

Entre contraintes et possibles, la culture en milieu carcéral.

*Regard sur la Journée d'Étude
« Questionnement de l'artiste en milieu pénitentiaire »
du 4 mai 2011.*

(Organisée par le Conseil Général de l'Isère & le Ministère de la Justice - S.P.I.P. - Isère)

Pierre Grosdemouge.

Structure du document

I - Introduction	3
II - L'autre lieu, l'autre public, l'autre création	4
1 - Un lieu de questions thématiques	4
2 - Un lieu de complications	5
2.1 - Complications techniques et sécuritaires	5
2.2 - Diffusion de l'information	5
2.3 - Poids des conditions sociales	6
3 - Le parcours de réponse au lieu	6
3.1 - Adaptations pragmatiques et stratégies	7
3.2 - Un parcours plus profond	7
- Ordalie et exil	7
3.3 - Une occasion d'interroger ses positions esthétiques	8
- Incompétences	8
- S'affranchir du marché de l'art et de la production d'objets	9
- Charité / Innovation	9
III - Artistes, détenus, surveillants, institution : un jeu de contrastes relationnels	11
1 - Un problème central	11
2 - Distance et surveillance	12
2.1 - Un surcroit de travail	12
2.2 - Club Med' et châtiment (distance éthique)	12
2.3 - Des origines sociales différentes, des définitions de la culture différentes (distance sociale)	12
2.4 - Enjeux organisationnels : la distance comme métier	13
3 - Ateliers et proximité	14
3.1 - Une proximité de situation : être enfermé comme les détenus	14
3.2 - Une proximité sociale : incertaine insertion.	14
3.3 - Une proximité professionnelle : travailler en équipe	15
3.4 - Enjeux esthétiques, la proximité comme métier	15
3.5 - Un jeu avec les frontières	15
4 - L'institution médiatrice	16
IV - Enjeux d'une action artistique	18
1 - Fonctions et visions de l'action artistique	18
1.1 - Problématiques de réinsertion / problématiques artistiques	18
1.2 - Prendre / Donner	18
1.3 - Spécificités de l'action artistique	19
- Vers un réseau des artistes intervenants en milieu pénitentiaire	19
1.4 - Nourrir la cité, de l'« astre mort » au « lieu d'art »	20
V - Annexes	21
1 - Ouvrages cités	21
2 - Discussion autour d'une institution médiatrice, <i>verbatim</i>	21

I - Introduction

Ce texte se veut un regard sur la journée d'étude « Questionnements de l'artiste en milieu pénitentiaire », organisée le 4 Mai 2011, à Bourgoin Jallieu, par le Conseil Général de l'Isère, les Services Pénitentiaires d'Insertion et de Probation (S.P.I.P.) de l'Isère et l'association « les 2 maisons », qui intervient dans les établissements pénitentiaires de l'Isère depuis 2005.

Cette journée avait pour but de réunir, autour de témoignages d'artistes intervenants, les différents acteurs rendant possible l'action artistique en milieu pénitentiaire (artistes, personnels liés à l'Administration Pénitentiaire, personnel de l'Action Culturelle, etc.) afin de prendre ensemble le temps de faire apparaître ce travail artistique qui reste souvent à un travail invisible, et d'en déployer les enjeux.

Une telle rencontre a été rendue possible par la configuration institutionnelle particulière qui entoure aujourd'hui l'action culturelle en milieu pénitentiaire en Isère. Au-delà de la valeur et de l'engagement des artistes intervenants, l'Isère bénéficie en effet du partenariat singulier qui lie le Conseil Général et le SPIP au sein d'un dispositif inédit : Culture et lien social. Les établissements de l'Isère bénéficient également de l'attention toute particulière que porte la DRAC à l'action en direction de ce que l'on appelle les « publics empêchés ». Cette configuration est propice à la construction d'une politique et d'une réflexion à long terme.

B. Garnier du « 3ème bureau », a d'ailleurs rappelé l'importance de créer ainsi des dispositifs durables, appuyés sur le tissu associatif, permettant de dépasser une politique de « coups » qui fragilise les structures intervenantes et ne peut garantir la cohérence d'une politique publique sur la durée.

Les différents acteurs de l'action culturelle en milieu pénitentiaire n'ont que rarement l'occasion de se rencontrer, et s'ils se croisent, c'est le plus souvent pour discuter les conditions de mise en oeuvre d'un projet particulier. À ce titre, une telle journée est tout simplement une première nationale.

Revers de la médaille, il a fallu « essayer les plâtres », chacun des acteurs parlant depuis sa position et son expérience professionnelle, et découvrant pour partie la complexité de la position des autres. Au contraire d'autres situations de discussion dans lesquelles les visages, les arguments, et les différences sont connus de tous, il a fallu ici découvrir à tâtons les thématiques autour desquelles pouvaient s'organiser les accords et désaccords.

L'objectif de ce texte est donc de reprendre cette parole qui s'est cherchée au cours des débats, d'identifier « ce dont nous avons parlé », de formuler les dissensus expérimentés, bref de poser et d'explicitier, après-coup, les termes des controverses.

Les problèmes soulevés lors de cette journée ne sont pas tous nouveaux, et recourent en partie ceux évoqués par d'autres acteurs et observateurs de l'action artistique en milieu pénitentiaire. Si l'action artistique en milieu pénitentiaire connaît des problèmes de moyens, une part non négligeable des difficultés abordées semble cependant tenir aux représentations que les uns et les autres se font de la situation, à leurs cultures professionnelles spécifiques et aux informations dont ils disposent. Tout l'enjeu de cette journée était donc que ces problèmes soient évoqués ensemble par les acteurs directement susceptibles de les faire évoluer, sinon de les résoudre.

Cette journée a donc permis de faire naître un débat compliqué mais important, lourd d'enjeux, puisqu'il en va tant de la sécurité de tous que de la participation des personnes détenues à la vie sociale, tant des définitions de ce que nous appelons l'art et la culture, que de leur confrontation à la question de leur utilité sociale.

II - L'autre lieu, l'autre public, l'autre création

1. Un lieu de questions thématiques

*« Je ne crois pas à ce terme à la mode, « l'évasion ». Je crois à « l'invasion ».
Je crois que, au lieu de s'évader par une œuvre, on est envahi par elle.
Ce qui est beau, c'est d'être envahi, habité, inquiet, obsédé,
dérangé par une œuvre. »*

Jean Cocteau

Les questions abordées par les artistes au cours de cette journée sont d'abord celles que leur suggèrent la découverte de cet univers tout entier conçu autour de la privation de liberté.

Cette inversion des évidences du monde extérieur (pouvoir se déplacer comme on le souhaite, s'adresser à qui l'on veut, etc.) les incite par exemple à questionner leur propre liberté.

« Qu'est-ce que la liberté, pour moi, à l'extérieur ? C'est la première question qui m'est venue. » Nosca, plasticien.

D'autant qu'en entrant en détention, l'intervenant perd, lui aussi, une partie des facilités dont il a l'habitude de jouir à l'extérieur.

« On perd un peu de son autonomie, dit encore Nosca. Il est très difficile de devoir s'en remettre à d'autres pour tout faire, pour se déplacer, demander un ciseau, etc. »

Rencontrant l'expérience de cette privation de la liberté de circuler, d'aller et venir, de disposer de son temps, les intervenants se retournent vers la question de la liberté tout court, de la liberté au sens plus profond, existentiel, philosophique. Le détenu n'est-il pas, au fond, *enfermé avec sa liberté plus que privé de liberté ?*

Ainsi pour F. Deck, la question de la liberté et de l'enfermement traverse largement les murs :

« Par certains aspects, on peut se demander si les gens qui sont à l'extérieur sont véritablement libres. De même, j'imagine qu'il peut y avoir en prison de véritables moments de liberté. »

Ces interrogations, pour importantes qu'elles soient, sont souvent à l'arrière plan des vies à l'extérieur. Elles prennent en détention une dimension urgente, une place centrale. Elles en viennent à donner à toute action, toute production, une profondeur qu'elle n'aurait pas à l'extérieur.

Les artistes exploitent plus ou moins consciemment ce surcroît de sens. Ainsi D. Herenger évoque un film mettant en scène des détenus encourageant l'un des leurs qui simule, sur des tapis de gymnastique, sa première leçon de natation. Par le truchement du montage vidéo et l'engagement des acteurs, la pièce exigüe du tournage cède la place à une véritable baignade initiatique, aux émotions du contact avec un élément inconnu.

Le film¹, qui pourrait n'être que la trace d'une mise en scène potache devient la preuve troublante de cet engagement des détenus dans une situation fictive, dans l'exploration d'identités insoupçonnées,

« une preuve que l'évasion a eu lieu, que l'on a pu jouer avec le lieu, la situation, son identité. Que l'on n'est pas confiné à la fonction que nous attribuent les murs. » D. Herenger, réalisateur.

D'autres thèmes, moins abordés au cours de cette journée, (comme ceux de la vérité et du mensonge, du pouvoir, des inégalités sociales) prennent également un relief particulier en détention et nourrissent les démarches des artistes.

¹ Saint-Fernand, réal. D. Herenger, 8min, prod. Les2Maisons, 2010.

2. Un lieu de complications

Un des problèmes spécifiques aux interventions en milieu carcéral tient à la difficulté à constituer des groupes consistants et durables, à la difficulté « d'intéresser les détenus » aux propositions des intervenants.

Ce problème de fréquentation des ateliers renvoie pour une part à des conditions techniques et sécuritaires propres à la détention, et d'autre part à la spécificité sociale des personnes incarcérées.

