

Le ciel est par-dessus le toit, si bleu, si calme...

Espace mental et hospitalité dans un lieu de privation de liberté

« Se saisir des deux mondes que sépare la ligne de démarcation primitive, c'est surmonter le mur et renverser tous les attendus. »

- Alain Charre

*A celui qui riche d'un regard
Fait grandir en lui
L'ivresse de vastes espaces
A celui qui respire dans sa nuit
Le doux désordre des branches
Et touche le ciel
A celui dont la rêverie
L'emporte à dos d'oie
Espérance sauvage et cruelle
Qui du faux ou du vrai
Fait tinter les cloches de l'immensité
Coule le flot des regrets
Dans les nervures des grands arbres
- Carine Delanoë-Vieux*

Dans un espace aussi contraint et normatif qu'une Unité d'Hospitalisation Spécialement Aménagée - euphémisme technocratique pour désigner un hôpital-prison – est-il possible d'instaurer une hospitalité par le truchement des dimensions esthétique et symbolique d'une œuvre ? L'hospitalité se définirait alors par la possibilité d'échapper à la détermination de l'enfermement grâce à la puissance d'évocation de l'œuvre dans l'espace mental des usagers, d'un ailleurs, d'un espoir, d'une évasion, d'une réhabilitation.

Cette proposition se déduit de l'étude poïétique¹ de l'œuvre de Chantal Dugave, « Le ciel est par-dessus le toit si bleu, si calme² », intégrée au programme architectural de l'UHSA du Centre hospitalier Le Vinatier. Cette approche poïétique, c'est-à-dire « l'étude théorique et scientifique des conduites créatrices des œuvres » (Passeron, 1989), explore le contexte d'émergence de la commande, les intentions du maître d'ouvrage et du maître d'œuvre, l'écosystème des acteurs concernés, les choix de production et tout ce qui relève du Faire dans la création.

L'étude poïétique s'est faite au prisme de l'hospitalité. Le terme « hospitalité » vient du mot latin *hostis* qui désigne l'hôte mais aussi l'ennemi (Derrida ; Dufourmantelle, 1997). On comprend alors que ces deux termes du rapport à autrui sont à jamais intriqués dans une dialectique ontologique. A cet égard, nous ne prétendons pas dans ce travail décliner les bonnes pratiques contributives à l'hospitalité de ce lieu bicéphale qu'est l'UHSA. Mais nous aspirons bien à saisir ce qui s'est joué dans cette dialectique et comment l'œuvre a pu en modifier la relation.

¹ Chantal Dugave et Carine Delanoë-vieux poursuivent chacune une thèse dans laquelle cette œuvre a été étudiée en tant que cas concret de leur sujet respectif. C'est à la convergence de leur analyse du point de vue de l'auteur de l'œuvre et de celui de la maîtrise d'ouvrage que se situe cet article.

² Poème de Paul Verlaine, voir son intégralité en encadré

Dès l'abord, nous nous sommes interrogées sur la possibilité même de l'hospitalité dans un lieu où la qualité d'hôte est issue d'une contrainte ? Mais l'UHSA est aussi un lieu de soins. Or, la question de l'accueil de la souffrance de l'autre est fondamentale dans la relation de soins et se trouve en conséquence *de facto* posée par la vocation hospitalière de l'UHSA. Cette aporie³ entre la contrainte de la fonction pénitentiaire et le prendre soin de la fonction de l'hôpital est au cœur de notre démonstration qui interroge une œuvre en tant qu'horizon d'un espoir de se libérer de cette hospitalité contrainte.

LE PROGRAMME DE L'UHSA : AU DEPART UNE APORIE

Face au constat d'une inadaptation des moyens actuels du dispositif de santé publique pour la prise en charge des problèmes dramatiques posés par la souffrance psychique et la maladie mentale en prison, la République Française a décidé de se doter d'un nouveau type d'institution : les U.H.S.A (Unité Hospitalière Spécialement Aménagée). Une première vague de neuf constructions est envisagée par le gouvernement sous la présidence de Nicolas Sarkozy. L'hôpital Le Vinatier est sélectionné pour accueillir la toute première UHSA sur le territoire national.

