-à-dire le scénario qui est le leur, ce qui est inscrit dans leur activité professionnelle, le « faisceau de tâches », comme disent les spécialistes) se trouve complètement modifié : « est-ce que je dois continuer à avoir le même type de relations avec le patient quand il est dans sa chambre que quand il est en train de taper des mains, en train de bouger tout le matériel en accompagnant les chanteurs ? » doivent se demander les soignants. Cela provoque une interrogation du travail.

Les artistes sont eux-mêmes profondément déconcertés. Ils ont l'habitude d'une réaction du public, ils ont l'habitude d'une configuration des lieux... Ici, ils ne savent pas où se mettre, il n'y a pas de place pour eux, et pourtant, ils vont se faire leur place, en gérant les remarques sympathiques mais inattendues des patients.

Le pouvoir est interrogé : le médecin qui incarne le pouvoir (le pouvoir technique, le pouvoir hiérarchique) se trouve contraint de revenir sur ses pas. J'imagine que si les infirmières avaient fait tout le bruit qu'il imaginait être le bruit qui était présent, il aurait poussé une gueulante. Là, non, il est obligé de réprimer son cri.

Curieusement, l'intervention artistique, en l'occurrence musicale ici, introduit de la dissonance (je joue un petit peu avec le mot).

Il s'agit d'une forme de dissonance généralisée : ce n'est pas une dissonance musicale, c'est une dissonance généralisée, c'est est un trouble généralisé.

J'y reviendrai dans ma conclusion, mais je crois que toute pratique artistique qui ne viserait pas à installer de la dissonance ou du trouble pour se « normer », pour répondre à je ne sais quelles exigences (qu'elles soient esthétiques, pédagogiques, techniques, médicales, etc.), viendrait œuvrer d'une manière peut-être moins forte que ce que suggère la dissonance que j'évoque.

La deuxième situation est beaucoup plus personnelle, parce que je ne vais plus être simplement en observation. Je vais observer, mais je vais aussi me mettre en jeu.

Je ne suis pas musicien, je n'ai pas l'habitude des stages artistiques, dans lesquels la question du corps, des mouvements, etc., est la règle. Je suis plutôt le coincé universitaire classique !

Je sens donc arriver cet instant avec une certaine inquiétude. Je fais l'hypothèse que tous les collègues musiciens qui sont là savent grosso modo à quoi s'attendre, parce que tous ont plus ou moins croisé la trajectoire d'Alain ou du CFMI. Pour ma part, je suis arrivé avec mon petit costard, je ne sais pas trop comment les choses vont se passer.

Tout de suite, le « la » est donné, si j'ose dire : Alain nous met en cercle, et, à partir d'un certain nombre de gestes de chef d'orchestre, donne la voix aux uns et aux autres.

Je me dis : « mon tour va venir, immanquablement ! », puisque le cercle est fermé, et qu'il y n'y a pas d'échappatoire possible...

Je suis donc en train de me dire : « qu'est-ce que je vais bien pouvoir pousser comme cri ? » Les collègues musiciens me semblent quant à eux être dans un rapport peut-être différent à l'exercice qui est demandé, mais ce n'est pas certain.

Tout au long de ces deux journées, chacun d'entre nous va être amené à fabriquer des petites scènes gestuelles et vocales, et à établir un rapport avec toutes sortes d'instruments, qui sont pour l'essentiel des instruments de percussions (ce qui tombe plutôt bien pour moi... encore qu'il y a un piano dans un coin dont je ne me approche pas trop...). Je me dis que je n'en maîtrise pas la technique, mais que cela sera moins catastrophique que s'il s'agissait de tout autre type d'instrument. Voilà l'idée que je m'en faisais.

Le problème, c'est qu'Alain va nous demander d'approcher ces instruments non pas sous l'angle habituel (c'est-à-dire avec l'objet qui permet de percuter la membrane), mais d'aller les chercher par-dessous, sur le côté... bref, dans l'étrangeté de l'instrument.

Ma première situation était une situation de crainte et de gêne dans le cercle.

La deuxième situation est une situation d'étonnement. Je suis totalement étonné de voir comment un certain nombre de collègues se comportent dans la manière de construire cette relation à l'espace, cette relation aux autres et cette relation aux instruments de musique.

Certains me paraissent complètement décontractés (ils acceptent de se rouler par terre... pour moi, il n'en était pas question, je ne voulais pas salir mon costume !) et j'admiraient leur capacité à faire cela. D'autres m'apparaissent encore plus coincés que moi.

Ce que je veux dire, c'est qu'il y a une espèce d'étonnement, une nécessité de s'intéresser à l'autre, et de s'étalonner vis-à-vis de l'autre dans la situation.

Et, petit à petit, Alain va nous demander (je prends des raccourcis terribles...) de jouxter toutes ces petites scènes gestuelles. Je ne sais pas si je me fais bien comprendre : on nous a demandé de faire des gestes, de nous déplacer dans l'espace, de tisser une relation à l'autre... tout cela par une succession de petites séquences — nous sommes une douzaine, cela prend donc un certain temps — , et, au bout du processus, l'idée est d'attacher toutes ces petites scènes entre elles et puis de transformer ce qui avait été un travail individuel en une expression collective.

Le grand coordonnateur (j'utilise ce terme à dessein) c'était Alain. Et donc, il nous coordonne.

Nous faisons tous des trucs plus bizarres les uns que les autres, et quand Alain a accroché tout cela ensemble, je m'étais dit qu'il n'y avait aucune chance pour que cela puisse avoir de la gueule.

Pourtant, petit à petit, cette coordination (je pense que c'est son objectif, mais là, je pense que cela lui échappe) se transforme en coopération.

Or, la coordination et la coopération, ce n'est pas la même chose : dans la coordination, nous définissons pour chacun un certain nombre de gestes que chacun doit accomplir dans son coin, et puis nous essayons de réguler l'ensemble par la coordination.

Par exemple, un aéroport est régulé dans la coordination entre les gens qui sont au portique de contrôle de la sécurité, ceux qui vous font monter dans l'avion, ceux qui nettoient l'aéroport, le pilote, etc.