2.1 Complications techniques et sécuritaires

Au rang des complications techniques et sécuritaires, notons les questions d'horaires et d'agenda : Comme le rappelle M. Klecha, directeur du Centre Pénitentiaire de Saint-Quentin-Fallavier, les intervenants ont à « s'inscrire dans quelque chose qui est déjà existant », et les activités artistiques en milieu pénitentiaire doivent se couler dans l'organisation quotidienne du temps carcéral, respecter les horaires des « mouvements », des repas, etc.

Mais ces interventions se trouvent aussi régulièrement mises en concurrence avec d'autres (classement en travail pénitentiaire, promenade, rendez-vous à l'infirmerie (UCSA)), qui appartiennent au fonctionnement traditionnel de l'institution, ou peuvent se voir d'avantage valorisées, perçues comme plus à même de favoriser la réinsertion professionnelle des détenus.

Cette place incertaine dans l'agenda des établissements résonne parfois, pour les intervenants, comme un manque de reconnaissance, une difficulté plus profonde à se voir accorder une place qui soit à la mesure des enjeux que revêtent à leurs yeux les activités qu'ils proposent.

Comme le relève le rapport 2009 du Contrôleur Général des Lieux de Privation de Liberté², les interventions doivent encore tenir compte des formes de réglementation qui jouent sur la rareté des activités proposées pour les inclure dans la gestion de la discipline pénitentiaire. Ainsi, la participation à ces activités passe par l'inscription des détenus sur des listes d'attente, inscription toujours révocable, même au cours d'un cycle d'activité, et subordonnée à la bonne conduite des détenus telle qu'elle est évaluée par les surveillants. L'absence d'un détenu peut ainsi relever d'une forme de sanction pour écart de conduite, appliquée par un surveillant. À charge alors pour les intervenants de faire avec des groupes dont la composition peut largement évoluer d'une séance à l'autre.

2.2 Diffusion de l'information

Les complications concernent aussi la diffusion de l'information. La tenue des différents ateliers est le plus souvent annoncée par voie d'affichage au sein de l'établissement. Mais les intervenants regrettent parfois de ne pouvoir maîtriser que très partiellement les circuits de cette information et la manière dont leur activité est présentée aux détenus.

« On n'est pas là ni avant, ni après l'intervention, or on sait qu'il faut parfois trouver des manières d'annoncer les choses aux détenus, leur donner envie, ne pas leur faire peur. » F. Veyrunes, chorégraphe.

Ici encore, les artistes ont le sentiment que l'établissement relaie l'information à hauteur de l'importance qu'elle lui donne, hauteur souvent perçue comme insuffisante.

Plus généralement, les intervenants doivent composer avec les conditions financières, la qualité des locaux et du matériel laissés à leur disposition, les vérifications de sécurité à l'entrée et à la sortie des établissements, les circuits administratifs parfois longs par lesquels doivent passer leurs demandes diverses...

Toutes contraintes et conditions qui peuvent se révéler pesantes, qui parfois peuvent mettre en question la pérennité de leurs interventions, et qui contrastent généralement avec ce que les artistes ont pu connaître dans les lieux dédiés à la culture³.

² « Dans certains établissements, les détenus ayant fait preuve d'indiscipline voient le traitement de leur demande différé, ce qui les maintient dans une situation d'inactivité susceptible d'entraîner la répétition d'incidents. A contrario, dans d'autres établissements, les plus perturbateurs sont orientés vers une activité, étant pour eux un facteur d'équilibre, la gestion de la détention en est facilitée. » Rapport annuel d'activité 2009 du Contrôleur général des lieux de privation de liberté, Dalloz, 2010, p.69.

³ Voir également sur ce point l'étude de Florence Martin, *Les ateliers artistiques en prison : créer pour se recréer*, Florence Martin, Mémoire de DEA sous la direction de Julien Frétel, Institut d'Etudes Politiques de Lille, 2003.

2.3 Poids des conditions sociales

Au-delà des contraintes organisationnelles liées à l'arrivée dans cet autre lieu, les intervenants se confrontent aux spécificités d'un autre public, et au poids des déterminismes sociaux.

« Faire venir les détenus », c'est bien souvent d'abord faire en sorte qu'ils trouvent un intérêt durable, profond, à leur participation aux ateliers. Or les détenus, largement issus des couches les plus populaires, ne partagent généralement pas l'attrait pour la culture qui peut être celui des cadres administratifs qui mettent en place les activités culturelles.

Il faut ici rappeler qu'environ trois quart des détenus ont quitté l'école avant 18 ans, qu'environ la moitié des détenus a un père ouvrier et une mère inactive⁴, et qu'en avril 2000, 10,4% de la population carcérale se déclarait illettrée⁵.

Pour une large majorité de détenus, l'enfance n'a donc pas été l'occasion d'acquérir, pour reprendre les termes de P. Bourdieu, cette « familiarité spontanée avec l'art, qui provient non pas d'un don, mais de codes et de langage acquis par la socialisation⁶. » Le système scolaire n'a pu effacer que marginalement un sentiment d'étrangeté aux choses de l'art, et notamment aux formes artistiques les plus légitimes et reconnues. D'une manière générale, les pratiques culturelles légitimes, c'est à dire telles que les entendent les classes moyennes et supérieures, ne font tout simplement pas partie du monde des détenus. Ils auront souvent tendance à s'exclure d'eux-mêmes d'ateliers artistiques dont ils ne perçoivent ou ne partagent pas les enjeux, qu'ils considèrent ne pas être « pour eux », trop inaccessibles ou trop étranges. Peu concernés par les stratégies de distinction des classes moyennes et supérieures, il ne leur est pas coutumier de considérer l'art et les pratiques culturelles comme des moyens d'insertion ou d'ascension sociale.

À charge donc pour les intervenants, qui, eux, sont le plus souvent diplômés, issus des classes moyennes supérieures et profondément familiers des enjeux du champs artistique, de faire avec ces différents rapports aux pratiques artistiques. Il leur revient de prendre conscience et de gérer cette série d'écarts entre leurs propres visions de la culture et celles des différents détenus, mais aussi des surveillants, des cadres de l'administration pénitentiaire, des partenaires institutionnels.

3. Le parcours de réponse au lieu

Les artistes n'ont jamais affaire à un espace vide qu'il suffirait de simplement remplir, mais à des espaces toujours traversés par une multitude de forces – matérielles, idéologiques, historiques, institutionnelles, économiques, et bien sûr esthétiques –, avec lesquelles il faut composer.

André Rouillé, « *Du vide dans l'art* ».

La découverte et la compréhension de ces difficultés ne se fait pas d'emblée. Il faut souvent du temps aux artistes intervenants pour passer du choc de la rencontre avec le monde carcéral à la construction d'une démarche qui prenne en compte ces différentes conditions, voire à une démarche qui recycle ces difficultés et les tourne au profit d'un projet artistique⁷.

⁴ Guérin G., « La population carcérale », *Actualité et dossier en santé publique (AdSP)*, n° 44, septembre 2003, p. 21-25.

⁵ Martin F., *op. cit.*

⁶ On sait, depuis P. Bourdieu au moins, qu'il existe une corrélation positive entre pratiques culturelles et capitaux économique (revenu, patrimoine, bien matériel) et culturel (ensemble des qualifications intellectuelles produites par le système scolaire ou transmises par la famille), et que les classes populaires sont également les plus éloignées des pratiques culturelles les plus légitimes. Voir Bourdieu P., *La distinction*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979.

⁷ P. Grosdemouge a développé dans son introduction cette idée d'un parcours des artistes intervenants. Ils réalisent un véritable travail d'insertion dans le milieu pénitentiaire que ne mesurent pas toujours ni les détenus, ni les cadres et personnels pénitentiaires qui ont chacun déjà fait cet apprentissage.

Sans se réjouir de telles conditions, les artistes insistent sur le fait qu'elles ne doivent pas aboutir au manque d'ambition des projets qu'ils proposent. Ils travaillent donc à articuler leurs exigences, connaissances et expériences avec les conditions qui leur sont proposées. Et c'est bien souvent dans leur formation et leur expérience d'artistes qu'ils trouvent le sens et les modalités de ces adaptations techniques, procédurales, mais aussi esthétiques.

3.1 Adaptations pragmatiques et stratégies

Au niveau pragmatique, les intervenants élaborent des stratégies à différents niveaux. Ils s'efforcent notamment de diversifier les modalités de transmission de leurs intentions et de leurs démarches esthétiques.

C'est à cet effet qu'ils travaillent la présentation même de leur activité aux détenus, notamment dans le sens d'une banalisation parfois très poussée. Ainsi, la réflexion sur l'allure que doit avoir l'affiche annonçant l'atelier est symptomatique du jeu tactique des intervenants :

« L'affiche doit être super simple. En fait, il faut en dire le moins possible : tel jour, à telle heure, il se passe quelque chose. Si il se passe quelque chose, les détenus viendront voir... Si ça a l'air trop compliqué, ils ne viendront pas. Ils viennent, et à partir de là, on négocie ensemble leur rôle, leur implication... » D. Herenger, réalisateur.

Les artistes savent que la plupart du temps, les détenus qui se risquent dans leurs ateliers le font d'abord pour tromper l'ennui et profiter d'un moment de convivialité, ou dans l'espoir - illusoire - d'augmenter leurs chances de bénéficier de remises de peines supplémentaires (RPS).

