

Pour une musicalité sociale : l'Orchestre Participatif. Vers une démocratie convivialiste ?

Marie-Pierre Lassus

Prélude

L'orchestre *participatif*¹ est un dispositif d'éducation artistique et sociale qui repose sur *le mélange* des gens (tout le monde peut venir, y compris ceux qui ne connaissent pas la musique ni ne jouent d'un instrument) et *l'entraide* : musiciens et non-musiciens apprennent à s'écouter et à se répondre mutuellement, en prenant appui sur les silences à partir desquels se crée la musique. Les plus avancés aident les autres dans les groupes qui se constituent par pupitres (les cordes, les percussions etc.) afin de créer, au cours des séances collectives quotidiennes, un son commun de (très) bonne qualité. Partager ce plaisir de jouer ensemble renforce la solidarité entre les gens, créant une harmonie spéciale grâce au désir de faire de son mieux et de toujours s'améliorer en vue de ce résultat final : le son *commun* d'orchestre obtenu par *l'opposition* de tous les instruments, engagés dans un dialogue réciproque et créateur. Il s'agit de répondre *à* et de répondre *de*, et ce, d'une manière non-verbale, en mobilisant les langages sensoriels pour communiquer, éprouvant par là-même le caractère indispensable de la présence de chacun au sein de l'orchestre. Un nouveau concept de responsabilité en émerge, qui n'a rien à voir avec l'idée de punition et de culpabilité. Enseigné dans le master Art et Responsabilité Sociale (ARS) que j'ai créé à l'université de Lille par K-L Mora Aragon, un chef d'orchestre vénézuélien issu de *El Sistema*², l'OP est intégré à cette formation afin de préparer les étudiants à aller à la rencontre de personnes en situation d'exclusion (prisons et ailleurs) en jouant avec elles et avec d'autres étudiants et musiciens volontaires. Le concept de « participation » est très ouvert et s'adapte à tous les milieux ; n'étant pas réservé à une catégorie de population, il a une vocation sociologique. Il faut bien comprendre que cet orchestre n'est pas un orchestre de *musiciens*. Les gens vont « participer » et jouer pour leur plaisir et motivation personnels, ou bien pour faire un « concert social » ou pour toute autre chose qui n'a apparemment rien à voir avec la musique (prendre conscience de la rythmique d'une langue, ou de la nécessité d'instaurer une bonne ambiance pour pouvoir travailler avec les autres, ou apprendre à écouter autrui pour pouvoir vivre ensemble...). Le but est propédeutique et veut mettre les gens *en disposition d'apprendre*, développer leurs capacités d'agir, individuellement et collectivement. Il s'agit de faire vivre une expérience humaine autant que musicale en partageant une pratique *collective* intensive menée pendant au moins une semaine (toute la journée) où l'on monte entre 5 à 7 pièces d'orchestre. Mais l'esprit convivial qui est la marque de cet orchestre, n'implique nullement de faire le deuil de l'art. Ainsi, une grande exigence est requise pour pouvoir atteindre ces objectifs collectifs et il est assez courant de voir, au bout de une ou deux journées de pratique (par groupe d'instruments le matin et en *tutti* l'après-midi), se transformer les participants qui réalisent alors, la quantité et la qualité de l'effort demandé lors de ce moment éphémère et privilégié du concert final publique, aboutissement du travail de ces semaines intensives, et où chacun est

¹ Désormais l'OP.

² Il s'agit d'un programme social et musical pratiqué dans la Fondation d'Etat pour le Système National d'Orchestres et de chœurs du Venezuela (FESNOJIV) créée en 1975 par José-Antonio Abreu (1939-2018).

amené à donner le meilleur de lui-même. Même si la finalité de l'OP n'est pas de former des musiciens, cela a des retentissements dans la vie quotidienne si l'on en croit les témoignages que nous avons reçus des participants soumis à l'exigence incontournable de *faire de la musique*. Or il est possible d'atteindre cet objectif sans avoir encore les compétences techniques nécessaires. Loin de moi l'idée de nier l'importance de la technique (qui demande un travail énorme que je connais bien et qui fait partie du quotidien du musicien). Je veux simplement rappeler que le but de tout musicien comme de tout artiste n'est pas la technique mais *l'art* qui nécessite un oubli de la technique grâce à l'intégration du geste par l'ensemble du corps (sa partie consciente comme sa partie non-consciente). Un artiste ou un musicien, vit en artiste ou en musicien : il chante, il joue, il regarde le monde, le touche et le goûte en artiste ou en musicien. Pour lui, *l'art n'est pas séparé de la vie* et la musique devient une *forme de vie* proche d'une *philosophie* que l'on doit apprendre à mettre en pratique dès l'enfance :

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

Je me rallie entièrement à la pensée de ce musicien, héritier de Debussy (pour qui *la musique doit humblement chercher à faire plaisir*) et y trouve le véritable objectif de l'OP : *donner l'amour de la musique* et ce, *avant les connaissances techniques*.