Ce sont des gens qui ne se connaissent pas, mais qui sont coordonnés et qui rendent possible le vol. Il semblerait que les grands experts de l'hôpital, si il y a quelques soignants ici, souhaitent que l'hôpital finisse par devenir comme un aéroport ; que l'on puisse circuler à l'hôpital dans une espèce de coordination où l'on passerait le moins de temps possible. Dans un aéroport,

l'idée est de passer le moins de temps possible avant de s'envoler, pour l'Hôpital, cela serait pareil.

Nous sommes donc dans un exercice où il nous conduit de la coordination à la coopération.

Ce que j'ai observé dans ces deux journées, parce que c'était une expression artistique, c'est une série de dimensions que j'énonce rapidement : la première d'entre elles, c'est la défense.

Quand je suis dans le cercle, je cherche des défenses, comme les professionnels de l'hôpital que j'évoquais tout à l'heure cherchaient une défense : « il y en a qui ne travaille pas, moi je vais continuer de bosser ».

Ma défense à moi, c'est que je cherche le cri que je vais pousser. Mais je ne suis pas le seul... Puis derrière la défense, il y aura l'étonnement, et l'étonnement, c'est une sorte d'ouverture à l'autre, de souci de voir l'autre, pas simplement par empathie ou par amour pour l'autre, mais aussi par souci de se mesurer, de voir si nous sommes le plus ridicule, ou si nous sommes juste un peu avant le plus ridicule... Il s'agit de quelque chose de cet ordre de l'étonnement, mais qui contraint à s'interroger sur l'autre, à s'interroger sur l'altérité.

Le résultat est évidemment d'arriver de la coordination à la coopération.

Ce que l'expérience avec Alain m'a suggéré, c'est que finalement, dans une expérience artistique (je complète d'ailleurs le propos que j'ai eu tout à l'heure sur « trouble et dissonance »), ce qui se joue, c'est le passage des collections au collectif (je joue avec le terme, ce n'est évidemment pas moi qui l'invente), mais, le plus souvent, dans des situations professionnelles ou autres, nous sommes des collections.

Aujourd'hui, nous sommes une collection d'individus. Nous sommes posés les uns à côté des autres, mais nous ne formons pas vraiment de collectif, et nous ne sommes pas véritablement attachés. Nous pouvons être attachés par un certain nombre de centres d'intérêts communs, mais nous ne sommes pas vraiment des collectifs.

Les collectifs sont d'ailleurs très mal en point dans les organisations, parce qu'à force de ne nous intéresser qu'à la coordination, nous n'avons que des collections d'individus posés les uns à côté des autres.

Il semble que dans une expression artistique (donc dans quelque chose qui va devenir dissonant, qui va troubler les frontières, qui va d'une certaine manière déplacer l'ordinaire), ce qui peut émerger, c'est la configuration de nouveaux collectifs.

Peut-être que si nous devons attendre quelque chose d'une expression artistique, c'est modestement cela (mais ce n'est déjà pas rien) : qu'elle réussisse à transformer des collections d'individus et de choses en collectifs qui s'animent dans la coopération, et pas simplement dans la coordination.

Comment tirer un propos conclusif sur tout cela ?

J'ai envie de vous suggérer un terme que j'emprunte à d'autres, qui est une notion de Georges Bataille, l'inventeur du Collège de Sociologie entre les deux guerres.

Bataille disait que ce qui importe finalement dans les ensembles humains (il ne pensait pas nécessairement aux organisations ni à la musique ou au handicap mental), c'est de faire travailler le négatif.

Qu'est-ce que cela veut dire que de faire travailler le négatif ?

Le négatif s'oppose à ce qui est planifié, à ce qui est donné comme objectifs à atteindre, aux indicateurs que nous mettons en place pour pouvoir repérer ce qui correspond aux objectifs que nous nous sommes fixés...

Dans le positif, il y a bien sûr de la mesure, de la planification, il y a probablement quelque chose aussi qui se couvre de méthode, de professionnalité, mais qui a à voir avec l'ordre, dans tous les sens du terme.

La négativité, c'est autre chose.

Chez Bataille, la négativité, c'est de la mise en question, c'est de la mise en action, c'est questionner ce qui ne se questionne plus, c'est questionner une frontière professionnelle. Où commence le soin ? Est-ce qu'il est déposé dans la technique, ou est ce qu'il est déposé dans autre chose que la technique ?

Si il est déposé dans autre chose que la technique (c'est-à-dire l'environnement et le bien-être du patient), est-ce que l'intervenant artistique n'est pas aussi en train d'entrer dans une pratique de soins, une pratique de soins redéfinie, dont les frontières initiales se sont déplacées ?

Tout à l'heure, dans le débat fort intéressant qu'il y avait dans la table ronde qui précédait, je me disais — à l'inverse des gens qui étaient là, je n'ai pas une pratique de l'exercice qui consiste à enseigner la musique à des enfants handicapés ou à être dans des classes en présence d'enfants handicapés pour leur transmettre quelque chose — mais je me demandais si, au nom d'une certaine professionnalité, au nom d'une certaine rigueur, il n'y avait pas le risque d'oublier la négativité, c'est-à-dire cette mise en action et en question qui nous fait déboucher sur de l'intranquillité, c'est-à-dire de l'inconnu. Nous ne savons pas très bien ce que nous allons produire, et c'est justement parce que nous ne savons pas très bien ce que nous allons produire que cela présente un intérêt. Si nous planifions ce que nous allons produire, nous sommes alors évidemment dans de la production, et la productivité n'est jamais bien loin.

Une expression artistique, une intervention artistique doivent conserver, me semble-t-il, quelque chose de l'ordre de l'intranquille, de ce que l'on obtient « par surcroît » : ce n'est pas ce que nous cherchions à obtenir, et nous l'obtenons quand même.

Je crois qu'il est important de ne pas transiger avec cela. En tout cas, là où je me suis promené pour « Culture à l'Hôpital », c'est ce que j'ai toujours observé.