Organisant la séance de présentation de son projet aux détenus, le plasticien Nosca raconte avoir abandonné son intention initiale de dérouler devant eux les étapes préconçues de la fabrication de l'œuvre qu'il avait imaginée :

« Finalement, je ne voyais pas l'intérêt d'une présentation où j'aurais réfléchi à tout, tout prémédité. » Nosca, plasticien.

Il a choisi de consacrer plus modestement cette séance à « faire connaissance, discuter les uns avec les autres », avant d'évoquer de façon ouverte ce que détenus et artistes allaient « pouvoir faire de l'atelier ». Plusieurs artistes témoignent ainsi de la nécessité de mettre en discussion le procès de production culturelle et y voient des enjeux divers :

Prendre le temps de réduire l'écart :

Comme le résume Nosca, « on retrouve chez les détenus les mêmes clichés qu'ailleurs sur la production artistique ». Ainsi, pour F. Veyrunes, chorégraphe, il est important de « commencer par démystifier », dans le cas de la danse, la question du rapport au corps, à la virilité, à la sensualité. Pour le plasticien, il s'agira de décevoir les attentes esthétiques profanes :

« Au départ, certains détenus viennent pour faire du dessin. Ils sont dans la production du beau, du petit objet ». Nosca, plasticien.

Impliquer et considérer les détenus :

Pour D. Herenger, vidéaste, ne pas venir avec un projet tout-fait permet également de ne pas installer les détenus dans une posture passive, de consommation de l'activité, mais au contraire de les inciter à participer, de s'inscrire avec eux dans une forme d'aventure, dont le dénouement n'est pas écrit d'avance et au sein de laquelle leur participation sera donc réellement significative.

En laissant place à la discussion, les artistes intervenants manoeuvrent donc entre deux écueils, identifiés par Nosca : D'un côté, se montrer peu exigeant, en rabattre sur ses ambitions artistiques pour satisfaire les attentes des détenus et voir son atelier plein. De l'autre, se montrer exigeant, imposer une certaine radicalité de sa démarche artistique, et ne travailler qu'avec les quelques détenus qui partageront et accepteront un tel engagement.

3.2 Un parcours plus profond

Pour échapper à cette alternative entre animation sans ambition et imposition d'une démarche culturelle élitiste, les artistes interrogent leur propre posture et leurs définitions de la culture.

La prise en compte par les artistes des conditions spécifiques au milieu pénitentiaire peut donc se muer en une véritable démarche esthétique, en une étape significative de leur parcours intellectuel et artistique.

- Ordealie et exil

Certains des intervenants en viennent à présenter le travail en milieu pénitentiaire comme une forme de « purification », une manière de se débarrasser d'un ensemble d'habitudes de travail confortables pour retrouver le risque et l'incertitude propices à la création.

Il s'agit alors pour eux de laisser des lieux et des publics qu'ils connaissent pour tenter un art en exil, une forme d'aventure, de déterritorialisation artistique.

« Quand tu travaille en prison, tu n'as rien. Il te reste une caméra, des gens, un petit espace clos. Pas de décors, pas d'équipe... Tu te retrouves comme avec un stylo et une feuille de papier. Tu retournes à l'essence-même de l'élan artistique. » D. Herenger, réalisateur.

Ce type de discours semble répandu parmi les artistes intervenant en milieu pénitentiaire. Dans son étude, F. Martin cite par exemple Jean-Pierre, metteur en scène :

« J'ai le sentiment qu'en allant faire du théâtre en détention et dans tout cet espace où l'existence se manifeste d'une manière forte et violente, j'ai le sentiment qu'on retourne à l'essence de notre propre activité et c'est ça qui nous anime profondément. »

« Le travail en détention est fondamental pour les artistes et pour leur art. Les lieux d'exclusion comme la prison sont des espaces privilégiés où naissent de nouveaux référents, de nouvelles formes d'organisation des désirs, de nouvelles formes d'expression... On s'affranchit des conventions, des formes déjà posées, on sort des espaces de conformisme. Là, de la culture se fabrique. La pression des prisons met les détenus dans de telles conditions que seul du neuf peut arriver. On sort de la mièvrerie, du contrôle de soi. Quelque chose se libère⁸. »

Risquant leurs savoir-faire dans ce qui s'apparente à une forme d'épreuve ordalique⁹, les artistes semblent chercher dans l'art *intra-muros* une authenticité, une profondeur de questionnements, un certain souffle qu'ils ne trouvent pas forcément à l'extérieur.

3.3 Une occasion d'interroger ses positions esthétiques

« Pourquoi rapporter systématiquement l'incompétence à une expérience négative, de l'ordre de l'échec ou de l'insuffisance, alors qu'elle incorpore une authentique promesse ? »

Pascal Nicolas-Lestrat, « Des compétences indisciplinées ».

- Incompétences

Ce « retour à l'essentiel » de leurs pratiques passe par une série de dépouillements : perte du confort des lieux dédiés, perte d'un public initié et complice, abandon d'une position de producteur diffusant ses produits à des consommateurs/récepteurs, et même, comme le formule F. Veyrunes, abandon des compétences sur lesquelles ils peuvent habituellement s'appuyer.

En effet, si la « compétence » apparaît souvent, pour ces professionnels que sont les artistes intervenants, comme le sésame leur permettant d'obtenir les financements et la reconnaissance, elle peut paradoxalement paralyser leur action en milieu carcéral. Une démonstration de compétences risque dans ce cadre d'être perçue comme une démonstration de force symbolique, et entraîner la méfiance sinon le rejet. Plus encore, les intervenants réalisent qu'en entrant dans les ateliers trop équipés de compétences acquises à l'extérieur et dans d'autres milieux, ils courent le risque de s'enfermer dans leur « territoire disciplinaire¹⁰ », et de rater les questionnements spécifiques que leur fournit le milieu pénitentiaire.

Le travail d'ateliers en milieu pénitentiaire amène ainsi les intervenants à un changement de paradigme qui peut être particulièrement important. Il leur est souvent demandé, à l'extérieur, de faire la démonstration de leur savoir-faire avec la plus grande virtuosité possible, pour un public qui, lui, ne sait pas faire et admire. Ici, ils ont

⁸ Jean-Pierre, metteur en scène, cité in F. Martin, *op.cit.*

⁹ L'ordalie était ce mode médiéval de preuve en justice, aussi appelé « jugement de Dieu », caractérisé par des épreuves au cours desquelles les accusés risquaient jusqu'à leurs vies, s'en remettant intégralement à la volonté divine pour établir leur innocence.

¹⁰ Nicolas-Lestrat P., *op. cit.*

au contraire la possibilité, l'autorisation, le temps, de laisser cette virtuosité de côté pour se mettre à l'écoute - à l'école - des situations qu'ils rencontrent.

Une telle démarche dégage un espace, dans le moment du travail artistique, pour les propositions, les compétences, les intérêts, les désirs etc., de l'ensemble de ceux qui y participent. Elle permet également à l'artiste intervenant de rencontrer des questions, des enjeux, une matière qu'il n'aurait pu soupçonner sans cela. À charge pour l'artiste de nourrir cette participation et de négocier des formes qui la rendront partageable et pertinente dans un marché de questionnements plus vaste.

Cette démarche contribue donc, en assouplissant la traditionnelle répartition des rôles culturels entre producteurs d'art d'un côté et récepteurs de l'autre¹¹, à proposer aux personnes détenues une expérience de l'art qui ne soit ni la consommation passive, ni l'imitation maladroite des productions de professionnels. Cette démarche modifie le rôle de l'artiste, implique qu'il se déprenne de ses compétences propres au profit de celles produites par le dispositif d'atelier en son entier, et fait, enfin, une véritable place à ses incompétences. Les incompétences de l'artiste, en rendant son travail plus ouvert et disponible aux situations qu'il rencontre, lui permettent de s'inscrire dans une démarche de plain pied avec son public. Elles deviennent ainsi un des moteurs de son travail de création.

C'est en ce sens que F. Deck rappellera la nécessité pour l'artiste professionnel de faire valoir auprès de l'institution, et de négocier, « à la fois des compétences et des incompétences¹² ».

- S'affranchir du marché de l'art et de la production d'objets

De façon inattendue, et comme le fait encore remarquer F. Deck, la création en milieu pénitentiaire esquisse ainsi, pour les intervenants, une potentielle alternative à un marché de l'art focalisé sur la course appauvrissante à la production d'objets commercialisables.

En effet, le dispositif culture et lien social, ainsi que les choix de politique culturelle pénitentiaire faits en Isère quant à ces interventions, semblent permettre de sécuriser les artistes dans la possibilité d'un parcours esthétique et professionnel ouvert.

En permettant aux artistes une présence sur le long terme, en privilégiant le travail d'atelier sur la présentation d'oeuvres achevées, et plus encore en plaçant dans un espace de négociation constante la question des critères esthétiques ainsi que la question des formes et de la fréquence des restitutions, le dispositif Culture et Lien Social permet aux intervenants une véritable maturation de leur démarche d'artistes.

Abrités de cette « dictature des objets », les intervenants peuvent en partie se défaire des formatages du marché de l'art pour prendre le temps de développer des questionnements, des formes, d'affirmer des démarches singulières. Ils peuvent travailler d'autres dimensions de la création artistique moins visibles et monnayables, faisant des établissements pénitentiaires des lieux de recherche et d'innovation artistique.

Ils peuvent notamment faire une véritable place à l'expérience des relations sociales qu'ils construisent avec les détenus. Le travail en ateliers est ainsi avant tout une masse de travail relationnel, un vécu que les intervenants sculptent et composent à la fois avec les détenus, avec la situation de détention, avec, plus globalement, le milieu carcéral.