Si la musique peut jouer un rôle social, *avoir une action sur les consciences et éveiller à une certaine façon de penser* (M. Ohana, 1974), c'est bien en cela. En tant que langage du corps, son action est directe, immédiate et ne passe pas par les mots ou les concepts. Elle est à l'OP à la fois une éthique et une philosophie de vie ayant pour effet d'entretenir la joie, un projet politique comme nous le verrons bientôt. Lorsque *la musique n'est plus représentation mais partage* (M. Ohana, 1978) et qu'elle est fondée sur *le non-savoir* (qui n'est pas une ignorance mais un dépassement difficile de la connaissance permettant de se mettre en situation d'égalité³ avec les autres pour poser sur le monde un regard toujours neuf (Lassus, 2019), elle révèle la force de l'art au-delà de son sens esthétique. En ces temps difficiles que nous vivons aujourd'hui, la musique en tant que pratique relationnelle, peut contribuer à l'édification d'une société basée sur le convivialisme et ses valeurs grâce à une pratique collective fondée sur *l'opposition créatrice* et faisant appel à notre *commune humanité et commune socialité*.

Contexte

L'internationale convivialiste propose, dans son Second Manifeste (2020), des pistes de réflexion et d'action pour affronter les dangers de toutes sortes (écologiques, sociaux, politiques et moraux entre autres) qui menacent la planète. En réponse à l'illimitation de la consommation et au désir de toute-puissance ayant provoqué une fracture de l'espace social (p. 67) en quatre blocs de populations (*les globalisés et les inclus, les précaires et les exclus, victimes des inégalités*) seule la coopération et sa mise en pratique dans un art de vivre ensemble en prenant soin les uns des autres (p.38), pourra nous permettre de survivre. Nous

³ Par exemple en changeant de pratique pour apprendre à jouer d'un instrument qu'on ne connaît pas, se retrouvant ainsi en situation d'égalité avec les non-musiciens.

venons d'en prendre la mesure avec la crise sanitaire qui affecte aujourd'hui le monde entier et qui fait retentir avec force ce passage, extrait du Second Manifeste :

« Pour la première fois dans son histoire, *l'humanité se découvre objectivement et radicalement unifiée par des dangers mortels, interdépendants*, qui ne pourront être affrontés qu'à l'échelle mondiale. *Ce qui suppose une prise de conscience également mondiale et un renversement de toutes les valeurs aujourd'hui dominantes* » (p. 33)

Plongés dans l'incertitude et le non-savoir, nous sommes en train de prendre (enfin) conscience que *Nous avons besoin les uns des autres* (Lawrence, 1969) à cause de notre fragilité constitutive et de notre impuissance face à la Nature dont nous faisons partie intégrante. Contre sa dégradation irréversible, la jeunesse se mobilise aujourd'hui dans le monde afin de préserver un avenir sérieusement compromis par les dynamiques gouvernementales actuelles. Car, comment lutter dans un monde où les valeurs compétitives, hiérarchiques, et non démocratiques continuent à imprégner les mentalités, ancrées dans un néolibéralisme qui tend à privilégier l'économie de marché et l'enrichissement personnel au détriment de la vie bonne *avec les autres* ? De la façon dont *les humains se pensent et se traitent* aujourd'hui dépend notre survie affirme ce Manifeste qui cherche à définir ce que veut dire être *humain* dans ce monde. Si de tous temps les hommes ont eu besoin des conflits pour découvrir de nouvelles forces de vie, la pratique de l'orchestre peut être une façon de « s'opposer sans se massacrer » (Mauss, 1920) en réintroduisant des valeurs démocratiques fondées sur le principe d'individuation, étroitement lié au souci des autres et de la cité. Mais *tous les orchestres n'étant pas des modèles d'interactions sociales et de démocratie*, loin de là (certains pouvant même engendrer des rapports hiérarchiques de pouvoir et d'aliénation) il faut se demander quels sont les objectifs de ce dispositif car tout dépend de ce que l'on cherche à obtenir : un apprentissage focalisé sur le résultat (l'excellence) à n'importe quel prix ou bien sur l'individu en tant que personne aimant ce qu'il fait et susceptible de devenir un être humain accompli et non uniquement un musicien spécialiste de son instrument ? Le problème est que les institutions d'enseignement de la musique ne se posent pas la question en ces termes, voyant dans l'apprentissage technique le seul but à atteindre sans se demander quelle est la place de la musique dans la formation d'un être humain et dans sa vie avec les autres, ce qui a des enjeux politiques et démocratiques.

C'est pourquoi il nous faut aujourd'hui repenser ce dispositif pris comme modèle de coopération et d'inclusion sociale par José Antonio Abreu, le créateur du réseau d'orchestres et de chœurs infantiles et juvéniles *El Sistema* conçu comme un programme social autant que musical. Créé en 1975 pour la jeunesse (en majorité au Venezuela) est fondé sur un art de la convivence (*con-vivere*) et une certaine idée de l'orchestre conçu comme « *une communauté dont la caractéristique essentielle et exclusive – et elle est la seule à l'avoir- est de se former dans le but de s'accorder*⁴. Les valeurs de solidarité et de responsabilité (individuelle et collective) inhérentes à toute véritable démocratie, sont au fondement de ces orchestres dont la devise est : « l'action sociale par la musique ». Celle-ci repose sur cinq principes fondamentaux (le changement social, l'excellence musicale, l'expérience d'ensembles, la

⁴ J-A Abreu, « ¿Qué es una orquesta ? in A. Alvaro, *Tocar y luchar*, documentaire, IMDB Production, 2006. 11'10''.

gratuité et l'accessibilité, l'absence de concurrence)⁵. Il s'agit globalement d'instaurer une philosophie de l'art de vivre ensemble qui fait écho aux cinq principes du convivialisme énoncés précédemment pour lutter contre les normes imposées par le néolibéralisme (et identifiées dans ce Manifeste comme l'individualisme, l'avidité, l'enrichissement des plus riches, le marché, l'absence de limites et d'alternatives selon la formule de M. Thatcher).