Un artiste me disait : « nous ne sommes pas là pour réguler, nous sommes là pour mettre le feu ».

B. Conférence de Alain Goudard – Directeur Artistique de Résonance Contemporaine

Merci Gilles.

C'était effectivement un plaisir de nous rencontrer, nous avons poussé chacun nos cris !

Nous aurions en effet aimé faire cette intervention à deux voix, alternativement, mais le temps dont nous disposons l'un et l'autre nous en a empêchés.

J'ai moins la possibilité aussi d'être dans l'intranquillité, de pouvoir inventer rapidement et verbalement : pour ma part, j'ai écrit un petit peu les choses.

Du coup, je vais rebondir un peu à ma manière sur tout ce que Gilles a abordé : le franchissement des frontières, l'intranquillité des normes et toute cette dissonance généralisée, notions qui me plaisent bien.

Je voudrais à ce titre commencer cette intervention en reprenant des propos de Denis Poizat : « il est une vieille conception selon laquelle ce qui est sans élégance est immonde et ne peut

faire monde. Monder, émonder, c'est nettoyer et purifier, c'est rendre propre à habiter le monde. Dans sa réalité anthropologique, sociologique et affective, le handicap est particulier et particularisé. Sa complexité est à ce point conflictuelle que, pour éviter l'affront de cette rencontre, l'humanité s'emploie à le considérer comme un étranger en perpétuelle attente de visa. Le handicap est par avance ligoté dans des formes discursives et fermées du monde. »

C'est l'une des observations que propose Denis Poizat, dans l'un de ses derniers ouvrages (*Le handicap, les lieux, la mémoire*), dans lequel il nous invite à une réflexion sur l'espace et la diversité, sur le franchissement des frontières et sur la mémoire collective.

Simone Korff-Sausse écrit, pour sa part, dans *Figures et handicap*, (où elle aborde également toutes les relations entre les mythes, l'art et la littérature) que « cet être étrange, « pas comme les autres », risque de dévoiler à l'autre, tel un miroir brisé, sa propre étrangeté ». La personne handicapée nous tend un miroir qui met à nu nos propres imperfections et reflète une image dans laquelle nous répugnons à nous reconnaître, car elle porte atteinte à notre image de l'intégrité humaine et nous conduit aux confins de ce qui serait spécifiquement humain.

Évoquer, comme Denis Poizat, l'espace public ou la sphère publique, c'est parler de la place et du rôle des débats publics, des espaces de rencontres et d'interactions, de l'espace social, des relations sociales, des relations avec l'environnement, des sphères d'échanges, du voisinage, du temps, de l'habitat ... Parler de diversité, c'est parler de différences, de disparités, de multiplicités, de pluralités, de variété des profils individuels, de catégories socioprofessionnelles, de cultures, de religions, de coutumes, d'âges, de sexe, de niveaux d'études, d'orientations sexuelles, d'apparences physiques... S'interroger sur la notion de frontière nous amène à parler d'identité et d'altérité, de représentation de soi et d'autrui, de marginalité et de normes, de constructions, de destructions et remodelages, etc.

De même, la notion de frontières suscite des questionnements : qui fixe les frontières ? Comment et pourquoi sont-elles établies ? Sont-elles immuables ou mouvantes ? Sur quoi débouchent-elles ? Se contentent-elles d'obstruer ou, au contraire, ne sont-elles là que pour être franchies ? S'agit-il de zones de délimitation et de dualité, ou plutôt de zones de mixité et d'échanges ? Comment arriver, en somme, à penser, définir et représenter la notion de frontière ?

Enfin, la mémoire collective, le thème de la mémoire collective, touche de manière essentielle la question du principe de cohésion sociale et assume un rôle singulier dans le contexte hétérogène de nos sociétés contemporaines. Tout comme il est essentiel aussi de souligner que le contenu de la « mémoire collective » est sujet à variations et qu'il dépend d'un phénomène peu scientifique que nous appellerons « l'air du temps ».

On voit bien à travers ce propos introductif qu'avec les quelques éléments que je viens de citer et, d'autre part, la tension qu'expriment les luttes d'aujourd'hui à propos du handicap, du malade, du patient, etc., que l'on touche à des aspects fondamentaux de la vie commune.

On voit bien que cela interpelle ou peut remettre en cause aussi bien le statut des personnes, la compétence professionnelle, la création, la performance, la raison, la naissance, etc. Tous les aspects, qui, peu ou prou, donnent à un ensemble humain « l'imprimatur » d'une civilisation peuvent être lésés.

Chantal Delsol écrit que « le vivre-ensemble exige une idée partagée sur les meilleures manières de vivre, ce qui suppose une interprétation commune concernant les besoins et les

finalités humaines. Pour demeurer ensemble, il ne suffit pas de proclamer : à chacun sa vie et honni soit qui mal y pense. »

Nous sommes encore en recherche et en questionnement par rapport au fonctionnement du « vivre ensemble » évoqué par Chantal Delsol.

Il s'agit pour nous tous, chacun à sa place et ensemble, de revisiter nos politiques, de questionner nos pratiques, nos usages, de réinterroger nos certitudes et nos habitudes ; de toucher du doigt ce que nous tous perdons collectivement à ne pas vraiment inclure dans la société, toutes les personnes dans leur diversité.

On mesure bien qu'il y a un travail énorme à accomplir et qu'il nous faut surtout comprendre ce qui fait qu'un être s'écartant de la normalité engendre une telle inquiétude : pourquoi rencontre-t-on tant de difficultés à mettre en place les dispositifs destinés à l'accueillir ? Est-ce du fait de l'expression d'une tyrannie de la normalité ?

Je crois que le constat exprimé par les organisateurs de cette journée, qui partait du postulat que « la rencontre entre la musique et la santé mentale ne s'impose pas encore comme une évidence », découle de cette situation.

Oui, effectivement, quels que soient les champs qui composent la société (y compris le champ artistique), on peut noter qu'il y a une constante qui est commune à tous les types de handicaps, de maladies : c'est qu'ils impliquent toujours l'idée d'un écart par rapport à la norme en œuvre ou en fonction dans ce champ.