Les psychiatres s'accordent à souligner que la prison ne peut pas être un lieu de soins, « la prison – par son architecture, ses normes de sécurité, sa fonction d'enfermement même – est un terrain intrinsèquement hostile au soin » (Anelli, 2018). En conséquence, la création des UHSA est considérée comme une avancée dans le combat pour les droits humains tout à la fois des malades mentaux et des prisonniers. Pour autant, les professionnels et les militants déplorent que cet équipement remplace une ambition politique globale. En effet, si l'équipement UHSA apporte une amélioration dans la prise en charge des personnes détenues souffrant de maladies psychotiques, il redouble l'imaginaire associant criminalité et maladie mentale tout en faisant écran à une pensée des alternatives à l'enfermement.

Le programme architectural de l'UHSA traduit dans l'espace et les formes la répartition des responsabilités entre le ministère de la Santé et le ministère de la Justice. Le personnel pénitentiaire a la responsabilité de la limite extérieure du bâtiment : le glacis de 6 mètres au pied du mur, le mur lui-même, le hall d'accueil et de contrôle et l'espace des parloirs. Le programme de l'intérieur du bâtiment au-delà de cette limite est un programme hospitalier. Là se situe le point de départ d'un nouveau concept architectural ayant à hybrider les références formelles pénitentiaire et hospitalière.

Le Centre Hospitalier Le Vinatier est le deuxième Établissement psychiatrique de France, situé sur la Commune de Bron (Lyon). Il a joué un rôle de pionnier en développant et pérennisant dès 1997 une politique culturelle conduite par la Ferme du Vinatier⁴, centre culturel intégré. La place de la Ferme du Vinatier dans la conception et la mise en œuvre du programme régional Culture et Santé a été ensuite prépondérante. La relation qui s'est établie entre l'équipe culturelle du CH Le Vinatier et celle de l'ARS a joué un rôle important dans la décision d'intégrer une commande artistique dans le marché de conception-réalisation de l'UHSA. En effet, cette initiative encore inédite a été fortement soutenue par l'équipe d'appui à l'investissement de l'ARS Rhône-Alpes.

³ Wikipédia : « Une aporie (en grec *aporia*, absence de passage, difficulté, embarras) est une difficulté à résoudre un problème. Contradiction insoluble dans un raisonnement ». Nous retiendrons particulièrement de cette définition pour la suite de notre propos la notion « d'absence de passage ».

⁴ Structure fondée et dirigée jusqu'en 2009 par l'une des auteures de cet article : Carine Delanoë-Vieux

Avec ce soutien, la Ferme du Vinatier a donc accompagné l'équipe hospitalière du SMPR (Service médico-psychologique régional) pour élaborer un cahier des charges qualitatif dans lequel trois intentions se sont exprimées :

- L'attention portée à la vulnérabilité d'autrui et à sa souffrance avant toute considération de dangerosité ;
- L'espoir comme horizon, ici la possibilité de sortir de prison et de se réinsérer dans la vie ordinaire ;
- La relation avec les autres, d'autant plus nécessaire dans une architecture pénitentiaire qui sépare, clôt et enferme.

Le cœur de la commande étant de rendre visible les signes de la fonction soignante sur les surfaces pénitentiaires.

LA COMMANDE ARTISTIQUE DE L'HOPITAL, RESOUDRE L'APORIE ?

Le but était bien de n'en pas rester au constat de l'aporie et, par une démarche volontaire, de faire proposition. Le cahier des charges de l'intervention artistique élaboré pour cela était orienté vers le sujet du mur. Si le besoin d'une commande artistique s'est révélé nécessaire sur le mur d'enceinte, c'est bien pour tenter une réponse aux contradictions que porte ce type de programme. D'autant que le mur étant le seul élément visible du bâtiment, il en est la façade. Il est et représente le pénitentiaire, même si ce n'est qu'une partie de sa fonction, tandis que l'hôpital, dissimulé à l'intérieur, est invisible. L'action artistique devient alors un moyen pour évoquer autre chose que l'enfermement, elle est une « œuvre ouverte » (Eco, 1965) et fonctionne comme un symbole (Souriau, 1990), une « ouverture » vers ce qui n'est pas explicitement indiqué, en référence à Umberto Eco qui rappelle que le symbolisme implique « l'ouverture » de la perception esthétique.