Il s'agira d'examiner ici dans quelle mesure une pratique musicale collective (orchestrale) peut contribuer à la création d'une *démocratie conviviale*, guidée par l'art de la convivence plutôt que par le culte du moi, l'indifférence aux autres et l'appât du gain, devenues aujourd'hui les composantes majeures de nos sociétés contemporaines selon le Second Manifeste. Je prendrai l'exemple des orchestres de jeunes de *El Sistema* ainsi que celui de l'OP que j'ai créé à Lille pour y répondre.

- **L'orchestre-société : vers la coopération et la participation**

Si la métaphore de l'orchestre - société remonte à sa création, au XVII^e siècle en France, ce n'est qu'à partir de la Révolution, que ce dispositif hiérarchisé, a pris le sens d'une *coopération* entre amis ou entre personnes volontaires, (cf. l'histoire du Concert) sous l'effet des transformations politiques et sociales. Aujourd'hui, d'autres formes d'orchestres, dites « plus démocratiques » et multi - culturelles, ont été imaginées ayant pour principe de renforcer la responsabilité individuelle et créer un esprit de *participation* et de solidarité. Tels sont par exemple les orchestres sans chef comme *Les Dissonances* fondé par le violoniste David Grimal ou l'orchestre de chambre *Orpheus* créé en 1972 par le violoncelliste Julian Fifer, ou bien la fondation du *West-Easter Divan Orchestra* en 1999 à Weimar par Daniel Barenboim afin de promouvoir le dialogue et la paix au Proche-Orient en réunissant Juifs et Arabes au sein d'un même ensemble symphonique pour jouer de la musique classique. Citons aussi le Centre Bruxellois d'Action Interculturelle qui a accueilli depuis 2005, plus de 250 artistes, musiciens et danseurs de toutes origines : africaine, orientale, sud-américaine, européenne, balkanique, zinneke...Conçu comme un laboratoire musical, il entend promouvoir de nouvelles pratiques artistiques grâce à des rencontres inattendues entre des instrumentistes occidentaux et non occidentaux amenés à jouer et à improviser sur leurs propres instruments pour créer une musique inédite et interculturelle. Ces quelques exemples (parmi d'autres) montrent que la pratique musicale collective est capable d'établir des ponts entre les cultures et de devenir un véritable projet éthique, philosophique et politique qui aide à comprendre le monde, caractérisé aujourd'hui par la figure du *mélange*. Ces « communions humaines » pourraient remplacer les institutions rigides hantées aujourd'hui par la question de l'identité, en proposant de nouvelles manières de faire de la musique ensemble, dans la pluralité et le métissage de valeurs partagées. C'est à ces critères que répond l'OP qui permet de s'ouvrir à l'altérité et de créer un monde en dialogue dominé par la solidarité et la coopération, fondements d'une éthique et d'une politique de l'existence *commune*.

⁵ J.Govias, « The Five Fundamentals of *El Sistema* », Canadian Music Editor, 2011, 21-23.

Commune naturalité, commune humanité, commune socialité.

Pratiqué depuis une douzaine d'années à Lille avec des étudiants et quelques enseignants dans des lieux de privation de liberté, l'OP consiste à mélanger des musiciens avec des non-musiciens dans l'unique but de jouer ensemble en instaurant une ambiance conviviale et propice au travail effectué de manière intensive (à raison d'une semaine de 9H à 17H). Fascinée par la qualité musicale des orchestres de *El Sistema*, je suis allée au Venezuela pour observer leur manière de travailler et de faire de la musique ensemble. Un premier voyage, en 2010, m'a donné l'idée de présenter un programme Chercheurs-Citoyens à la région des Hauts-de-France *Le Jeu d'Orchestre. Recherche-action dans les lieux de privation de liberté* (2011-2014) que j'ai dirigé pendant trois ans à Lille dans les onze prisons du Nord avec une équipe internationale de chercheurs en psychologie, sociologie, éducation sociale, musicale et d'étudiants comme membres de l'orchestre (Lassus, 2015). La méthode utilisée⁶ ayant pour principe de jouer avec des gens qui ne connaissent pas la musique, pouvait s'appliquer à tous les milieux. Toutefois, le milieu carcéral étant plus spécifique, je me suis rapprochée du créateur des orchestres pénitentiaires de *El Sistema*, K-L Mora Aragon, que j'ai rencontré au cours d'un second voyage au Venezuela (en 2013) et avec lequel je travaille aujourd'hui en France selon le même principe du *mélange* les musiciens et les non-musiciens au sein d'un OP conçu comme un milieu convivial propice à la transformation sociale sans toutefois faire le deuil de l'art.

- Qu'est-ce que l'excellence ?