L'essentiel de cette partie du travail, c'est à dire les qualités d'expérience construites avec les détenus, restera invisible. Elles peuvent difficilement, en effet, se transmettre ou se matérialiser dans des objets. Au mieux, les productions issues des ateliers en porteront les traces a posteriori, et seront alors comme des preuves que certaines qualités d'expérience et de relations ont eu lieu.

Dans ces conditions, le travail en milieu pénitentiaire est pour les artistes une occasion de participer à un mouvement plus global de déplacement de la valeur des productions artistiques : de la performance et virtuosité d'exécution vers une multiplication des qualités d'expérience¹³.

¹¹ On peut lire sur ce point l'article de Benjamin W., « L'Auteur comme producteur », *Essais sur Bertolt Brecht*, Paris, Maspero, 1934, 1969.

¹² Lire sur ce point l'article écrit par P. Nicolas-Lestrat à la suite de l'atelier « Mutualisation des compétences et des incompétences », animé par François Deck à l'École supérieure d'art de Grenoble : Nicolas-Lestrat P., « Des compétences indisciplinares », in *Moments de l'expérimentation*, éditions Fulenn, 2009. [en ligne] <http://www.le-commun.fr/index.php?page=des-competences-indisciplinees>

¹³ Sur l'émergence d'un courant d'« art relationnel » dans l'art contemporain, voir par exemple : Bourriaud, N., *L'esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Dijon, 1998.

- Charité / Innovation

On le voit, les artistes n'entrent pas en détention pour occuper charitablement une population en mal d'activités mais bel et bien parce qu'ils y trouvent tout à la fois une vue imprenable sur le monde contemporain, une occasion unique de mettre à l'épreuve leurs questionnements, l'opportunité rare de pouvoir mettre en chantier leurs présupposés artistiques.

Si la culture, en entrant en prison, semble amenée à se démunir, à en rabattre sur ses certitudes, à repenser son rôle, ses modalités, ses formes, ce n'est pas, pour les artistes présents, dans le sens d'une réduction de leur démarche à une forme de facilitation ou de vulgarisation.

Vulgariser serait encore chercher à « faire passer » un art légitime, une culture de l'élite. Au contraire, les témoignages d'intervenants laissent entrevoir cette obligation de franchir les murs sociaux comme une interrogation sur leurs propres productions, comme un défi vivifiant pour leur exigence professionnelle.

Elle est pour eux une occasion d'infléchir les modes opératoires de l'art, de mettre à l'épreuve des réflexions esthétiques présentant « l'art comme expérience », et par là-même, de contribuer, depuis la prison, à animer la réflexion hors les murs.

III - Artistes, détenus, surveillants, institution : un jeu de contrastes relationnels

1. Un problème central

À bien y regarder, une large partie des échanges de cette journée d'étude à finalement été consacrée à interroger, sous de multiples angles, la question de la place des personnels de surveillance dans les interventions culturelles.

Suscitant des débats parfois vifs, certainement denses, des malentendus et des prises de positions affirmées, le sujet semble de première importance lorsque l'on aborde les interventions d'artistes en milieu pénitentiaire. Il mérite donc que l'on s'efforce d'explicitier, autant que faire se peut, les tenants du débat, sinon pour parvenir à un consensus, du moins pour clarifier les termes de la controverse.

La principale remarque des artistes intervenants à ce sujet concerne la distance, voire la réserve, des personnels de surveillance à l'égard de leurs activités.

Décrivant le déroulement des ateliers qu'il a proposé, B. Mopaumés s'est ainsi étonné de situations dans lesquelles les surveillants se trouvaient toujours accoustiquement mal placés, à des endroits d'où ils leur était impossible d'entendre les productions musicales autrement que sous la forme d'un brouhaha pénible. Inspiré par cette réception impossible, B. Mopaumé s'est alors demandé s'il serait envisageable de proposer des ateliers à destination des surveillants, voire d'un public mixte de détenus et de surveillants.

Le fait que cette question ait été d'évidence perçue comme provocante par la plupart des participants au débat, y compris par celui-là même qui l'a posée, nous informe de l'importance des enjeux qu'elle découvre.

Les surveillants sont, faut-il le rappeler, des rouages essentiels du fonctionnement concret du dispositif carcéral et, bien qu'ils ne participent ni aux ateliers ni à l'élaboration des politiques culturelles en milieu pénitentiaire, ils sont en première ligne de leur mise en œuvre.

Ouvrant et fermant les portes, appelant les détenus, appréciant en situation le bien fondé d'une application plus ou moins stricte du règlement¹⁴, évoquant les ateliers avec les détenus en amont et en aval du temps de présence des artistes, ils ont une véritable influence sur le déroulement concret des interventions.

Plus largement, les surveillants représentent et incarnent l'institution pénitentiaire aux yeux des détenus comme aux yeux des artistes. Leurs positions quant aux actions artistiques engagées sont donc perçues par eux comme participant de la démarche globale de médiation de leur travail par l'institution, et l'attitude qu'ils peuvent manifester à l'égard des activités artistiques est ainsi souvent considérée comme étant celle de l'institution.

Pour les artistes, ce sentiment d'une distance des surveillants envers leur travail peut ainsi sembler entrer en contradiction avec les partenariats valorisants dans lesquels ils sont engagés avec l'administration.

Cette distance interroge la synergie des missions sécuritaires et sociales du système pénitentiaire, et révèle, par contraste, les formes différentes de relations aux détenus que peuvent entretenir artistes et surveillants.

Ces différences d'approche sont évidemment liées aux différences des fonctions des uns et des autres, mais plus encore à des différences de point de vue sur les missions et les moyens de la prison, ainsi que sur les moyens et missions de l'Art.

¹⁴ Cf. Chauvenet Antoinette, Benguigui Georges, Orlic Françoise. «Les surveillants de prison : le prix de la sécurité.», *Revue française de sociologie*, 1993, 34-3. p. 345-366.

2. Distance et surveillance

Cette distance des surveillants envers les activités artistiques peut trouver plusieurs éléments d'explication qui furent en partie exprimés par les représentants de l'Administration Pénitentiaire.

2.1 Un surcroît de travail

L'organisation concrète des ateliers peut représenter à leurs yeux un surcroît logistique (il faut déplacer les détenus, construire les listes de participants, le cas échéant inspecter le matériel introduit de l'extérieur par les artistes intervenants, etc.).

Plus globalement, dans des établissements avant tout évalués sur la réalisation d'objectifs sécuritaires, les incursions extérieures sont facilement perçues dans leur dimension de menace potentielle et les objectifs de réinsertion n'interviennent qu'en second plan.

Paradoxalement, et comme le remarquait déjà A. Chauvenet, G. Benguigui et F. Orlic¹⁵,

« L'amélioration des conditions de vie des détenus et le développement des activités destinées à favoriser leur réinsertion entraînent mécaniquement des risques d'insécurité externes et internes, puisqu'ils signifient un volume toujours plus grand de circulation des biens et des personnes à l'intérieur des établissements ainsi qu'entre la prison et l'extérieur. »

2.2 Club Med' et châtement (distance éthique)

L'intervention d'artistes auprès des détenus peut également toucher les surveillants dans l'idée qu'ils se font des fonctions de la détention. Si l'on reprend l'analyse de P. Combessie¹⁶, qui distingue parmi les fonctions que l'on peut attribuer à l'incarcération les fonctions d'expiation, de dissuasion, de neutralisation et de réadaptation, il peut parfois être difficile pour certains surveillants d'admettre que les détenus connaissent en détention un confort qu'ils estiment immérité (et donc contraire à des objectifs expiatoires), ou peu propice à participer aux fonctions dissuasives de la détention. Comme l'écrit F. Martin,

« L'octroi de droits artistiques à des personnes ayant elles-mêmes violé le droit peut apparaître à leurs yeux comme une injustice ou une absurdité. « Pourquoi donner du caviar à des cochons¹⁷ ? » Le détenu, entaché d'une faute qu'il doit payer devrait alors purger durement sa peine sans pouvoir bénéficier de « privilèges multiples », d'activités jugées divertissantes ou valorisantes¹⁸. »

2.3 Des origines sociales différentes, des définitions de la culture différentes (distance sociale)

Il faut ici rappeler que le personnel de surveillance, lui non plus, n'est pas toujours issu du même milieu social que les cadres de l'administration pénitentiaire, et n'est pas toujours familier du champ culturel et artistique légitime. Les différences de positions et de trajectoires des détenus, surveillants, artistes et cadres administratifs sur l'échelle sociale peut se traduire par des écarts de dotation en capital culturel légitime, c'est à dire, au fond, par des manières différentes de définir ce qu'est la culture et ce à quoi elle peut servir, différences qui sont certainement à l'origine de bien des incompréhensions.

Les surveillants peuvent ainsi ne pas considérer les activités culturelles comme fondamentales, ne pas mesurer les apports potentiels de « la culture » pour les parcours d'insertion des détenus. Notamment dans la mesure où cette « culture » n'a pas forcément eu d'influence particulière dans leur propre parcours de formation et d'insertion.

Ils peuvent prendre de haut certaines décisions qui satisfont pourtant la bonne volonté culturelle des administratifs issus de classes moyennes supérieures, ou au contraire, se positionnant dans une forme de concurrence,

¹⁵ Chauvenet A. *et alii*, *op. cit.*

¹⁶ Combessie P., *Sociologie de la prison*, Paris, La Découverte, Repères, n° 318, 2001.