Ainsi, le mur est un élément central du programme de l'UHSA. L'originalité de la commande artistique tient au fait qu'en général, il est demandé aux artistes d'intervenir quand le bâtiment est terminé, fournissant une prestation du type du « 1% artistique »⁵. Or, dans le cas de l'UHSA, l'équipe de conception intégrait dès le départ cette sensibilité. Cette particularité est à noter car elle change le rôle de l'artiste qui ne vient pas à la fin du projet, comme s'il répondait à un lot dit de « décoration »⁶, mais bien dès l'origine du processus de conception et de réalisation.

En outre, le commanditaire souhaitait que le nouveau bâtiment se fonde dans le parc, malgré un mur d'enceinte de 6 mètres de haut et de 360 mètres de long. La proposition a consisté à créer une série de troncs d'arbres en inox poli, qui plaqués sur le mur, le rythment verticalement et reflètent le parc, la lumière. L'œuvre donne de la profondeur, construit un paysage, montre des coins de ciel bleu au travers de l'enceinte. Le mur n'est plus une masse inerte mais une matière vivante qui prend des tons et des couleurs différents tout au long de la journée et des saisons et laisse entrevoir d'autres possibles que l'enfermement.

À l'intérieur, les chambres étant proche du mur, nous ne pouvions pas, pour des raisons de sécurité, utiliser la réflexion de l'inox. Pour reprendre le même rythme que l'extérieur, les troncs ont été peints en vernis hydrofuge que le soleil fait briller, tandis que la pluie en accentue les traces. Les arbres sont donc aussi changeants au gré de la lumière. Toujours à l'intérieur, sur le seul pan de mur qui est face à la « cour sportive », un vol d'oiseaux en inox poli est apposé,

⁵ Le 1% artistique dans les constructions publiques est une expression de la volonté publique de soutenir la création et de sensibiliser nos concitoyens à l'art de notre temps. « L'obligation de décoration des constructions publiques », communément appelée « 1% artistique » est une procédure spécifique de commande d'œuvres à des artistes qui s'impose à l'État, à ses établissements publics et aux collectivités territoriales. [<http://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Dispositifs-specifiques/Le-1-artistique>].

⁶ Terme utilisé dans le marché public.

qui parle du ciel, du mouvement, du voyage, création censée évoquer, dans notre esprit, un des éléments du cahier des charges : l'espoir, et sans doute celui de l'évasion symbolique.

L'idée de la conception végétale des patios a émergé en plusieurs étapes. Dans un premier temps, il était question de proposer un atelier d'osier vivant⁷ qui aurait mobilisé également le personnel. Or, l'équipe de soignants n'étant pas encore créée, la cadre supérieure de pôle avait préféré en rester au gazon. Déjà à cette époque, la pelouse était peu appréciée dans le milieu de la conception du fait de ses besoins en eau et des tontes régulières qu'elle nécessitait. Influencés par l'étude de Gilles Clément pour la Ville de Lyon⁸, nous avons donc proposé des arbustes, des graminées et des roses de collection sans épines.

L'artiste devait faire partie intégrante de l'équipe de concepteurs, au même titre que les architectes. De ce fait, sa mission s'est aussi exercée sur certains lieux comme les patios et notamment leur végétalisation, chacun étant destiné à un usage différent. Deux approches artistiques se sont alors côtoyées et complétées : l'une, associée aux patios, renvoyait à une appropriation de proximité, l'autre, traitant du mur d'enceinte, comportait une dimension symbolique. Il s'agit rétrospectivement, en partant de l'hypothèse que l'hospitalité peut être associée à un espace mental relié à l'imaginaire, de savoir si les choix créatifs faits à l'époque ont été propices ou non à créer un ailleurs. Pour tenter d'y répondre, nous sommes retournées sur les lieux dix ans après, le 13 juin 2019. Cette visite guidée par la Cadre Chef de Pôle, déjà présente à l'époque de la commande, nous a permis de mieux cerner comment avaient été reçues et vécues les différentes propositions artistiques.