Le handicap, la personne en situation de handicap, le malade nous placent de fait en permanence au cœur d'une dualité entre ce qu'on pourrait appeler les forces sociales de l'innovation et celles de la conservation, entre les forces de l'hérésie et de l'invention et celles de l'inertie et de la reproduction.

Pour alimenter notre réflexion par rapport à la norme, je souhaiterais vous lire ce que l'écrivain Pierre Guyotat exprimait, dans un entretien avec Marianne Alphant intitulé *Explications* publié en 2000 : « aujourd'hui, il faudrait pouvoir être absolument en règle avec tout. Il faut vraiment être normal, absolument normal, même normal dans la normalité, si possible. Être normal, dans une norme, surtout pas être contradictoire ; la contradiction est une chose absolument impossible à expliquer, même à émettre : si vous êtes ça, c'est que vous ne pouvez pas être ça ; cette idéologie devient insupportable. On ne peut pas admettre qu'un même individu ait plusieurs vies, plusieurs faces de vie, plusieurs engagements ; on ne peut plus vraiment admettre une chose simple, on l'a même oubliée : c'est ce qu'on a appelé pendant très longtemps la grandeur de l'Homme. Tout est fait pour la faire oublier au citoyen. Il faut qu'un homme soit net, mais pas grand. Penser l'homme comme grand, comme il l'était pour Shakespeare, c'est impossible maintenant. Enfin pour l'instant. La grandeur, ça veut dire vouloir sortir de son état humain. Beaucoup d'idéologies, de « penser grand » pour l'Homme, ont désiré, pensé, voulu faire sortir l'homme de son état humain actuel. »

Il me semble qu'il y a deux points que l'on peut soulever par rapport à ce propos :

- ce constat fait par Pierre Guyotat en 2000, est encore pleinement d'actualité et vivace, onze années plus tard.

- la pensée humaine ne peut s'empêcher de s'interroger à propos des normes, de les juger bonnes ou mauvaises et d'essayer d'infléchir leur éventuelle évolution. Les normes auxquelles on se réfère sont-elles fondées ? Sont-elles, elles-mêmes, normales ? Doit-on prendre pour norme de vouloir être un homme normal ? Est-ce possible et souhaitable ?

Mon propos n'a pas pour objet de vous proposer une analyse la plus détaillée et érudite possible sur cette question, d'une part parce que celle-ci est complexe. Elle demande un travail très en profondeur et nécessite le croisement de multiples réflexions et analyses.

D'autre part, le temps que nous avons aujourd'hui ne nous le permet pas. Je suis bien conscient de ces insuffisances.

En même temps, je me dis qu'il y a un compte à apporter sur un sujet qui me semble être au cœur des thématiques qui nous réunissent aujourd'hui.

Je voudrais donc procéder en vous présentant six petites observations.

La première observation, c'est qu'une norme est d'une part un modèle auquel on doit se référer, et, d'autre part toute norme est génératrice de règles.

Inversement, toute règle n'a de sens que par rapport aux normes auxquelles elle se réfère.

La traduction littérale du latin « norma » est d'ailleurs explicite : c'est « l'équerre ». Autrement dit, c'est l'exigence que nous imposons à notre existence ou à celle des autres. Nous avons tous un besoin d'ordre qui nous conduit à rechercher ou inventer (ou plutôt à façonner) de la conformité. Aussi, toute irrégularité, toute « infraction » induisent-elles une perturbation de l'esprit et de la société.

Parler de normes et de règles, c'est faire référence au collectif, à la vie collective, au vivre ensemble.

Il est donc important d'approcher d'un peu plus près et de comprendre les mécanismes qui régissent le fonctionnement d'un collectif, d'un commun, tout autant que la place et le rôle de chacun à l'intérieur de celui-ci. C'est appréhender les fondements de l'action collective et du vivre ensemble. C'est comprendre la nature et les difficultés, les contraintes de l'action collective, et appréhender les systèmes de coopération et d'interdépendance entre des individus poursuivant des intérêts parfois divergents sinon contradictoires.

En tant qu'être social, tout individu dépend (au moins partiellement) des autres, des perceptions et définitions de soi qu'il en reçoit, pour la construction et le maintien de sa propre identité.

Il en découle que toute relation à l'autre est profondément ambivalente, et sera toujours vécue comme telle par les individus : source et fondement – au moins partiels – de l'identité d'un individu, donc de sa capacité et de sa possibilité d'exister au sens propre et fort du terme.

Comme l'écrit Roland Barthes : « le monde est plein de voisins discrets avec qui il faut partager l'autre. Le monde est précisément cela : une contrainte de partage. »

C'est en comprenant la nature des contraintes auxquelles il est soumis, la liberté et les ressources que ces contraintes lui laissent, que l'individu va pouvoir développer une stratégie pour les surmonter.

Cela veut dire qu'il devra d'abord découvrir sa marge de liberté réelle d'action et, éventuellement, l'étendre, et qu'avant d'innover, il aura dû d'abord s'adapter et réagir, puis rebondir et modifier.

Deuxième observation :

Ce que l'art et les pratiques artistiques peuvent nous aider à vivre, à revivre, c'est redécouvrir le rapport à autrui, à l'autre, qui forcément induit des contraintes et des complexités, réapprendre à cultiver l'art de la rencontre et découvrir à travers cette expérience que c'est une position productive de vitalité propre.

Autrement dit, les pratiques artistiques favorisent le contact entre les gens et peuvent les rapprocher et leur permettre de mieux se comprendre.

C'est bien par les activités artistiques partagées, ainsi que par le langage et les autres modes relationnels, que des qualités et des valeurs deviennent communes à l'expérience d'un groupe humain.

Comme l'explique le chef d'orchestre et pianiste Daniel Barenboim, dans *La musique éveille le temps* : « la musique n'est pas simplement une activité commune qui réunit les gens pour qu'ils puissent oublier leurs différences ; elle les aide plutôt à comprendre ces différences. C'est un processus existentiel qui encourage la réflexion et la compréhension, qui permet de creuser sous la surface et d'entrer en contact avec la source de notre être. »

« Creuser sous la surface » : cette expression fait apparaître que c'est l'être dans toutes ses dimensions que va mettre en mouvement, en « branle » l'art.