Parmi les cinq principes fondamentaux de *El Sistema*, l'excellence et le changement social figurent en premières places et demeurent étroitement liées selon J-A Govias , chef d'orchestre et consultant pour les programmes de ce réseau sur les quatre continents (2011, p. 21): « L'objectif premier est la transformation sociale *au moyen de* la recherche de *l'excellence* ». Mais qu'est-ce que l'excellence dans ce système d'orchestres à vocation sociale ? Cela ne peut être seulement le fait de jouer parfaitement les notes avec précision, justesse et coordination comme le fait remarquer G. Baker, dans son livre critique sur *El Sistema* (2014, in CEFEDM, 2019, p. 225). Selon lui il y a contradiction entre inclusion sociale et recherche de l'excellence. Or, pour avoir travaillé depuis 2014 avec un musicien et chef d'orchestre issu de *El Sistema*, je soutiens le contraire et me rallie à cette exigence énoncée par le porte-parole de ce réseau d'orchestres : « Nous devons insister sur l'excellence musicale. L'idée que l'on puisse développer une action sociale de qualité tout en produisant de la musique médiocre n'a pas de sens » (*ibid.*) Si l'on entend par « excellence » *la qualité des liens sociaux créés au moyen de la pratique musicale* (Turino (2008), une autre perspective s'ouvre, qui n'est pas celle des grands orchestres classiques mais vise davantage la création d'un milieu convivial et non compétitif, porteur de nouvelles formes de faire de la musique ensemble. Aussi étrange que cela puisse paraître, *la qualité musicale* provient essentiellement de *la qualité des interactions* entre les gens. C'est ce que j'ai pu vérifier dans l'OP où le résultat optimal obtenu, après ces semaines de travail intensif, est lié à la joie de jouer et à la *participation* de personnes dont la plupart ne connaissent pas la musique et n'ont

⁶ Esagramma, Licia Sbattella, cheffe d'orchestre.

aucune expérience d'ensemble (Lassus, 2019). Cela me fait dire aujourd'hui que non seulement une action sociale est une excellente manière de faire de la musique mais que la joie et la convivialité qui en découlent est une manière de former de bons citoyens, heureux de contribuer à la création d'une mini-société démocratique comme j'ai pu le constater dès le programme Chercheurs-Citoyens (Le Jeu d'Orchestre) cité précédemment. Ainsi, contrairement à l'affirmation de G. Baker, selon laquelle les bénéfices que l'on peut retirer d'une telle situation orientée vers la *vie bonne* et la joie, ne peuvent en aucun cas constituer un argument suffisamment solide pour convaincre les financeurs de programmes orchestraux et sociaux, je pense qu'il s'agit au contraire d'un argument de poids à prendre au sérieux :

De façon évidente, les gouvernements et les banques de développement ne financeraient pas des programmes orchestraux coûteux simplement *parce qu'ils seraient amusants et conviviaux* (p. 202)

Et si cette joie et ce convivialisme étaient justement à l'origine non seulement de l'excellence musicale mais de la transformation individuelle et sociale ?

El Sistema n'aurait pas développé une hégémonie nationale et une réputation mondiale sur de telles bases. *La question cruciale pour des chercheurs par conséquent pas de savoir si jouer dans un orchestre est réjouissant...* mais plutôt de savoir si c'est un moyen particulièrement efficace pour une transformation personnelle et sociale positive. (ibid.)

La réponse est positive d'après J-A Govias (2011) pour qui *l'intensité et la passion* éprouvée par les jeunes sont à rajouter aux cinq principes fondamentaux des orchestres de *El Sistema* qui ne sont pas habités par l'esprit de compétition qui règne sur le monde aujourd'hui : le changement social, l'excellence musicale, l'expérience d'ensembles, la gratuité et l'accessibilité, la connectivité des différents orchestres au niveau régional et national.

- **La musique ou la joie**

Selon lui, c'est sur le plaisir de jouer entre amis et l'intensité de l'apprentissage que repose le succès de *El Sistema* auprès des jeunes qui se retrouvent régulièrement dans des séminaires communs à tous afin de préparer les concerts. Leur énergie extraordinaire et l'engagement physique et émotionnel dont j'ai pu être moi-même le témoin au cours de mes séjours au Venezuela, est en grande partie responsable du son exceptionnel de ces orchestres. D'après Govias, le plaisir de jouer est parfaitement compatible avec la perfection musicale chez ces jeunes qui font une expérience humaine autant que musicale et dont l'effort et l'engagement comptent davantage que leurs progrès musicaux individuels. Car cette idée du changement social ne peut se réaliser sans ce fond affectif qui exige la création d'un milieu optimal d'apprentissage, reposant avant tout sur le convivialisme et *la participation* (y compris celle des parents ou des proches qui les accompagnent et qui les attendent le temps nécessaire, tout en faisant connaissance, aux répétitions comme aux concerts où ils sont toujours présents).