10 ANS PLUS TARD

Après la traversée à pied du parc du Centre Hospitalier du Vinatier, nous sommes arrivées devant l'UHSA, implantée dans un lieu reculé. Les arbres en inox, sur la façade extérieure, n'ont pas bougé. Les arbres « naturels », plantés en quinconce par rapport aux arbres en métal, ont poussé. Le temps passé a donné une certaine épaisseur à l'œuvre sur le mur. En effet, des coulées noires sont apparues sur le béton qui établissent un contraste fort avec la lumière renvoyée par l'inox poli. Le mur d'enceinte porte à présent les traces du temps, du vécu, renvoyant même une impression dramatique, les coulures pouvant évoquer des larmes.

Une fois la zone de sécurité liée au pénitencier passée, nous sommes arrivées dans la partie hôpital, celle où sont prodigués les soins. Passant les différentes portes à barreaux, nous nous sommes rappelées combien le sujet de la sécurité était présent lors de la conception. Les choix créatifs et constructifs devaient tous y veiller. Ainsi, il ne fut pas aisé de convaincre d'enlever en partie le système anti-grappins⁹ du mur. Pourtant, il était nécessaire que cela soit fait pour éviter toute rupture visuelle entre le mur et le ciel. Nous avons voulu savoir si un patient-détenu s'était évadé. Notre guide a alors clairement répondu qu'il était impossible qu'ils s'évadent dans les conditions de médication dans lesquelles ils sont maintenues. En effet, les quelques personnes rencontrées dans le patio marchent en rond ou regardent le ciel, allongées sur la table de ping-pong et ne donnent aucun signe d'une envie d'évasion.

⁷ Branches de saule qui sont plantées dans la terre, comme des grandes boutures, et tressées au moment même de leur plantation. Ce type de dispositif a été utilisé dans la cadre d'un atelier en 2007, « Petit bal entre amis », avec le Centre de Jour Le Fil d'Ariane à Vaulx-en-Velin, sous l'égide de La Ferme du Vinatier.

⁸ En 1997 Gilles Clément a fait une étude sur le plan de végétalisation de la ville de Lyon.

⁹ Arrondis en béton en partie supérieure des murs d'enceinte de prisons, afin d'éviter tout risque d'évasion.

En poursuivant la visite, nous avons vu que la proposition des arbres à l'extérieur comme à l'intérieur fonctionnait toujours très bien. Le vol d'oiseaux, visible de la « cour sportive » et de quelques chambres, était en partie dissimulé derrière des arbustes qui avaient poussé. Au contraire, la proposition végétale des patios s'est révélée inadattée. En effet, l'hôpital fait appel à des prestataires extérieurs pour tondre les pelouses et il y a seulement trois jardiniers pour tout le parc du Vinatier (72ha). Selon les dires de la cadre de santé, aucun d'entre eux n'est jamais venu tailler les rosiers et les graminées. Arbustes et autres rosiers ont en partie disparu du fait de la chaleur qui règne l'été dans les patios. Quant aux copeaux de bois, censés à l'origine garder l'humidité, ils sont devenus le réceptacle des mégots de cigarettes des patients-détenus. Enfin, pour éviter que l'herbe ne pousse à travers les copeaux, du désherbant a été utilisé.

QUAND LA LIMITE DEVIENT FRONTIERE

« A la différence des concepts de limite, terme ou confins, le mot frontière, d'un point de vue symbolique, met en évidence l'existence d'un ailleurs. Le concept de limite exclut l'ailleurs parce qu'il comporte de l'impossible. » (Ricci, 1993). Cette citation du psychanalyste milanais Giancarlo Ricci éclaire une métamorphose opérée sur le mur par l'œuvre, celle qui transforme la limite en frontière. Le mur seul, le mur opaque, le mur qui sépare, le mur qui enferme, le mur qui aveugle, le mur qui rejette, le mur qui cache, le mur qui empêche le contact est une limite. Il impose une limite à la possibilité de se déplacer des personnes détenues et une limite à l'horizon du regard des passants.

Or, le geste de l'artiste le fait pénétrer dans le champ d'une poétique, ou comme le dit Gaston Bachelard, dans le monde de la rêverie. Car les arbres en inox, sous l'effet de la lumière, apparaissent aussi comme des ruisseaux animés qui dématérialisent la continuité du mur. Des failles liquides qui ouvrent des passages et désintègrent continuité et intégrité du mur qui s'imposent à notre perception.