« Creuser sous la surface », c'est aller à la rencontre de soi et de nos multiples facettes connues et inconnues, nos étrangetés, aller à la découverte de l'Autre, et donc vivre une expérience foncièrement individuelle, profonde. C'est « entrer en contact avec la source de notre être » et affirmer la présence d'un « je », ici et maintenant.

Cela veut dire que l'art doit être considéré comme une expérience, où l'être, l'individu dans toute sa singularité et son unicité, sera placé au cœur du processus.

C'est en prenant appui sur les potentialités et les compétences présentes et à venir que va se développer progressivement le « oser », le désir de s'aventurer, le désir du « oser faire », « oser dire » et en même temps le plaisir de l'étonnement et de la curiosité.

C'est découvrir que l'art, les démarches de création nous renvoient à un processus d'action ou de fabrication, un esprit de recherche, d'accueil de ce qui est nouveau, donc nous confronte au changement.

À travers cette notion du changement, et en vivant celle-ci, on prend conscience que l'art déplace les lignes, les met en mouvement, augmente les choix possibles et que cela passe forcément par une transformation des systèmes à partir desquels on travaille.

Pour qu'il y ait changement, écrit Michel Crozier dans *L'acteur et le système*, il faut que « tout un système d'action se transforme, c'est-à-dire que les hommes doivent mettre en pratique de nouveaux rapports humains, de nouvelles formes de contrôle social. »

L'art pour adosser l'invention au désir, pour apprivoiser l'improbable, pour approfondir les qualités du présent, pour décloisonner les pratiques et les savoirs, partager des désirs, des points de vues et des expériences, pour contourner les obstacles par des résolutions imprévues, pour vivre l'art comme une expérience.

Finalement, c'est se donner les capacités de s'émanciper des normes admises.

Pour que cela puisse être effectif, puisse se mettre en mouvement, être élaboré, ou que de nouvelles manières de faire s'inaugurent, il faut rompre non seulement des intérêts, des rapports de pouvoir, voire des habitudes, mais aussi des projections affectives et des modèles

intellectuels. C'est donc accepter le risque de remise en question des institutions par des individus devenus plus autonomes, plus responsables et donc moins dépendants.

L'art et les pratiques artistiques nourrissent ainsi l'autonomie de penser de chacun, redistribuent les rôles et les compétences, et contribuent à faire que chaque individu prenne conscience qu'il a le pouvoir d'influer concrètement sur les conditions qui l'affectent, donc de les changer.

Dans ce cadre se trouvent interrogées les conditions des processus inventifs et novateurs par lesquels les individus apprennent (c'est-à-dire découvrent et acquièrent) de nouveaux comportements pour résoudre les problèmes qui leur sont posés.

L'art nous renvoie à un processus d'expérimentation. L'art est une expérience avec la matière dans laquelle il y a une réalisation immédiate de l'intention.

Là où il y a art, il y a choix. L'absence de choix, ou une attention dépourvue de direction, débouche sur un mélange sans organisation.

Donc, s'il y a choix, cela veut dire que l'expérience individuelle et collective fait naître des questionnements, par rapport à des manières de faire et à des modes d'organisations. Des choix qui émergent en réaction à certaines contraintes, à certaines règles que je détourne ou que je m'impose. L'expérience artistique interpelle mes rapports, mes postures par rapport à la norme.

Troisième observation :

Les réalisations artistiques, portées par des malades, par des personnes en situation de handicap (ou mélangeant, associant des personnes valides et des personnes malades ou en situation de handicap), nous proposent de découvrir des choix artistiques, des modes d'organisation. Ils nous entraînent souvent vers d'autres territoires, des territoires inhabituels où la pratique de l'art sort de son cercle habituel, franchit certaines frontières, bouscule les conventions.

Elles empruntent parfois un autre chemin, un espace en marge de l'acceptable, s'il est proche de la norme et de plus en plus inacceptable quand il s'en éloigne et s'accroche à ce qu'on appelle le « hors-cadre », le « hors-tout », cet espace où l'individu se retrouve exclu d'un système qu'il ne peut (ou ne veut) plus appréhender.

Le différent, la différence créent la tension, font ressortir, promeuvent, font travailler.

Cette différence, qui amène de l'hétérogénéité dans un contexte homogène, se trouve confrontée au poids de ce que l'on définit ou de ce que l'on impose comme normal. À un moment donné il y a une espèce de « tyrannie de la normalité » qui pèse très fortement sur celui qui est différent.

De fait, celui-ci qui est différent n'est accepté qu'à condition qu'il se fonde dans l'ordre commun. Qu'il passe inaperçu. Qu'il soit parfaitement assimilé aux valides. Qu'il se dissolve dans la norme sociale.

Du coup, quelle peut être la signification de l'originalité, de l'inaccoutumé, de l'inhabituel, de l'insolite, du singulier dans ce contexte ?

C'est pourquoi rendre lisible et visible la parole, le langage, les modes d'expression de celui ou de ceux et celles qui apportent quelque chose que n'apportent pas d'autres, c'est faire reconnaître ce que la société s'obstine à rejeter, c'est prendre en compte les richesses délaissées, et les réintroduire au centre du jeu social.

Le choix de l'outil artistique se révèle être un espace déterminant, en ce qu'il offre un regard décalé par rapport au monde, une capacité de passer outre le convenu, le modèle dominant, celui dans lequel il faut s'intégrer.

Pour Michel Foucault, « il nous faut privilégier l'hétérogénéité à l'homogénéité, car c'est justement la transformation et l'hybridation, les unes au contact des autres, d'influences hétérogènes et diverses qui engendrent l'émergence de l'inédit et du singulier ».

Cultiver cette hétérogénéité, c'est donner la capacité à une société (ou à tout ensemble humain) de changer, grâce à une richesse et à une surabondance, non pas matérielles, mais relationnelles et institutionnelles.