De même, dans son étude de cas sur deux orchestres de jeunes inspirés du modèle de *El Sistema*, G. Wald, a souligné l'écart entre la nature des bénéfices perçus par ses membres, et les commentaires de la presse ou des médias, enclins à projeter une vision stigmatisante dans les reportages et films documentaires sur ces enfants « pauvres », « intégrés », soi-disant « vulnérables ». Le regard critique de ces jeunes sur cette approche fait dire à G. Baker qu'ils pouvaient « ne pas être conscients des effets positifs de leur éducation musicale » (CEFEDM, 2019, p. 202). Or, les seuls résultats positifs que ces enfants ont retirés de l'expérience étaient de l'ordre de *l'amusement et de la convivialité* :

« Les participants de Buenos Aires percevaient des bénéfices de leur éducation musicale mais ce n'étaient simplement pas les mêmes que ceux décrits par les médias : ils pointaient *avant tout l'amusement et la convivialité* »

Le commentaire de Baker est éloquent à ce sujet :

« Personne ne contestera le fait que ce sont là des résultats positifs *mais on peut difficilement considérer qu'ils sont uniquement propres à une pratique musicale* »

Pourquoi ne pourrait-on pas obtenir d'excellents résultats à partir de **la joie** de se retrouver pour jouer ensemble ? Je peux témoigner, après douze ans d'expérience que cela n'implique pas de faire le deuil de l'art, bien au contraire, et que l'expérience humaine qui naît au sein de ce milieu, est un stimulant pour chacun dont les possibilités sont décuplées par le bonheur de jouer et de dialoguer sans autre finalité que le plaisir d'être ensemble.

Le mot musique est en chinois la réunion de deux caractères qui sont directement associés à **la joie** et au plaisir (Javary, 2008) :

音樂 *yīn yuè* signifient musique. 音 est le caractère pour le son, tandis que 樂 se réfère à la musique elle-même ainsi qu'aux concepts de bonheur, de plaisir et de joie. Les deux caractères combinés signifient littéralement « *le son du bonheur* ».

Cela signifie que la joie ne peut résulter que d'un couplage entre deux éléments qui sont de connivence, le son et la musique d'un côté, le plaisir et le bonheur, de l'autre. Autrement dit, *la joie émerge du lien* et elle demeure « imprenable » parce qu'elle est inclusive et capable d'intégrer tout le négatif de l'existence (ce en quoi elle se différencie du bonheur) en décuplant le sentiment de plénitude et de vie qui donne le courage d'exister. Si l'on admet avec Lytta Basset (1996) que l'expérience fondatrice de tout être humain, loin d'être celle de la joie, est celle d'une inadéquation de soi à l'existence qui commence dès la naissance (où après avoir vécu pendant neuf mois dans le corps vivant d'un autre être humain, le fœtus doit apprendre à vivre sans et en-dehors de lui), l'expérience d'unité vécue dans l'écoute corporelle intensive, pratiquée dans l'orchestre, est un moyen de (re)trouver des affects et émotions enfouies à travers la musique, porteuses de valeurs singulières comme j'ai pu le constater dans les prisons avec l'OP auprès de personnes qui avaient perdu tout espoir de vivre.

La synchronisation des corps et des rythmes, recherchée dans l'apprentissage musical d'orchestre, mobilise une écoute corporelle intense, à la fois sensorielle et intuitive, qui s'en

trouve décuplée. Cet « art de l'attention » fondé sur la coopération et la participation est propice à développer *l'empathie*, indispensable dans un orchestre pour créer du commun avec des singularités qui se rencontrent avant tout sur le mode sensoriel et non-verbal.

D'un point de vue plus général, si l'on admet que le principal facteur de développement d'un jeune est *la relation*, empathique et affective, qu'il entretient avec ses pairs (et parents), la pratique d'orchestre est propice à faire retrouver ces connexions (cf. les neurones miroirs), aujourd'hui affectées par le manque de lien social direct, *physique*, auxquelles viennent se substituer des liens *virtuels*. (Tassin, p. 131)⁷.

Le relâchement des liens avec les siens et la déconnexion d'avec le monde sensible, symptomatique de notre époque, génère des troubles mentaux (anxiété, phobies, agressivité, dépression) qui peuvent être atténués par une pratique musicale collective comme l'a montré le psychiatre musicien Bin Kimura (1931-).

Opposition créatrice et principe d'individuation à l'OP

- *Sentir-écouter-penser*

Ce psychiatre utilise la musique d'ensembles pour recréer du lien chez des individus schizophrènes ayant perdu le contact avec la vie. Car *la vie on la ressent, on ne saurait la connaître*, affirme Kimura (2000, 18) pour qui les mots sont impuissants à donner l'idée immédiate de cette vie. C'est pourquoi il privilégie la musique qui émane selon lui de l'acte de vivre et qui est (comme la danse) un jaillissement de la vie sous sa forme primitive et originelle, autrement dit *un rythme* libre et singulier (et non pas une « mesure ») que chacun peut s'approprier dans le jeu. Considérée comme une *activité vitale* (et à ce titre, aussi fondamentale que de manger, de dormir, de se reproduire » (Kimura, 2000, 34), la musique permet de retrouver un statut de *sujet*, en parole et en acte, relié à la réalité extérieure comme à son propre fond vital : c'est sous ce double rapport seulement qu'il devient un *sujet vivant et agissant* capable de sentir et donc de penser. Or, nous ne vivons que par le maintien de cette relation vitale qui échappe à la mesure, dans le sentir et dans l'agir.

Si l'on admet que la capacité de sentir est indissociable de la capacité de penser (comme l'a démontré le neurologue Antonio Damasio⁸, pionnier dans la découverte de ce lien entre émotion et cognition, ou émotion et créativité), la musique a un rôle essentiel à jouer dans nos sociétés en nous apprenant à *sentir*, un mot qui en italien et en espagnol (*sentire*) signifie aussi *écouter*. De ce point de vue, elle constitue une manière de penser, une philosophie et une politique du vivre ensemble qui nous aide à habiter le monde en tant qu'êtres humains *sentants-pensants* (selon l'expression de Nietzsche (1967, 205).