L'œuvre ne conteste pas la limite puisque le mur continue à assurer sa fonction de séparation des mondes. Mais en ouvrant dans sa perception la possibilité d'une traversée, elle opère un déplacement dans l'imaginaire vers l'idée de frontière. Se faisant, elle enrichit considérablement la sémantique qui s'attache au mur. Car « Penser une frontière signifie en même temps penser l'ailleurs, le situer par rapport à une altérité, à une différence, à une variation. » (Ricci, 1993). Désormais, le mur se traverse et l'ouverture imaginaire prend le pas sur la fermeture fonctionnelle et sécuritaire.

Il existe donc un ailleurs et un autre au-delà de cette limite qui peuvent être désirables. Soudain, le mur n'a plus comme seule vocation de cacher – ce que l'on doit cacher n'est-il pas honteux ? Soudain, le mur n'a plus comme seule mission d'empêcher le passage – ce que l'on enferme n'est-il pas dangereux ? En signifiant la possibilité du passage, l'œuvre annule l'aporie dont on a souligné qu'elle se définissait par l'empêchement d'un passage.

Transcendance et immanence : l'arbre, le ciel et le paysage

Nous rejoignons avec cette œuvre l'idée selon laquelle « l'arbre a toujours un destin de grandeur » (Bachelard, 1957). Il fait vibrer le pressentiment de l'existence d'espaces infinis dans notre intimité. Cette sensation de grandeur, nous la rencontrons avec les arbres en inox et en vernis de l'artiste. Car non seulement ils ouvrent des passages évoquant la traversée mais ils relient la terre et le ciel tout en reflétant le paysage. Car ces arbres sont en contact direct avec la terre et le ciel. Au sol, ils prennent naissance à la base du mur qui s'enfonce légèrement dans la terre. Au sommet, rien n'arrête le déploiement des branches vers le ciel. Ils invitent les hommes du dedans et du dehors à relier leur espace intérieur avec l'immensité du monde.

L'invitation à la spiritualité comme un au-delà de soi-même suggérée par le caractère transcendant des arbres, se double d'effets visuels ouvrant à l'infini la profondeur du paysage et le jeu de la lumière. Dans les arbres d'inox, le ciel, le paysage et les objets s'y reflètent et s'y transfigurent car la surface qui les refléchit leur imprime également des mouvements de décalage, de déformation, de déconstruction. Ainsi, le réel apparaît comme une interprétation propre à susciter la rêverie et la contemplation. Et ce d'autant plus que la course du soleil change ces images à l'infini, venant contredire la mobilité compacte du mur. L'œuvre se fait ainsi le support d'une narration, d'un récit du temps qui passe et de ses changements, de l'aube au crépuscule, du jour et de la nuit, de l'été et de l'hiver. En prison, le temps n'est pas linéaire, il ne passe pas. Ce récit du temps qui passe sur le mur de l'UHSA ouvre vers un monde dans lequel on est à nouveau inscrit dans la communauté.

De l'autre côté du mur, les traces

Les arbres apparaissent soit comme une faille possible soit comme une réminiscence. L'artiste opère un retournement des images du mur en remémorant les images des arbres disparus. De l'autre côté du mur, elle a utilisé le vernis pour les représenter.

Le vernis ne reflète pas et c'est là l'une des raisons principales de ce changement de matériau. Qu'aurait-il pu refléter ? Le visage des personnes détenues derrière leurs fenêtres en verre armé, le mur intérieur de l'UHSA ? Quant à refléter le mur à l'infini, même dans le contour d'un arbre, ce serait donner une perspective de désespérance à l'incarcération.

Par l'usage du vernis, tout s'en trouve adoucit. D'abord le vernis se pose alors que l'inox s'incruste. Les traces des arbres évoquent alors pour celui de l'intérieur les mêmes tremblements de l'âme que l'installation sur la face externe du mur. Elles rappellent à leur imaginaire l'immensité du monde à laquelle répond l'immensité de son être intime. C'est bien dans la dissolution de la limite en frontière que s'ouvre un nouvel espace mental en capacité d'accueillir l'intention de l'hospitalité.