Quatrième observation :

Cela veut dire aussi que chacun, là où il est acteur, là où il est présent (et notamment quand il est transmetteur, passeur), tient — nous tenons — un rôle important dans le développement (ou pas) de l'émancipation des personnes avec lesquelles nous travaillons, par rapport aux systèmes ou aux normes qui constituent notre environnement.

En effet, tout professionnel d'une discipline (et notamment artistique), est exposé à l'influence de la routine et de l'inertie, et ne peut s'en prémunir que par une ouverture délibérée à la vie même. On peut effectivement très facilement s'enfermer dans une pratique, dans des habitudes, dans une spécialité, se conformer à des manières de faire, au langage, au discours, aux hiérarchies, aux pouvoirs, aux normes en cours dans cette discipline et véhiculée par ses référents.

Petit à petit, des frontières se renforcent, les circulations s'altèrent, le regard critique s'estompe.

Mais, quoi qu'il en soit, il y a toujours confrontation de la norme (forcément abstraite) à la situation et aux données concrètes. Il est parfois difficile de saisir, de comprendre, de prendre conscience que les comportements peuvent évoluer en fonction justement des situations, que la situation elle-même engendre une motivation et que celle-ci évolue en fonction du sens que l'acteur donne à son action et à son rôle à l'intérieur de celle-ci. Il me semble, justement, que lorsque nous travaillons avec des patients, des personnes fragiles, malades ou en situation de handicap, nous nous trouvons confrontés d'emblée à cela, et de manière très forte.

L'important, me semble-t-il, est moins la règle que ce qu'en font les acteurs. Et la question qui se pose est : « comment faire en sorte que la règle ou les règles existantes puissent me et nous permettre de les dépasser ? »

C'est ma mise en mouvement qui engendre le changement. Il y a là, je crois, à travers cette attitude, le point de départ d'un processus dynamique : cultiver cette attitude, entretenir cette dynamique, c'est créer une mobilité de l'esprit et des postures. Faire en sorte que, dans le cadre d'une pratique artistique avec des personnes souffrantes, malades, fragiles, handicapées, celles-ci prennent conscience des normes et des cadres de référence que l'on rencontre, manie, éprouve au sein d'une discipline artistique et c'est contribuer, travailler progressivement à leur permettre de développer une indépendance relative, par rapport à ces cadres de référence qu'imposent le contexte et l'environnement, au service du développement d'une pensée, d'une expression personnelle.

Ce qui me semble important (il s'agit là de ma cinquième observation), c'est que toutes ces initiatives, quelles qu'elles soient, s'affirment, se solidifient, qu'elles soient soutenues, reconnues, et qu'elles suscitent de la réflexion (comme aujourd'hui), des analyses, confortent des pratiques, des directions, des fondamentaux, se constituent en réseaux. En même temps, nous devons avoir aussi une grande vigilance vis-à-vis de certaines tentations qui chercheraient à faire que les pratiques artistiques avec et pour des personnes en situation de handicap, fragiles, malades, etc., deviennent une affaire de « spécialistes ».

Qui dit « spécialistes » dit « profanes » et dit aussi la mise en place petit à petit d'une coupure entre l'intérieur et l'extérieur qui peut conduire à de la fermeture.

Un champ ou des champs disciplinaires prennent ainsi forme, instaurant des frontières entre des « professionnels », des « spécialistes » et des « profanes ». Il y a des tentations d'imposer des manières de faire, des bonnes manières, des bonnes pratiques, ce qui présuppose qu'il y en a de mauvaises.

Ainsi, ce type de postures peut conduire ces pratiques, d'une part à se replier, à se fermer sur elles-mêmes et, d'autre part, elles façonnent des types d'hommes et de femmes prédisposés à agir dans le sens d'une reproduction à l'identique de l'ordre théorique, avec des commentateurs particuliers, une presse particulière, et non des individus ouverts à l'inédit et à l'inattendu.

Poser des frontières disciplinaires dans ce domaine, c'est faire exister des lieux où règnent l'homogénéité, l'identité, la similarité. La clôture des champs disciplinaires implique, à un moment donné, un effet de censure.

De fait, on peut souligner que la contrepartie nécessaire de la construction d'une discipline autour d'un certain nombre de règles est l'exclusion hors de la discipline de celles et de ceux qui ne se soumettent pas aux normes, aux problèmes et aux rhétoriques que le champ a défini comme légitimes (c'est-à-dire de celles et ceux qui veulent les mettre en question et les subvertir, ou bien qui, plus simplement, décident de se donner eux-mêmes d'autres règles).

Aller dans ce sens aurait tendance à décourager mécaniquement la « libre expansion des variations individuelles » et serait interprété comme une injonction d'autant plus grande de ne pas dévier, c'est-à-dire de se normaliser.

Sixième observation :

Prendre appui sur les potentialités présentes en chaque individu, c'est prendre appui sur des biographies, des histoires, des mémoires individuelles et collectives.

C'est, comme l'écrit Hannah Arendt, proposer de donner désormais pour point de départ à la pensée, l'étonnement devant la pluralité de l'homme : « tel doit être le fondement d'une véritable philosophie politique. »

Autrement dit, cette pluralité constitue le ferment de notre mémoire individuelle, collective, et de notre devenir.

Ariane Mnouchkine dit : « il faut apprendre ensemble. Écoutez-vous. Recevez-vous. Il faut que vous acceptiez des choses de l'autre. S'il vous propose quelque chose, prenez-le. Et s'il fait quelque chose de bien, imitez-le. Imiter ne veut pas dire « plagier », cela veut dire « reconnaître ». Il y a des générations qui ont imité en Orient. Il ne s'agit pas d'imiter de l'extérieur, mais de l'intérieur. Imiter non pas ce que l'autre fait, mais ce qu'il a été. S'il vous est

impossible d'imiter en ce sens-là, alors il vous est impossible d'imiter quelqu'un d'autre, d'imiter un personnage. Il faut avoir l'humilité de mettre vos pas dans les pas déjà tracés. »

N'est-ce pas précisément la question du souvenir de l'expérience et de la transmission de celle-ci qui, au bout du compte, se trouve posée quand on parle aujourd'hui de mémoire ?