Penser le *sujet vivant* et en relation de réciprocité avec un *milieu* qui le crée autant qu'il le crée par l'écoute, implique une nouvelle philosophie et anthropologie où le *sujet*, jamais

⁷ Les résultats d'une méta-analyse regroupant soixante-douze études sur l'empathie à partir des années 2000, fait état d'une baisse notable, estimée à 40%, de l'empathie chez les collégiens, livrés aujourd'hui aux relations *virtuelles* passant par les écrans et les réseaux sociaux, oubliant celles, réelles et *physiques* (J. Tassin, p. 130).

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

« fixé » dans une identité, ne peut pas être réduit à ce que l'on dit de lui ; car une identité n'est jamais donnée. Seul existe le processus jamais achevé de l'identification (Derrida, 1996, 53) en relation avec *un milieu* toujours changeant. Si tout être humain a la responsabilité de transformer en acquisition *active* la passivité d'une identité reçue pour conquérir sa liberté, cette mutation ne peut s'accomplir sans le soutien d'une société qui se montrera accueillante comme le donne à entendre le dispositif de l'orchestre. Dans un contexte qui aujourd'hui vise à *séparer* les êtres, à les couper du monde et de leurs semblables, l'OP à la fois comme un dispositif politique et une forme de soin en créant par la médiation de la musique, un *milieu* concret où ils puissent se désassujettir et se resubjectiviser pour *croître ensemble* (au sens étymologique du mot concret : *cum crescere*).

Chez des êtres qui ont le sentiment de « *ne compter pour rien* », *de n'être et de n'avoir rien*, comme j'ai eu l'occasion d'en rencontrer dans les prisons avec l'OP, *participer* à un effort à la fois singulier et collectif au sein d'un orchestre est bénéfique tant pour la personne que pour le groupe, car cela donne à chacun le sentiment d'exister à travers la joie de jouer. Celle-ci est fondamentale en prison car elle s'oppose à la tristesse et à l'indifférence qui coupent les sujets d'eux-mêmes et de leur milieu, leur faisant renoncer à tout processus de subjectivation ou d'individuation. Le philosophe B. Spinoza (2008) a montré que *la recherche de la joie comme manière d'être et de vivre, confère la liberté* et la sagesse, devenant ainsi un véritable projet politique en s'opposant à la tristesse entretenue par les tyrans qui ont intérêt à la maintenir pour mieux manipuler leurs sujets. Cela correspond à ce que nous avons pu vivre avec l'OP dans les prisons où la joie manifeste des détenus semblait parfois déranger les autorités attachées à l'aspect « punitif » de l'établissement. Cette joie renforce l'estime de soi et la capacité d'agir, contre l'exclusion et la désaffiliation sociale subies. En ce sens, l'OP porte témoignage de l'enjeu relationnel (politique) du processus d'individuation en montrant que ce sentiment d'exister et de s'accomplir en tant qu'être *individué*, dépend tout autant du *milieu* où peuvent s'exercer les capacités créatrices, que des qualités propres à chacun, qui ne se révèlent que sous cette condition. C'est pourquoi il est nécessaire d'inventer de nouvelles formes de participation à travers les pratiques musicales et artistiques pour contribuer à la formation des citoyens.

- **Enjeux démocratiques de l'OP**

Mais si « la citoyenneté ne peut s'apprendre au sein d'une éducation musicale conventionnelle » selon Baker (p. 248), la pratique musicale collective *en tant philosophie du vivre ensemble* peut être porteuse de valeurs éthiques et politiques capables de former des citoyens à la fois autonomes et interdépendants.

Où l'on voit apparaître ici les enjeux démocratiques de ce dispositif de l'orchestre, capable de promouvoir l'inclusion et la paix sociale comme j'ai pu m'en rendre compte avec les orchestres pénitentiaires créés au Venezuela par K-L Mora Aragon, dans lesquels certains (bons) musiciens peuvent en faire leur métier à leur sortie.

Mais s'il s'agit bien de créer une réciprocité relationnelle avec un milieu auquel nous sommes reliés par les sens et les sons, ces relations de réciprocité ne nous sont pas données et restent toujours à créer. Non mesurables, elles relèvent de l'art dont l'étymologie (AR) donne l'idée de jointure, d'articulation entre deux choses ou entre deux êtres ; ce que résume le trait

d'union dans l'orthographe de notre langue (Berque, 2016, 7). Dans ces perspectives, s'opère une sorte de « subjectivation de l'environnement » par un humain qui, en l'interprétant de façon singulière va lui donner sens. Chaque musicien ayant une place unique, il est irremplaçable au sein de l'orchestre, qui permet à chaque individu de se constituer comme personne (Zask, 2012, 2) et d'éprouver un sentiment d'appartenance à cette mini-société conviviale et démocratique au sens où l'entend J. Zask. qui accorde à *la participation* des citoyens un intérêt majeur. Selon elle, l'art est l'un des rares domaines où l'on retrouve, indissolublement liées, les trois manières de *participer* (généralement dissociées) : *prendre part* au commun en partageant la compagnie d'autrui ; *contribuer* en nourrissant le commun de ses apports personnels et *bénéficier* grâce au processus de reconnaissance qui en résulte. Supprimer cette dimension conviviale et contributive, reviendrait à supprimer l'humain qui, séparé du reste du groupe, en devient déshumanisé, isolé et interchangeable comme les pièces d'une machine.