¹⁷ in Poissonnet E., *Le Détenu face à la pratique culturelle et artistique*, mémoire IEP de Lille, 2001, cité in Martin F., *op. cit.*

¹⁸ Martin, F., *op. cit.*

vivre comme injuste l'accès des détenus à ces activités socialement valorisantes dont ils sont souvent eux-mêmes privés.

2.4 Enjeux organisationnels : la distance comme métier

Bien qu'étant essentiels au bon déroulement des ateliers, les surveillants ignorent souvent simplement ce qui s'y passe. Et l'organisation de leur temps comme de leurs déplacements n'encourage voire ne permet généralement pas qu'il en soit autrement.

Tout se passe alors comme si la distance séparant activité artistique et personnel de surveillance faisait partie de l'administration des établissements pénitentiaires. Comme si la participation des surveillants à cette vie culturelle de l'établissement n'était envisagée, au mieux, que de façon largement indirecte et détournée.

Les représentants de l'administration pénitentiaire ont ainsi tenu à rappeler que d'éventuelles participations aux ateliers artistiques ne correspondaient pas aux missions des surveillants, qui sont essentiellement sécuritaires.

Dans le cadre de la formation continue, les surveillants ont accès à des modules « d'information culturelle » dispensés par l'E.N.A.P., lesquels ne semblent cependant proposer qu'un cadrage très général sur les pratiques artistiques, sans lien avec les pratiques spécifiques des intervenants présents dans leurs établissements. La participation des surveillants à ces formations semble rare, et paraît même incongrue tant elle semble éloignée du « rôle qu'ils doivent tenir ».

Il a également été fait référence aux pratiques culturelles que les surveillants pouvaient avoir « par ailleurs », dans une vision séparant, là encore, l'activité culturelle des surveillants de celle qui a lieu dans leur établissement.

Il semblerait donc que l'art pour les surveillants soit envisagé d'avantage comme une information abstraite que comme une expérience, sinon, éventuellement, dans cet ailleurs qu'est leur vie privée. La mise à distance des interventions culturelles semble inscrite dans l'organisation même du travail des surveillants : tout semble donc fait pour que les interventions culturelles ne soit pas l'occasion d'une communion des détenus et des surveillants.

Les questions des artistes intervenants à ce sujet ont été l'occasion pour les représentants de l'administration de montrer un souci constant de réaffirmer cette opposition structurelle forte entre personnel surveillant et personnes détenues, entre un « eux » et un « nous » :

« Il n'y a pas de situation aussi peu naturelle que celle d'un gardé et d'un gardien. Vous êtes en opposition permanente. »
M. Klecha, directeur du C.P. de Saint-Quentin Fallavier.

« Faire participer les surveillants et le public détenu sur une même activité, un même ressenti d'émotion » relève d'une « philosophie optimale utopiste ». O. Traband, adjointe D.S.P.I.P.

« Les rôles et les fonctions à l'intérieur sont très cadrés, c'est compliqué. (...) Le risque [de mettre en place des ateliers communs], c'est de fausser le lien au quotidien. C'est un risque... Ça peut aussi être le risque que ce lien soit meilleur, et que les choses fonctionnent aussi différemment à l'intérieur. Mais pour le coup, ça ne s'est jamais proposé. » L. Marliot, DISP Rhône- Alpes/Auvergne.

Pour reprendre les termes d'A. Chauvenet, G. Benguigui et F. Orlic,

« Les principes de l'échange et de la réciprocité qui fonde les rapports sociaux normaux sont, en prison, soit interdits, soit l'objet d'une suspicion de la part de la hiérarchie, soit dangereux pour le surveillant (risque de corruption), soit contraires à d'autres impératifs (le maintien de l'autorité, la sécurité). »

Ce qui est pointé ici, c'est le risque organisationnel d'une « corruption de l'autorité » des surveillants que ces auteurs appellent la « corruption par l'amitié », par laquelle « des surveillants «humanistes» qui fondent le sens de leur travail sur le dialogue, l'écoute et l'aide aux détenus [risquent de se trouver] dans une position inconfortable en cas de transgression des règles par un détenu¹⁹. »

Si l'entretien de cette opposition a des justifications professionnelles et sécuritaires, il peut aussi avoir des racines symboliques. Une forme de communion avec les détenus risque d'être vécue comme un danger de contamination, de contagion symbolique mettant en cause un système identitaire du surveillant réputé profondément articulé sur l'opposition manichéenne ordre-délinquance.

« On est obligé de maintenir une opposition. (...) Symboliquement le surveillant ne peut pas s'identifier [au détenu] par une proximité, de peur finalement de trop lui ressembler, et de se retrouver à sa place. (...) Qu'y a-t-il de pire,

¹⁹ Chauvenet A., *et alii*, *op.cit.*

aujourd'hui, que de se retrouver en prison ? Le surveillant doit pouvoir se protéger symboliquement de l'autre. Si le surveillant ne peut pas se protéger symboliquement de l'autre, on est proche de la folie! (...) On ne peut pas enlever les barrières de l'art dans la prison. » O. Traband, adjointe D.S.P.I.P.

F. Martin notait cette importance pour certains surveillants d'affirmer cette séparation entre, d'un côté, « les fonctionnaires de la justice » [qui] symbolisent l'ordre et le respect de la loi et de l'autre, les détenus [qui] incarnent la négation de ces normes²⁰. »

Il n'est cependant pas certain que ce discours soit le seul qui puisse être tenu par les surveillants (absents de cette journée). Signalons simplement ici la possibilité que certains surveillants puissent souhaiter, sinon communier avec les détenus, du moins ne pas être réduits exclusivement au « mauvais rôle » des missions sécuritaires, et qu'ils puissent regretter que le « beau rôle » des missions sociales de la prison soit intégralement pris en charge par d'autres catégories professionnelles.

3. Ateliers et proximité

Là où le personnel pénitentiaire est amené à actualiser sans cesse une conception des relations en terme de « nous » et « eux », les artistes ont tendance, au contraire, à interroger cette séparation, son bien-fondé, ses modalités. Ils semblent traversés par la question de leur proximité avec les détenus. Ils reviennent régulièrement à la question de ce qu'ils ont, ou pourraient avoir, en commun avec eux.

« Une des premières choses que je me suis demandées, c'est : quelle différence entre moi et ces gens là ? Hormis le fait qu'ils sont détenus... Mais en tant qu'individus ? Quelle est véritablement la différence ? » Nosca, Artiste plasticien.

Cette pensée de la proximité peut prendre des formes différentes : B. Mopaumés met sur un pied d'égalité les trajectoires de vie des détenus et la sienne pour comprendre ce qui a pu tourner différemment, F. Veyrunes considère que le groupe est « une équipe » dans laquelle « chacun, artistes, détenus et surveillants doit mettre les mains dans la farine », D. Herenger parle de l'importance « d'expérimenter tous ensemble, avec le groupe, dans l'atelier »...

3.1 Une proximité de situation : être enfermé comme les détenus

Pour une part, cette moindre distance est liée à la situation concrète dans laquelle se retrouvent les artistes intervenants, qui s'apparente de fait à celle des détenus. Le temps de leur intervention, les artistes doivent se soumettre aux règles pénitentiaires mises en œuvre par les surveillants. Ils se retrouvent généralement enfermés avec les détenus, doivent obéir aux consignes relayées par les surveillants, subir l'attente et la fouille de leurs effets. Même s'ils doivent tenir un rôle d'encadrement de l'atelier, ils ont parfois l'impression, surtout au début de leur parcours, de partager d'avantage le sort des détenus que celui des surveillants.

3.2 Une proximité sociale : incertaine insertion.

Des motifs socio-économiques peuvent également motiver cette acceptation plus facile d'une forme de proximité. Certains des artistes intervenants sont en début d'insertion professionnelle, et, bien qu'issus de milieux différents, ils peuvent se trouver dans une situation économique comparable à celle de nombreux détenus. Mais au-delà de ces similitudes de niveau de vie, ils partagent avec les détenus un statut social construit autour d'une forme de marginalité. Le sentiment d'une insertion sociale difficile et sans cesse remise en question est le lot de nombreux artistes, et tout particulièrement de jeunes artistes²¹.

« Des différences, il n'y en a pas tant que ça. Le statut d'artiste, économiquement, il y a une certaine forme... disons de difficulté, difficulté d'insertion, difficulté de reconnaissance. Et eux, en prison, ils sont aussi extraits d'un certain nombre de contraintes sociales. Donc c'est un point par rapport auquel ça m'intéressait de savoir comment allait se passer la rencontre avec eux. » Nosca, plasticien.

Comme nombre de détenus issus de milieux très populaires, quoique dans une moindre mesure, ils peuvent ne pas se satisfaire du fonctionnement d'un monde qui ne leur réserve pas une place évidente, d'un monde qu'ils peinent à habiter. Nombre de démarches artistiques trouvent un moteur dans ce rapport « décalé » à la vie so-

²⁰ Martin F., *op.cit.*

²¹ Voir par exemple Mauger G. (dir.), *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Broissieux, Éditions du Croquant (coll. « Champ social »), 2006.

ciale, qui devient un motif d'étonnements, d'explorations, de créations. Et les artistes ont parfois le sentiment ou l'ambition de partager avec les détenus leur expérience de ce handicap social, voire leur capacité à en faire une matrice de production artistique.

3.3 Une proximité professionnelle : travailler en équipe

La socialisation professionnelle des artistes se construit souvent autour d'expériences de collaboration. Les troupes de théâtre, les formations musicales, les écoles d'Art sont marquées par une relative horizontalité des statuts (tutoiement fréquent, valeur égale des points de vue, autorité négociable) et la réalisation d'oeuvres collectives telles qu'une pièce de théâtre, un concert, un film, est généralement le fruit de la participation de tous les membres de ces collectifs, de la coordination de la bonne volonté et de l'intensité de l'engagement de chacun²².