À travers l'expérience de l'art et de sa transmission dans le cadre de pratiques artistiques collectives, s'enracine une conscience du collectif, par le développement d'une école de la diversité des points de vue.

Chacun est habité par cette expérience, par cette mémoire individuelle et collective qui se constitue au fur et à mesure du déroulement de cette aventure humaine et artistique, tout en étant nourri de l'expérience de quinze milliards d'années que chacun des vivants (valides ou malades) porte en lui.

C'est un chemin vers l'autre et vers soi. Il exige donc que chacun soit capable de modifier son positionnement, son rôle dans le groupe et de prendre en compte la pratique de l'autre afin que l'art naisse et vive.

Cette expérience commune, cette mémoire collective, ce commun qui se constitue contribue à fabriquer du sens, à fabriquer du présent et à fabriquer de l'avenir.

Du coup, les raisons qui motivent l'existence du groupe à travers ce qu'il est vont créer sa force et sa cohésion : il devient porteur de sens pour chacun des membres, il installe un langage commun. Ce bien commun se constitue, s'enracine dans l'expérience, s'approfondit en elle et vient l'enrichir, la nourrir.

Son existence reste fragile et demande une vigilance constante. Rien n'est jamais véritablement acquis.

Développer l'invention, l'improvisation, c'est bien une manière de travailler au corps cette notion du commun et de la mémoire collective.

Dans une improvisation collective, le musicien, le danseur, le comédien... apporte ce qu'il est, et en même temps, il reçoit et partage ce que le groupe lui donne.

Alors, comme le souligne Marc Bloch : « l'interpénétration des consciences permet de penser la mémoire comme un lieu de rencontres ».

Dans cet espace de rencontres, chaque individu se trouve donc obligé de modifier sans cesse ses propres attitudes et ses manières de faire et de dire s'il veut vraiment participer à ce qui est en train de naître. C'est bien sa manière de participer qui lui permettra d'être reconnu, d'appartenir à ce « commun ».

Comme le décrit Marie-Claire Lavabre dans un article intitulé *Usages et mésusages de la notion de mémoire* : « L'opposition de l'individuel et du collectif se résorbe alors dans une forme d'influence réciproque entre les groupes et les individus qui les composent : la mémoire est dite collective non pas parce qu'elle est la mémoire du groupe en tant que groupe, mais parce que le collectif, le social, est l'état dans lequel existent les individus. En conséquence, la définition de la mémoire collective ne cessera d'osciller entre une conception qui met l'accent sur le groupe en tant que groupe et une conception qui, au contraire, met l'accent sur les individus qui composent le groupe, et réalisent la mémoire collective. » La mémoire individuelle n'a de réalité que tant qu'elle participe de la mémoire collective.

Voilà à travers ces six observations les points que je désirais partager avec vous.

En conclusion, je dirais que nul aujourd'hui n'est seulement ceci ou cela. Femme, homme, malade, patient, valide, handicapé... Ces étiquettes ne sont que des points de départ. Accompagnons, ne serait-ce qu'un instant, la personne dans sa vie réelle et elles seront vite dépassées.

Edward W.Saïd écrit : « comme ils font leur histoire, les êtres humains font aussi leurs cultures et leurs identités ethniques. Les continuités persistantes sont indéniables : longues traditions, langues nationales, géographies culturelles... Mais il n'y a aucune raison (sauf la peur et le préjugé) de vouloir à toutes forces les maintenir séparées et distinctes, comme si c'était le fin mot de la vie humaine. »

En fait, la survie dépend de la liaison entre les choses : on ne peut priver la réalité, dit Eliot, des « autres échos qui habitent le jardin ».

Il est plus enrichissant et difficile de penser concrètement, chaleureusement, en contrepoint aux autres, qu'à nous seulement.

Mais cela implique de ne pas chercher à dominer, étiqueter, catégoriser, hiérarchiser, ignorer ces autres.

Pour que ces contrepoints se développent, on a besoin de temps de rencontres, d'échanges, de lieux d'accueil et de soutien, comme celui d'aujourd'hui, car ils favorisent le développement d'une atmosphère d'ébullition collective.

Il faut que des espaces de liberté existent, que soit offerte la possibilité de ne pas être conforme, et donc d'échapper à l'emprise des règles établies.

Je terminerai par cette phrase de l'écrivain et poète Édouard Glissant, extrait de l'un de ses derniers ouvrages, *Philosophie de la relation* : « La beauté des différences (des différents) sont les premiers témoins et les acteurs décidés des résistances à la nuit de l'esprit et à toute oppression. »

Merci.

Anne Marie Bastien : merci à vous deux. Voilà une heure bien dense pour cette fin de journée ! Nous allons demander à Grégory Mouret de bien vouloir venir, puisque notre journée se termine par la projection de son film, un reportage qui s'appelle *Musiques en partage*, dont l'idée est née il y a un peu moins d'un an, puisqu'à ce moment-là, au CFMI, nous réfléchissions à des contenus de formation pour ouvrir une nouvelle formation spécialisée pour des musiciens qui souhaitent travailler dans le domaine du handicap et de la santé. Nous trouvons donc intéressant qu'il puisse y avoir d'autres actions que cette action de formation qui viennent alimenter le sujet.

Puisque vous allez voir quelques bribes du travail qui a justement été réalisé avec Alain Goudard et avec les musiciens qui suivent cette formation, je souhaitais vous dire que ce qui nous a paru important (puisque nous avons assez peu de temps dans ce projet de formation), c'est de répondre d'une part à ce qui a été beaucoup évoqué tout à l'heure dans le débat, à savoir échanger, partager des expériences, confronter des réflexions, ne pas rester isolés. Nous vivons des choses assez fortes et il faut pouvoir en parler avec d'autres qui ont d'autres expériences.