Ces trois temps de la participation correspondent en tous points au programme Chercheurs-Citoyens (2011-2014) ans lequel l'objectif n'était pas tant la connaissance (de la musique) que la reconnaissance mutuelle et la convivialité entre citoyens, grâce à une pratique fondée sur le non-savoir conçu comme un dépassement difficile de la connaissance (et non pas une ignorance) visant à créer une relation d'égalité entre les participants, sans autre finalité que le jeu. Car, pour qu'une véritable rencontre puisse avoir lieu, il faut apprendre à quitter son identité (de chercheur, d'étudiant, d'enseignant ou de détenu) et abandonner tous préjugés, pour se placer dans une posture de *non-savoir* (Lassus, 2019), considérée à la fois comme une éthique et une méthodologie à l'OP où la majorité des personnes ignorent la musique et n'ont jamais approché un instrument.

Créer le désir de jouer et l'enthousiasme chez des personnes dont la subjectivité a souvent été détruite par la vie carcérale ou l'exclusion sociale et qui n'ont plus le sentiment d'exister, a des retentissements non seulement dans la qualité musicale obtenue mais dans leur vie quotidienne. Les expériences que nous avons menées avec l'OP nous confortent dans l'idée que « *la participation est indispensable à une vie véritablement humaine* » (Zask, 2011, 117) et qu'il est possible d'obtenir un résultat musical de haut niveau, à l'origine d'une transformation individuelle et sociale, chez des gens qui ne connaissent pas la musique, amenés à se découvrir des qualités d'attention et d'écoute inédites au contact de musiciens bienveillants et attentionnés.

En ce sens, l'OP peut apporter une réponse à la question de la réinsertion, l'une des principales missions des établissements pénitentiaires, selon la loi pénitentiaire du 24 novembre 2009⁹. Il y est affirmé la nécessité de préparer le retour des détenus dans la société dès la prison, considérée comme lieu d'apprentissage, de formation et de travail. Quand on sait que les conseillers pénitentiaires d'insertion et de probation (CPIP), en charge d'une multitude de dossiers (environ 80 à 130 dossiers chacun) ne peuvent pas, à eux seuls, répondre à cette mission, la création d'un milieu comme l'OP, propice à l'accueil de tout citoyen, est un moyen de contribuer à *la transformation du détenu* » considérée depuis Beccaria (1991, 23) comme la finalité de la prison. Paradoxalement, c'est justement l'absence

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

de « volonté » d'insertion qui fait la réussite du projet et le caractérise car l'insertion ne soit pas uniquement le produit d'un volontarisme mais un processus invisible de socialisation qui fait passer de l'altérité la plus radicale à l'identité par le sentiment d'appartenance qui y est créé, (A. Sayad, 1994). C'est ce que j'ai pu vérifier tout au long de ces années où le rôle actif des participants n'était pas le résultat d'une intention mais plutôt de l'ordre d'un effet secondaire ; tout comme peut l'être aussi l'effet « thérapeutique » mais non *voulu* d'une action musicale et/ou sociale telle que l'OP.

- Pour une musicalité sociale

Par sa qualité non-verbale, la musique permet de s'ouvrir à l'altérité de façon immédiate dans un orchestre où chacun prend conscience de son existence à travers cet *autre* qu'il porte en lui. C'est cet objectif qui est visé dans l'OP où les participants sont invités à s'écouter mutuellement et à faire attention les uns aux autres pour obtenir une vie sociale qui reste toujours à créer, en *composant* avec chacun(e), capable de *répondre au monde et du monde*, ce qui est au principe de la *responsabilité*. Dans cet espace intermédiaire entre des personnes inconnues et *responsables* (au sens qui vient d'être donné) est appelée à se former cette *musicalité sociale* (V. Despret, 2020), créatrice d'une « pluralité d'individus singuliers » (H. Arendt, 1995), conforme à la philosophie convivialiste.

Si l'on entend par musique *l'ensemble formé par les sons et les silences* c'est de l'accord qui vit *entre* les deux, appelé *ma* par le compositeur japonais T. Takemitsu (1930 -), que peut naître la véritable musique, *vivante*. Car, si écouter signifie « *se changer soi-même en son en existant en lui* » (Takemitsu, 1998), jouer consiste à créer une unité cohérente entre chaque son et chaque silence tout en ayant conscience de l'ensemble (B. Kimura, 2000, p. 33). Or cette idée que le son vivant secrète un silence tout aussi vivant, qu'il faut écouter pour pouvoir se comprendre et habiter le monde, est une règle sociale pratiquée par *Le Grand Orchestre des animaux* (Krause, 2013), attentifs à ces *ma*, silencieux et hors son, « emplis d'innombrables sonorités qui s'affrontent en un son complexe » (Kimura, 56) dont dépend leur survie. Le musicien Bernie Krause, créateur du concept d'écologie du paysage sonore nous a rendus sensibles à cette « poétique de l'attention » qui guide les espèces les plus diverses dans leurs compositions de « partitions de champs sonores » fondées sur l'écoute mutuelle. Celle-ci porte témoignage d'affinités entre les membres de cette « collectivité acoustique » qui s'accordent entre eux et avec leur milieu pour pouvoir vivre ensemble dans le même territoire. Son « hypothèse de la niche » montre que l'aptitude à écouter et à interpréter les couches sonores que forme ce « territoire chanté » est indispensable à la survie de chacun et que *le comportement collectif* est plus pertinent pour cela : « Ainsi, chaque fréquence sonore, chaque niche temporelle est acoustiquement définie par un type d'organisme vivant : les insectes occupent des bandes très spécifiques du spectre tandis que différents oiseaux, mammifère, amphibiens et reptiles en adoptent d'autres où les fréquences et les créneaux temporels risquent moins de se chevaucher et de se masquer mutuellement ». Autrement dit, « ils vocalisent en affinité » (2013, 109-110) et si un oiseau se met à chanter avant qu'un autre n'ait terminé, il déclenche des interactions conflictuelles, explique V. Despret pour qui ces « chants choraux *favoriseraient la création de réseaux sociaux* » (2020, 176 et 179) ayant aussi la vertu de faire entendre le silence, en nous et autour de nous, même