L'hospitalité comme horizon d'un autre possible dans l'espace mental

Cette œuvre vise à écrire d'autres récits possibles, d'autres interprétations du réel, du contexte à partir duquel la réflexion et la proposition s'élaborent. Brouillant les identités, créant des situations imprévues, elle déroute en donnant aussi à voir la réalité autrement. Le but n'est pas d'apporter des réponses toutes faites mais bien d'inciter au dialogue, à l'interrogation, à la curiosité, à la discussion, au débat aussi. Les situations exceptionnelles, où fragilité et faiblesse coexistent, constituent des ressorts pour réinventer un réel autre par des métamorphoses ou des transformations.

Toute la force de l'œuvre qui nous occupe ici réside dans ce retournement de l'indicible du désespoir de la limite vers la possibilité d'un ailleurs grâce à la dislocation phénoménologique de la matière compacte. Elle permet peut-être le dépassement de la souffrance de l'isolement en faisant advenir une cosmogonie du ciel, des arbres et de la terre où l'on n'est plus seul. Comme l'évoque un détenu dans un livre de recueil de leurs paroles, « *La seule parole qui prévaut en prison c'est le rêve.* » (Guéno et al., 2015).

C'est donc par sa qualité d'évocation qu'elle participerait d'une philosophie de l'hospitalité, non pas en aménageant les lieux mais en offrant un espace mental dans lequel le passage redevient possible : tant des patients-détenus vers le dehors que des habitants vers l'altérité qui réside en ces murs. S'il ne s'agit pas ici d'aménager les lieux pour accueillir, l'hospitalité se traduit alors dans un acte artistique de ménagement des lieux « qui permet de résister à l'immonde en ouvrant des possibles. » (Chris Younès, 2012), En somme, une poétique de l'hospitalité.

Instaurer avec un tel éclat un autre possible, c'est ici redonner toute sa valeur à la réhabilitation et à la réinsertion des malades détenus, c'est retourner la question de l'hospitalité en l'adressant à la ville : quel accueil réserve-t-elle aux patients-ex-détenus dans leur parcours de rétablissement ?

Encadré

Le ciel est, par-dessus...

*Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme !
Un arbre, par-dessus le toit,
Berce sa palme.*

*La cloche, dans le ciel qu'on voit,
Doucement tinte.
Un oiseau sur l'arbre qu'on voit
Chante sa plainte.*

*Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là,
Simple et tranquille.
Cette paisible rumeur-là
Vient de la ville.*

*– Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse ?*

Paul Verlaine, Sagesse (1881)

Références bibliographiques

ANELLI, L. 2018, « Maladie psychique en prison : une folie ». Site de l'Observatoire International des Prisons

BACHELARD, G. 1957. *La poétique de l'espace*, Paris, PUF

CHARRE, A. 1993. « Ce que je peux...de la transgression à l'intransgressable » dans A. CHARRE, J. VIEUX (sous la dir. de), *La frontière : unir-diviser*, Givors, La Maison du Rhône, p. 40-43.

DERRIDA, J. DUFOURMANTELLE, A. 1997. *De l'hospitalité*, Paris, Éditions Calmann Lévy.

ECO, U. 1965. *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil.

PASSERON, R. 1989. *Pour une philosophie de la création*, Paris, Éditions Klincksieck.

RICCI, G. 1993. « L'inquiétante frontière », dans A. CHARRE, J. VIEUX (sous la dir. de), *La frontière : unir-diviser*, Givors, La Maison du Rhône, p. 9-11.

SOURIAU, E. 2010. *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF.

Paroles de détenus, sous la dir. De Jena-Pierre guéno, paris, Libro/Radio France, 2000. Cité dans l'ouvrage Lassus Marie-Pierre, Le Piouff Marc, Sbattella Licia (dir.), *Le jeu d'orchestre. Recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté*. Septentrion Presses Universitaires ; 2015

VERLAINE, P. Sagesse.1999. *Sagesse*, Paris, Flammarion

YOUNES, C. 2012. « La beauté des lieux comme éveil existentiel », *Le Portique n°28* La beauté des villes/La ville de l'étranger,