L'autre point qui nous semblait parmi les plus importants, c'était de vivre des expériences artistiques, se mettre en projet artistique, élargir son champ de pensée dans ce domaine-là, en multipliant les occasions d'aller explorer des chemins qui n'étaient pas forcément très fréquentés, en travaillant avec des gens qui proposent justement de laisser les normes tout à fait intranquilles la plupart du temps, et de bousculer un peu les frontières (les étudiants pourraient témoigner de cela : nous avons beaucoup bousculé de choses, et nous continuerons jusqu'en juillet !)

Je vais laisser Grégory dire deux mots du film, qui s'est attaché essentiellement à suivre le travail d'enfants scolarisés en CLIS.

V. *Musique en partage* – Grégory Mouret – Cap Canal

Grégory Mouret – réalisateur : merci. Juste deux petits mots pour présenter ce film : je pense que le mieux est d'abord de vous le présenter, et de nous livrer au jeu des questions-réponses ensuite.

Il s'agit de ce que nous appelons dans notre jargon un « documentaire de commande », c'est-à-dire que c'est un film qui a été commandé par une télévision qui s'appelle Cap Canal, qui est une télévision câblée spécialisée sur les questions éducatives.

L'idée pour Cap Canal était de s'intéresser à l'enseignement artistique dédié aux élèves porteurs de handicap, dans le cadre exclusivement scolaire, et, en l'occurrence, primaire.

Le film s'est attaché à suivre deux expériences, deux ateliers qui ont lieu en CLIS : l'un à Villefranche, l'autre à Pont-Évêque, et nous en avons profité également pour suivre la formation dédiée à la musique et au handicap qui était proposée par le CFMI.

Ma présence me redonne l'occasion de vous remercier encore une fois : cela a été une très, très belle expérience pour moi, une très belle rencontre. Un certain nombre de personnages du film sont présents dans la salle : je pense que nous pourrions échanger avec eux aussi par la suite. Je vous souhaite une bonne projection !

Projection du film *Musique en partage*, reportage réalisé en février 2011 par Grégory Mouret pour Cap Canal.

Anne Marie Bastien : nous arrivons à la fin de cette journée. Peut-être en avez-vous déjà engrangé beaucoup, mais s'il y a quelques curieux qui ont envie de demander à Grégory comment il a travaillé, comment il a rencontré les gens, et comment il a lui-même abordé ce sujet qui n'était pas forcément évident à traiter...

Intervention de Paule Bonnet-Dumont : c'est simplement pour dire que l'expérience que je vis (cela ne fait pas très longtemps que je travaille avec la CLIS), et la rencontre avec Grégory, c'est vraiment le fait de vivre ensemble. Ce que je vis à travers la musique, c'est avant tout ce passage là, c'est vraiment vivre ensemble.

Je me sens passeur, je me sens passeur de cela, et je trouve que Grégory, dans son travail, dans son montage, a vraiment fait un super découpage sur le plan sonore.

Sur le plan artistique, je trouve que c'est un très, très beau documentaire.

Nous sommes passeurs de cela, et je voulais terminer en disant que nous tous qui sommes là, nous ne sommes pas là par hasard.

Peut-être que la force est là, parmi nous, et pas forcément à l'extérieur : j'ai l'impression que nous nous posons beaucoup de questions sur le « faire ensemble ». Et bien faisons ensemble avec les gens qui sont là, parce que si nous allons voir les institutions, nous n'allons peut-être pas nous en sortir...

Anne Marie Bastien : je souhaiterais remercier et féliciter Grégory. Le premier jour où il est venu nous voir en nous disant : « c'est moi qui suis chargé de réaliser ce film », ce qui m'avait frappé, c'était comment, dès le premier instant, il était pénétré du sujet, il y avait réfléchi, il s'était posé des questions... On voyait qu'il n'y allait pas simplement avec son regard de « fabricant d'images », mais aussi en sachant ce qu'il allait chercher et essayer de comprendre. Ça fait plaisir de travailler avec des gens qui sont dans cette démarche-là !

Grégory Mouret : merci !

Anne Marie Bastien : Nous allons conclure : nous tenions à tous vous remercier, ceux qui sont venus sur le devant de la scène, ceux qui sont plus restés dans la salle mais qui ont largement contribué à faire que cette journée soit intéressante. J'espère que vous y avez trouvé de la matière à penser !

Merci à tous, bon retour... J'espère que vous repartez avec l'envie de faire plein de choses !

VI. Éléments bibliographiques

Intervention de Bruno Harlé :

- Anderson S. et al. (2010) *Effect of Music on Reading Comprehension of Junior High School Students*, School Psychology Quaterly, Vol.25, No.3, 178-187
- Cage J. (1973) *Silence: Lectures and writings*, Wesleyan
- Condorcet J.-A.-N. (1791) *Quatrième Mémoire sur l'instruction publique*
- Csikszentmihalyi M. (1991) *Flow: The psychology of the optimal experience (Trad: Vivre! La psychologie du Bonheur, Robert Laffont, 2004)*
- Dupin M.-O. (2007) *Écoutez, c'est très simple*, Éditions Tsipka Dripka
- Freud S. (1914) *Le Moïse de Michel-Ange in Essais de psychanalyse appliquée*
- Hagen E. Bryant G. (2003) *Music and Dance as a Coalition Signaling System*, Human Nature, Vol.14, N°1, pp.21-51.
- Hallam et al. (2002) *The effects of Background Music on Primary School Pupils' Task Performance*, Educational Studies, Vol.28, No. 2
- Lanza J. (1994) *Elevator Music: a surreal History of Muzak*, University of Michigan Press
- Levitin D. (2006) *This is your Brain on Music*, Penguin (Traduction: De la Note au Cerveau)
- Levitin D. (2008) *Six songs*, Aurum Press
- Miller G. (2001) *The Mating Mind*, Anchor Books
- Mithen S. (2005) *The Singing Neanderthals*, Weidenfeld & Nicolson
- Pinker S. (1997) *How the Mind Works*, Norton
- Sacks O. (2007) *Musicophilia*, Knopf (Traduction française, même titre)
- Winnicott D.-W. (1971) *Playing and Reality*, Tavistock Publications (Traduction: Jeu et Réalité, Payot)