en milieu urbanisé. C'est pourquoi, à l'ère de l'holocène¹⁰ et de l'anthropocène, il est judicieux d'en tirer des leçons et de placer notre époque sous le signe du « Phonocène » comme le préconise V. Despret à la suite de Donna Haraway afin d'apprendre à écouter les silences pleins de sonorités qui composent la musique de nos échanges quotidiens, verbaux et non-verbaux. Cela nous permettra de mieux nous comprendre et de comprendre le monde à partir de ces « accords » et désaccords silencieux et sonores susceptibles de créer de nouvelles manières d'habiter et de se relier au monde. Cela rejoint nos intentions dans l'OP, inspirées du projet de J-A Abreu qui a inauguré avec *El Sistema* « une ère nouvelle où l'art est une entreprise de la majorité pour des majorités... (et non une affaire de minorités pour des minorités) : « *Imaginons que cela se transmette à chaque pays...nous nous trouverons devant une transformation profonde de l'histoire sociale...* » observe Abreu.

Nous vivons aujourd'hui des moments difficiles : il est temps de semer des orchestres, accessibles à tous afin de (re)créer des liens entre les gens, et faire naître cette musicalité sociale porteuse de convivialisme et d'opposition créatrice qui sont les vraies richesses de l'humanité.

¹⁰ C la période établie depuis 10.000 ans favorable aux activités humaines

Bibliographie

- Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?* Texte établi par U. Ludz. Paris, Seuil, 1995.
- Geoffrey Baker, *El Sistema. Orchestrating Venezuela's Youth*. Oxford University Press, 2014.
- Lytta Basset, *La joie imprenable*, Albin Michel, 1996.
- Augustin Berque, « De milieu en mésologie. L'art de Didier Rousseau-Navarre » in D. Rousseau-Navarre, *Les graines de l'art. La sculpture mésologique*. Paris, Le livre d'art, 2016.
- CEFEDM Auvergne, Rhône-Alpes, Cahiers de recherches, Enseigner la musique n)13-14. Les musiciens dans la Cité : Enjeux démocratiques des pratiques de la musique. Réflexions, regards critiques, expériences. G. Baker, *El Sistema. Orchestrating Venezuela's Youth*. Oxford University Press, 2014 : Introduction, chapitres 5 et 6 traduction française de J. Moreau et S. Chagnard, p. 181-273.
- Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*, Actes Sud, 2020.
- Internationale Convivialiste, *Second Manifeste*, Arles, Actes Sud, 2020.
- Jonathan Govias, « The Five Fundamentals of *El Sistema* », Canadian Music Editor, 2011, 21-23.
- C J-D Javary *100 mots pour comprendre le chinois*, Albin Michel, 2008.
- Bernie Krause, *Le Grand Orchestre des animaux*, Flammarion, 2013.
- Marie-Pierre Lassus, *Le Jeu d'Orchestre. Recherche-action dans les lieux de privation de liberté* Lille, PUS, 2015.
- Marie-Pierre Lassus, *Le non - savoir, paradigme de connaissance*, Louvain, EME, 2019.
- David-Herbert Lawrence, « Nous avons besoin les uns des autres », *Eros et les chiens*, Paris, Bourgois, 1969 [1936]
- Marcel Mauss, *Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques. Sociologie et anthropologie*. Paris, PUF, 1920.
- Maurice Ohana, « Musica y Sociedad », *Triunfo*, novembre 1974

Maurice Ohana, Propos recueillis par Brigitte Massin, *Le Matin*, 7 juillet 1978.

Maurice Ohana, « Les paradoxes de la musique contemporaine », *Musiques en questions* n°1, février 1980.

Alain Poirier, *Toru Takemitsu*, M. de Maule, 1996.

Jacques Tassin, *Pour une écologie du sensible*, Paris, Odile Jacob, 2020.

Thomas Turino, *Music as social life : The Politics of Participation*. Chicago : University of Chicago Press, 2008.

Gabriella Wald, « Los usos de los Programas Sociales y Culturales: El Caso de Dos Orquestas Juveniles de la Ciudad de Buenos Aires ». *Questión : Revista Especializada En Periodismo y Comunicación* 1 (29) : 1-13.