Sans être naïfs sur les réalités du monde pénitentiaire, c'est au prisme de cette logique d'efficacité collective, éprouvée au cours de leurs expériences professionnelles, que les artistes intervenants s'étonnent de situations dans lesquelles l'expérience artistique n'est pas partagée ni soutenue, à un poste ou à un autre, par l'ensemble des présents.

3.4 Enjeux esthétiques, la proximité comme métier

Comme nous l'avons vu, dans ce contexte de création marqué par la relativisation des enjeux productivistes du marché de l'art, les relations prennent une importance cruciale dans le travail de création. Elles occupent l'espace laissé vacant par les objets. Les relations deviennent, peu ou prou, la matière première du travail artistique, et il est donc important pour les artistes qu'elles soient de la meilleure qualité, et de la plus grande diversité possible.

Pour reprendre les mots de F. Deck, ce que les artistes apportent en prison, c'est peut-être avant tout « une autre qualité de rencontre ». Et c'est de cette qualité de rencontre que dépendra la qualité de leurs productions. À ce titre, ils ont donc la possibilité et le devoir d'explorer des gammes de relation plus riches, moins univoques.

Les relations qu'ils entretiennent avec les détenus ne sont pas basées sur l'impératif sécuritaire. Ils n'ont ni à les surveiller, ni à les sanctionner, et s'ils doivent craindre la « corruption de leur autorité », ce n'est certainement pas dans la même mesure que les surveillants.

Plus encore, même s'ils entrent mandatés par une institution qui œuvre à réinsérer les détenus, cet objectif n'est pas directement le leur. Ils ne font pas avec les détenus un travail de réinsertion, mais un travail de création, dont l'institution peut éventuellement anticiper ou apprécier l'impact sur la réinsertion des détenus.

Les relations qu'ils entretiennent avec les personnes détenues sont donc relativement affranchies de la pression sécuritaire comme de la pression normative de la réinsertion.

Partant, ils peuvent et doivent explorer des relations construites sur d'autres bases, densifier les rencontres et diversifier les manières d'approcher les personnes détenues.

C'est dire, au fond, qu'il revient aux artistes de faire apparaître, de cultiver et de produire des visages de prisonniers inconnus. Ce faisant, les artistes troublent et déjouent les identités que l'habitude assigne aux détenus, identités auxquelles ces derniers croient parfois trop eux-mêmes.

« C'est important de rappeler qu'un détenu c'est plus qu'un ventre. C'est un être qui peut se cultiver, apprendre, qui a des choses à dire. » B. Mopaumés, slammeur.

« C'est bien la fonction de l'art en général que de nous permettre d'échapper à nos fonctions : fonction de père, d'ouvrier, de cadre, d'amant, etc. » F. Deck, artiste consultant.

Ce jeu de proximités s'inscrit donc dans la logique d'un travail qui vise à rejouer les identités pour repeupler l'univers carcéral d'affects et d'expériences relationnelles menacés d'extinction, puis pour en garder et transmettre les traces.

²² Voir Becker H.S., Les mondes de l'Art, trad.fr., Flammarion, Paris, 1988.

3.5 Un jeu avec les frontières

Il ne s'agit donc pas pour les intervenants de se mettre « du côté des détenus », pas plus, finalement que « du côté de l'administration » dont ils ne partagent pas totalement les missions. Comme le rappelle Nosca, même appuyés par les dispositif d'accueil mis en place par les SPIP, les artistes sont finalement seuls dans leur rapport aux détenus, et seuls dans leur rapport à l'administration pénitentiaire. Et chaque intervenant éprouve ainsi seul la liberté d'action mais aussi la responsabilité et les contraintes de cette position.

N'étant pas en opposition à l'administration pénitentiaire mais ne se confondant pas avec elle, les artistes intervenants ont à construire cette position intermédiaire, un « nous » des artistes pouvant fonctionner comme un point de vue tiers, un espace d'interrogation et de mise en perspective pour les détenus aussi bien que pour l'institution.

4. L'institution médiatrice

« L'art ne se joue pas seulement entre les artistes et les détenus ».

F. Deck, artiste consultant.

Pour des raisons sociales, professionnelles et esthétiques, les artistes présents travaillent donc une certaine proximité avec les détenus. Mais leur souhait, qui peut paraître naïf, d'étendre cette proximité, de la voir partagée par les surveillants, recouvre un dernier enjeu important.

La question de rapprocher les surveillants de leurs activités renvoie, pour les artistes intervenants, à la question du rôle de médiation de leur démarche que l'institution peut être amenée à jouer auprès des détenus.

Les artistes pointent, comme le rappelle F. Deck, la nécessité de créer un contexte global de réception de leur travail. Les récentes avancées de la sociologie de la culture montrent toute l'importance des conversations et du jugement des tiers dans la réception de propositions culturelles²³.

Pouvoir parler avec d'autres de ce que l'on a vu ou fait permet de préciser son jugement, d'affiner ses catégories de perception et de description, d'obtenir des formes de reconnaissance qui augmentent la motivation à poursuivre la pratique, et enfin de mieux articuler ce que l'on découvre dans l'univers culturel avec ce que l'on fait dans les autres domaines de sa vie (social, professionnel).

Si d'autres détenus peuvent jouer ce rôle de tiers favorisant la réception de l'activité culturelle, c'est plus globalement l'ensemble des interlocuteurs des personnes détenues qui se trouve concerné. En dehors du bref temps de présence des artistes, les conversations même les plus brèves avec les surveillants, les conseillers d'insertion et de probation (C.I.P.), ou encore les enseignants du service scolaire, participent de la continuité et de l'efficacité des interventions.

C'est l'institution toute entière qui peut se faire le relai du travail des artistes, en comprenant et en reconnaissant la valeur des pratiques et des expériences artistiques des détenus. Non pas seulement par la transmission d'informations, certes nécessaires, mais en allant aussi loin que possible dans la construction de la signification de telles expériences.

M. le Directeur du conservatoire de Bourguoin-Jallieu, a tenté d'expliquer cette conception des rapports entre l'institution et les intervenants. Il a pris pour exemple son expérience de protocoles mis en place à l'occasion d'interventions auprès de divers publics dits empêchés. Il a rappelé l'importance de la sensibilisation des personnes en charge de ces publics, au travers de la mise en place de formes de co-actions liant intervenants artistiques et personnels encadrants, s'appuyant sur « des moments de partage, voire de formation partagée ».

²³ Voir par exemple : Lizé W., « Les conversations entre amateurs comme mode d'accès à l'expérience musicale », dans Hammou K., Pecqueux, A., Roueff O., Sevin J.-C., *L'expérience musicale sous le regard des sciences sociales, Actes des Journées d'études des 13 et 14 octobre 2005*, Marseille, SHADYC, Vieille-Charité, 2006, [en ligne] <http://centre-norbert-elias.ehess.fr/docannexe.php?id=743>

La question qui se pose, selon lui, est bien celle de savoir « Qui est là, aux côtés des détenus ? » pour effectuer cette médiation de l'acte artistique au delà du choc de la rencontre, faciliter son appropriation sur la durée, et faire qu'il ne soit pas qu'un moment, « qu'un coup d'épée dans l'eau ».

Le quiproquo qui a suivi est à certains égards révélateur des différences d'approche entre artistes intervenants et administration pénitentiaire. Sa question a été systématiquement envisagée comme une demande d'accompagnement des artistes ou comme une demande de supervision de leurs activités, sur le modèle de ce qui se fait dans le cadre d'ateliers destinées aux mineurs. Malgré ses précisions et celles d'autres intervenants, il n'a pas été possible dans ce temps de discussion, pour les représentants de l'administration pénitentiaire, d'envisager un rôle de médiation positive de l'action artistique à destination des personnes détenues²⁴.

Au-delà de sa dimension anecdotique, cette difficulté de compréhension réciproque fait voir l'importance de la manière dont l'institution pénitentiaire considère le travail des artistes.

Comme le suggérait F. Deck, cette institution fonctionne comme un public des actions culturelles. À chaque échelons, ses membres jugent, sélectionnent, évaluent le travail des artistes. Ils le cautionnent, l'apprécient et en assurent la promotion auprès de cet autre public que sont les détenus. Ou, au contraire, ils l'ignorent voire le rejettent et ne participent pas à étoffer sa réception.

La continuité et l'efficacité du dispositif, tout comme la portée des bienfaits sociaux que l'on peut en espérer, sont donc profondément liés à la conception que l'institution pénitentiaire, à chacun de ses échelons, se fait des interventions culturelles²⁵.

C'est dire l'importance, pour les artistes comme pour l'ensemble des acteurs concernés par la bonne marche de ce dispositif, de trouver dans l'institution qui les accueille, un public aussi averti, concerné et informé que possible.

²⁴ Voir l'extrait du *verbatim* des débats situé en annexe.

²⁵ Et il est vrai que l'on peut regretter à ce titre, comme l'a rappelé Mme. Scheller (Genepi) la disparition en 2005 des coordinateurs culturels.

IV - Enjeux d'une action artistique

1. Fonctions et visions de l'action artistique

1.1 Problématiques de réinsertion / problématiques artistiques

Les représentants de l'institution pénitentiaire incluent volontiers l'action des artistes dans un travail et dans un discours portant sur la réinsertion des personnes détenues.

La culture est alors observée au prisme des outils de la psychologie et du travail social. L'impact des interventions culturelles est évoqué en terme de « reconstruction de l'estime de soi » ou de « confiance en soi », de « développement du potentiel des détenus » ou encore de « développement personnel ».

Ce discours de réinsertion repose généralement sur l'idée d'un parcours, souhaité le plus linéaire et rapide possible, menant d'une figure du détenu « exclu » à une figure du détenu « inséré », c'est à dire pour l'essentiel exerçant une activité professionnelle.

De structure simple, à vocation efficace, ce récit ne correspond pas complètement aux ambitions des artistes intervenants. À rebours de ce schéma, ils ont d'avantage tendance à baser leur travail sur la multiplication des figures du détenu comme de ses trajectoires, réelles ou possibles (travaillant avec ses souvenirs, ses désirs, sa voix, son corps, ses compétences insoupçonnées et ses incompétences, son imaginaire, etc.). Ils donnent à leur action des objectifs qui, sans forcément s'y opposer, ne comprennent généralement pas la normalisation de la situation sociale de leur public. Bien que louable d'un point de vue social, une telle entreprise ne fournit que rarement la matière complexe et la diversité de questionnement dont se nourrit la création artistique.

1.2 Prendre / Donner

Présentées comme un moyen d'insertion mis à leur disposition, les interventions artistiques peuvent être pensées comme une forme de don, de « cadeau » fait aux détenus par l'institution, voire par les artistes. La notion d'« offre » culturelle peut être employée avec une telle connotation.

Il faut bien se rappeler que la présence d'intervenants est moins un don qu'une obligation légale, et qu'artistes comme fonctionnaires de la détention sont rémunérés, selon des circuits divers, sur les deniers publics pour mettre en œuvre des politiques publiques.

Mais au-delà de cette mise au point factuelle, les artistes présents ont semblé ne pas se reconnaître dans cette posture généreuse, et réfuter tout fondement caritatif à leur démarche, une telle approche leur semblant impropre à décrire comme à guider leur action.

Plusieurs artistes présents ont souligné le fait qu'ils ne venaient pas « donner » leur travail, mais bien pour « construire ensemble », avec les détenus, des propositions artistiques. Voire même pour « prendre », du moins pour se saisir d'une occasion de travailler :

« Quand je vais en prison, je ne m'inscris pas dans une offre culturelle. C'est vraiment un échange. J'y vais pour m'enrichir, comme artiste, de cette expérience. Sans cette situation, mon « art » ne peut pas « s'appliquer ». (...) C'est pas seulement l'idée « d'apporter à » mais l'idée qu'il peut se passer quelque chose d'unique, d'expérimental, qu'on ne trouve pas à l'extérieur. » Demis Herenger, réalisateur.

De même F. Veyrunes précise qu'il ne vient pas « pour donner des cours de danse », mais bien pour éprouver ses savoirs-faire, chercher « des fondamentaux », « un enjeu sensible, poétique, chorégraphique commun, un engagement. (...) Trouver comment mettre ces personnes à l'œuvre ».

Ce partage voire cette prédation des enjeux dont sont porteurs l'univers carcéral et les situations des personnes détenues vont à l'encontre d'une conception de l'intervention comme don, d'un artiste généreux à une situation carcérale pauvre, indigente, éternellement déficitaire.

L'avidité affichée par les intervenants fait au contraire apparaître en creux une forme de richesse de la situation carcérale et des détenus. Les artistes sont là parce qu'il y a quelque chose à prendre. Ils sont intéressés.

1.3 Spécificités de l'action artistique

Cette journée a également permis d'entrevoir les différences qui peuvent exister entre le travail d'artistes professionnels et d'autres formes d'activités socio-culturelles.

Cette discrimination est certes une vieille lune, datant au moins des débats ayant animé la création du ministère de la culture par A. Malraux²⁶. Il n'en demeure pas moins qu'elle traverse et interroge le champs des actions menées en milieu pénitentiaire. Le premier protocole d'accord, signé le 25 janvier 1986 entre les Ministres de la Justice et de la Culture, Robert Badinter et Jack Lang afin de régir l'intervention artistique en milieu carcéral précise ainsi que :

« Les intervenants culturels dans la prison doivent posséder un niveau de compétence équivalent à celui qui serait exigé pour un autre public. »

L'accent a donc été mis dès le départ sur une forme d'exigence visant à distinguer les interventions artistiques des activités réputées « occupationnelles ».

Dans les faits, cette discrimination passe par le recrutement d'artistes dont le travail est reconnu à l'extérieur, « qui ont un parcours artistique connu des services de la DRAC²⁷ » ou d'autres institutions culturelles.

Cette sélection permet de garantir une qualité minimum des interventions, mais elle implique surtout que les intervenants entrent en détention riches d'une démarche propre, née hors des murs. C'est à dire qu'au-delà d'éventuelles compétences formelles, ces artistes intervenants sont porteurs d'enjeux propres au champ artistique et sont à même d'inscrire ce qu'ils réalisent avec les détenus dans une histoire et dans une actualité de la création.

« Avoir des gens qui vont être facteurs d'ouverture sur le monde et sur les autres, c'est absolument essentiel aux détenus pour se reconstruire. Et ça passe par des gens singuliers, par des artistes. Le but ultime de ces interventions n'est pas de « faire des artistes », il est d'expérimenter pour faciliter cette ouverture. (...) Par delà les interventions liées à une pratique, l'essentiel est de favoriser cette ouverture sur des mondes artistiques : sur le street-art avec Nosca, sur l'image avec tout le travail fait autour de la vidéo... » Benoît Guillemont, Conseiller Action Culturelle à la DRAC.

Le pari de cette sélection est également que le travail des artistes en milieu pénitentiaire participe de leurs carrières et qu'il les engage au même degré que le reste de leur œuvre. Il est enfin que ces artistes, ayant une activité en dehors des murs, soient amenés à concentrer leurs interventions autour d'expériences ponctuelles intenses, plutôt que sur une présence s'effaçant dans le quotidien de la détention.

Cette opposition très nette entre action artistique et animation socio-culturelle présente cependant le danger d'aboutir à une dépréciation du travail des différents animateurs socio-culturels, bénévoles ou salariés. Leur action au long cours présente évidemment des similitudes avec les interventions artistiques en ce qu'elle apporte aux détenus une activité et une ouverture sur des univers symboliques étrangers à la détention. Les modalités et les enjeux propres à l'animation socioculturelle n'étaient cependant pas l'objet de cette journée.

- Vers un réseau des artistes intervenants en milieu pénitentiaire

Comme l'a rappelé F. Deck, les artistes ne peuvent aujourd'hui mener à bien un travail solitaire. Au contraire, cette journée montre l'importance pour les intervenants artistes de se constituer en groupe, du moins en réseau de pairs à même de prendre en charge la construction d'un discours spécifique. Se diriger vers la constitution d'un réseau des artistes intervenant en milieu pénitentiaire leur permettrait de rompre avec un certain isolement et d'échanger sur les difficultés et les enjeux des interventions. Ce réseau permettrait la mise en commun des problèmes et des solutions rencontrés, aussi bien techniques qu'administratifs ou intellectuels. Il pourrait constituer un relai supplémentaire dans les parcours d'artistes, notamment dans la prise en charge des nouveaux intervenants.

Il serait plus largement le lieu à partir duquel dégager et élaborer une pensée spécifique, affirmant cette situation professionnelle originale pour permettre aux artistes d'intervenir dans la construction des critères selon lesquels ils sont évalués.

²⁶ Urfalino P., *L'invention de la politique culturelle*, Hachette Littératures, Paris, 2004.

²⁷ In « Travail, éducation, culture. Comment appliquer partout les enjeux théoriques du temps de détention », *Actes du groupe de travail des 30 et 31 octobre 2002 à la Villette*. [En ligne] http://www.prison.eu.org/article.php?id_article=3047 cité in Martin, F., *op. cit.*

1.4 Nourrir la cité, de l'« astre mort » au « lieu d'art »

Pour finir, bien que la question n'ait pas été suffisamment abordée au cours de cette journée, on peut s'interroger sur les formes de diffusion et de valorisation du travail artistique réalisé en milieu carcéral.

Certes, la prison n'est plus cet « astre mort », cette forteresse dont aucune production symbolique ne devait sortir. Mais il semble important aujourd'hui que le travail qui y est effectué rencontre les circuits de reconnaissance propres aux univers artistiques comme, plus largement, ceux de la cité. Plus encore, il importe que cette reconnaissance ne soit ni feinte, ni condescendante.

« On s'aperçoit parfois que cette phrase dégueulasse ressort de la bouche de certains, en aparté, « ce n'est pas mal pour des détenus. » C'est une phrase qui m'écœure. » Abdel-Hafed, ancien détenu²⁸.

Sans doute faut-il, au contraire, multiplier les dispositifs à même d'évaluer et, le cas échéant, de reconnaître la valeur des productions et des démarches mises en oeuvre. Il n'est pas question ici de mettre en place de nouvelles formes de barrières à l'entrée ou de sanctions qui pourraient décourager des intervenants déjà trop peu nombreux. Il s'agit plutôt de chercher, voire de construire des intermédiaires ayant un intérêt réel à la qualité du travail artistique entrepris, et qui soit capables d'en assurer la promotion en dehors des établissements et en dehors de milieux dans lesquels il n'est que trop souvent confondu avec le travail social. Des dispositifs à même de fluidifier les liens et les partenariats entre le monde pénitentiaire et les mondes artistiques, politiques, universitaires, etc., en s'appuyant sur les acteurs et les institutions existantes (musées, cinémathèques, scènes musicales, médias, universités...)

De tels circuits de reconnaissance apporteraient, bien sur, un appui supplémentaire aux artistes et aux détenus participant aux ateliers. Qui plus est, en offrant de nouvelles perspectives, ils seraient également un moteur pour l'amélioration des productions, pour leur orientation plus affirmée vers des thématiques négociables sur un marché de questionnement plus vaste, et un facteur attractif pour l'investissement de nouveaux artistes.

Mais au-delà de la légitimation du travail des artistes, des détenus et du dispositif Culture et Lien social, ces circuits de reconnaissance permettraient surtout de relier l'action menée en milieu pénitentiaire au reste de la cité, et d'y faire circuler les questions découvertes par le travail des artistes. L'enjeu serait alors de déplacer en ville des questionnements élaborés dans les murs, de permettre à la prison de nourrir la cité.

Il s'agirait de permettre que se diffuse d'avantage cette autre lecture du milieu pénitentiaire que les artistes mettent en formes lorsqu'ils y voient le lieu possible d'une production symbolique partageable, un lieu d'art, un point de vue imprenable sur le monde.

Ce faisant, ils esquissent, au-delà des fonctions sociales négatives de la prison, l'idée de sa contribution utile et pertinente à l'économie symbolique de la cité, l'hypothèse de sa réinsertion.

Pierre Grosdemouge.

²⁸ Actes du groupe de travail des 30 et 31 octobre 2002 à la Villette, *op. cit.*, cité in Martin, F., *op. cit.*

V - Annexes

1. Ouvrages cités

- Becker H.S., Les mondes de l'Art, trad.fr., Flammarion, Paris, 1988.
- Benjamin W., « L'Auteur comme producteur », *Essais sur Bertolt Brecht*, Paris, Maspero, 1934, 1969.
- Bourdieu P., La distinction, Paris, Les Editions de Minuit, 1979.
- Bourriaud, N., L'esthétique relationnelle, Les Presses du réel, Dijon, 1998.
- Chauvenet Antoinette, Benguigui Georges, Orlic Françoise. «Les surveillants de prison : le prix de la sécurité.», *Revue française de sociologie*, 1993, 34-3. p. 345-366.
- Combessie P., Sociologie de la prison, Paris, La Découverte, Repères, n° 318, 2001.
- Guérin G., « La population carcérale », *Actualité et dossier en santé publique (AdSP)*, n° 44, septembre 2003.
- Le Contrôleur général des lieux de privation de liberté, Rapport d'activité 2009, Dalloz, 2010.
- Lizé W., « Les conversations entre amateurs comme mode d'accès à l'expérience musicale », dans Hammou K., Pecqueux, A., Roueff O., Sevin J.-C., *L'expérience musicale sous le regard des sciences sociales, Actes des Journées d'études des 13 et 14 octobre 2005*, Marseille, SHADYC, Vieille-Charité, 2006, [en ligne] <http://centre-norbert-elias.ehess.fr/docannexe.php?id=743>
- Martin F., *Les ateliers artistiques en prison : créer pour se recréer*, Florence Martin, Mémoire de DEA sous la direction de Julien Frétel, Institut d'Etudes Politiques de Lille, 2003.
- Mauger G. (dir.), L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques, Broissieux, Éditions du Croquant (coll. « Champ social »), 2006.
- Nicolas-Lestrat P., «Des compétences indisciplinées», in *Moments de l'expérimentation*, éditions Fulenn, 2009. [en ligne] <http://www.le-commun.fr/index.php?page=des-competences-indisciplinées>
- Poissonnet E., Le Détenu face à la pratique culturelle et artistique, mémoire IEP de Lille, 2001.
- Urfalino P., L'invention de la politique culturelle, Hachette Littératures, Paris, 2004.
- « Travail, éducation, culture. Comment appliquer partout les enjeux théoriques du temps de détention », *Actes du groupe de travail des 30 et 31 octobre 2002 à la Villette*. [En ligne] http://www.prison.eu.org/article.php3?id_article=3047

2. Discussion autour d'une institution médiatrice, *verbatim*

M. le Directeur du Conservatoire de Bourgoin Jallieu : J'ai eu l'occasion de développer beaucoup de projets artistiques, en direction de publics dit empêchés, (...) et ce qui a toujours constitué un point commun entre tout ces projets, (...) c'est l'intérêt d'une co-action (...) entre les artistes intervenants et les personnes en charge de ces publics. Qu'ils soient instituteurs, personnels soignants, infirmiers, éducateurs spécialisés. Et ça a d'ailleurs été pour moi le principe de toutes les actions que j'ai développées, c'est l'idée d'appuyer ces projets sur des moments de partage, voire des moments de formation partagée sur l'objet artistique qui va être ensuite développé avec les différents publics concernés. (...)

La question que je me pose, c'est « Qui est là, aux cotés des détenus ? » pour effectuer cette fonction qui me semble importante, cette fonction de médiation de l'acte artistique qui est proposé en prison. Comment se passe cette médiation qui pour moi est nécessaire (...) pour qu'il y ait appropriation, pour qu'il y ait permanence, pour qu'il y ait enrichissement sur la durée ? Et que l'acte artistique, le projet artistique ne soit pas qu'un coup d'épée dans l'eau, qu'un moment, fabuleux peut-être, mais qui risque d'être rapidement perdu.

(...)

Mme Garret (CSIP Saint-Quentin Fallavier) : Je voulais simplement rappeler, parce que ça permet de répondre à la question du directeur du conservatoire de Bourgoin, c'est que effectivement, le SPIP est le partenaire, il accompagne tout intervenant et il y a un certain nombre de choses, notamment par l'intermédiaire des conventions, qui sont cadrées, écrites. Et la liberté d'expression, la liberté de création, je ne crois pas qu'elles soient totalement entravées par l'ensemble des contraintes de l'environnement pénitentiaire.

Pour répondre au parallèle avec les projets avec l'éducation nationale ou en milieu médical ou auprès d'autres publics empêchés, je pense que chaque milieu a ses spécificités, ses règles, et que toute rencontre entre des acteurs qui sont

partenaires implique une adaptation, implique un compromis. Et effectivement, dans le milieu pénitentiaire, il y a des règles spécifiques, qui peuvent être perçues a priori comme des entraves, mais il y a aussi d'autres enjeux fabuleux, et là, ce que vous venez de nous dire, la possibilité de se poser librement des questions, et en terme d'enrichissement, c'est quand même quelque chose de très très positif...

(...)

M. le Directeur du Conservatoire de Bourgoin Jallieu : La question que je posais, ce n'est moins « Qui accompagne les artistes ? », que « Qui accompagne les détenus ? ».

Mme Garret : Le SPIP! Le service pénitentiaire d'insertion et de probation, qu'on représente, est le service qui a les missions de montage de projets, donc qui accompagne les artistes. Ils ne les accompagne pas systématiquement à l'entrée de la prison pour se rendre à l'endroit...

M. le Directeur du Conservatoire de Bourgoin Jallieu : Non non, je ne parle pas de cet accompagnement là.

Mme Garret : Voilà. Alors l'accompagnement du projet, il est fait par le SPIP.

Mme Traband (adjointe D.S.P.I.P.) : En fait, si j'entends bien votre question, l'accompagnement des personnes du public,...

M. le Directeur du Conservatoire de Bourgoin Jallieu : Des détenus.

Mme Traband : Oui, vous l'avez à la P.J.J. (*Protection Judiciaire de la Jeunesse, ndla*) Parce que à la P.J.J., aucune activité artistique ne se fait sans un éducateur de la P.J.J.

Mme Garret : Parce que c'est des mineurs.

Mme Traband : Or chez les adultes, l'artiste est seul.

M. le Directeur du Conservatoire de Bourgoin Jallieu : Voilà !

Mme Traband : Ça c'est pour nous indiscutable. Il y a une évolution là dessus, parce que dans le temps, les éducateurs pénitentiaires dans les prisons des années 75 !.. (...) Pour nous cette page est déjà tournée. C'est à dire que l'artiste, il crée. Il n'a pas le contrôle de l'administration par le biais de cet éducateur au regard extérieur...

Plusieurs artistes : Ce n'est pas une question de contrôle !

M. Grosdemouge (modérateur) : Ce n'était pas forcément une question de contrôle, ce n'est ni un accompagnement dans les déplacements, ni un contrôle.

Mme Traband : C'était pour la durée ? La pérennité de... du .. ?

Dans le public : Est-ce que la question que vous posez n'est pas : « Quelle médiation, dans ce qui précède la mise en place de l'atelier ? »

M. Grosdemouge : Je crois, si j'ai bien compris, vous parliez de la formation d'une partie du personnel à poursuivre ou à amplifier les actions que vous meniez... ?

M. le Directeur du Conservatoire de Bourgoin Jallieu : Si on prends le cas (...) des projets artistiques en milieu scolaire, on sait très bien que, au delà du choc, au bon sens du terme, de la rencontre entre l'artiste et l'enfant, si on veut qu'il y ait une imprégnation un travail sur la durée etc, il faut qu'à un moment donné, il y ait une prise de relai d'un autre adulte, qui est lui l'interlocuteur quotidien de l'enfant. C'est la même chose avec le personnel soignant, c'est la même chose avec les éducateurs spécialisés. Qu'en est-il en prison ? Est-ce que c'est utile ou pas ?

Mme Garret : Mais le SPIP s'occupe de ça , hein! Enfin, le SPIP s'occupe de la communication et de la diffusion de l'information, de la présentation des projets...