



HAL
open science

Monter une pièce de théâtre en prison : un idéal sous contrainte ?

Lucile Nocula

► **To cite this version:**

Lucile Nocula. Monter une pièce de théâtre en prison : un idéal sous contrainte ?. Musique, musicologie et arts de la scène. 2019. dumas-02326565

HAL Id: dumas-02326565

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02326565>

Submitted on 22 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MÉMOIRE DE RECHERCHE

MONTER UNE PIÈCE DE THÉÂTRE EN PRISON : UN IDÉAL SOUS CONTRAINTE ?

Perspectives et études de cas : *L'Illiade* à Meaux de Luca Giacomoni,
Les combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis
d'Armand Gatti et *César doit mourir* de Paolo et Vittorio Taviani.

Sous la direction de Alice Folco

Lucile Nocula

UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

2018-2019

MASTER 2 CRÉATION ARTISTIQUE, PARCOURS ARTS DE LA SCÈNE

REMERCIEMENTS

Je tiens à adresser mes remerciements aux personnes qui m'ont aidées dans la réalisation de ce mémoire tout au long de cette année.

Tout d'abord, je remercie Alice Folco, ma directrice de mémoire, qui m'a orientée dans mon travail et m'a aidée à trouver des solutions pour progresser malgré les difficultés qui se sont présentées à moi.

Je remercie Luca Giacomoni, de m'avoir accordé son temps précieux, en pleine période de représentations. Je tiens à le remercier pour sa disponibilité, et ses expériences qui ont grandement nourri mes recherches.

Je souhaite particulièrement remercier Jean-Jacques Hocquard, administrateur de la Parole Errante, compagnie de Armand Gatti, pour sa gentillesse et son aide. Merci à Stéphane Gatti de m'avoir fourni son documentaire qui fut un matériau très précieux pour ma recherche.

J'adresse mes sincères remerciements à tous les artistes et les personnes qui, par leurs paroles et leurs critiques, ont guidé mes réflexions.

Enfin, à titre plus personnel, je tiens à remercier Alice Lacroix et Clara Perrier pour leurs conseils mais surtout leur soutien tout au long de mes recherches.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	1
SOMMAIRE	2
INTRODUCTION	5
I. PRISON ET CULTURE	11
A. VERS UNE « COMPREHENSION » DE LA PRISON.....	11
1. <i>Bref panorama historique de la prison française.</i>	11
1.1. Les origines	11
1.2. Un tournant à partir de la IIIème République	14
2. <i>Débats politiques et philosophiques : vers une prise de conscience</i>	18
3. <i>Etat des lieux contemporains et polémiques</i>	20
B. ENTRER EN PRISON.....	23
1. <i>Introduction à la culture en milieu carcéral</i>	23
2. <i>Implantation de la culture en milieu carcéral</i>	25
2.1. Démarche politique et organisation.....	25
2.2. Aspects concrets et difficultés.....	26
2.3. Le statut de l'intervenant.....	31
II. CREER EN PRISON	33
A. L'ARTISTE EN PRISON	33
1. <i>Le positionnement de l'artiste : un théâtre forcément interventionniste ?</i> 33	
2. <i>A propos de la relation entre intervenant et détenu</i>	38
2.1. Une direction d'acteur spécifique : l'amateurisme sous contrainte	38
2.2. Analyse d'un fragment d'expérience	39
B. POUR UNE INCARCERATION PLUS HUMAINE	43
1. <i>Remparts contre la désocialisation</i>	43
2. <i>Redonner une importance au corps.</i>	44
3. <i>(Re)trouver la voix</i>	47
3.1. Un espace de parole	47
3.2. Quelle liberté d'expression ?.....	49
4. <i>La question de la représentation</i>	50

III. ETUDES DE CAS	53
A. LES COMBATS DU JOUR ET DE LA NUIT A LA MAISON D'ARRET DE FLEURY-MEROGIS PAR ARMAND GATTI, A TRAVERS LE DOCUMENTAIRE DE STEPHANE GATTI.....	53
1. <i>Présentation de l'artiste et de son œuvre</i>	53
2. <i>Présentation du documentaire et du projet : Les Combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis.</i>	58
3. <i>Compte-rendu analytique</i>	59
3.1. Comparaisons des conditions initiales	59
3.2. Comparaison des processus de créations	62
La place du corps dans le jeu.....	64
Le rapport à l'intrigue :	66
3.3. Comparaison des réceptions	74
B. ILIADE DE LUCA GIACOMONI.....	79
1. <i>Présentation de l'artiste</i>	79
1.1. Le parcours de l'artiste	79
1.2. La création : <i>Iliade</i>	81
2. <i>Analyse de l'entretien avec Luca Giacomoni</i>	83
2.1. Le postulat du metteur en scène.....	83
2.2. Mise en place du projet :.....	86
2.3. Processus de création	88
2.4. Conditions et contraintes de création.....	91
2.5. La question des représentations	93
C. AU PRISME DU CINEMA : CESAR DOIT MOURIR DE PAOLO ET VITTORIO TAVIANI....	96
1. <i>Présentation du film et de son dispositif</i>	96
2. <i>Les motivations des réalisateurs</i>	100
3. <i>La relation avec les détenus</i>	101
4. <i>Art libérateur ou géôlier ?</i>	102
D. ANALYSE CROISEE	105
1. <i>Dans l'infrastructure</i>	105
2. <i>La parole</i>	107
3. <i>La démarche des metteurs en scène</i>	109
4. <i>L'exploitation du corps</i>	111
CONCLUSION.....	113

BIBLIOGRAPHIE	118
ANNEXES	125
A. RETRANSCRIPTION D'UN ENTRETIEN INEDIT AVEC LUCA GIACOMONI (14 JUIN 2018) .	125
B. FRAGMENT D'EXPERIENCE DE MARC KLEIN, THEATRE DU FIL.....	131

INTRODUCTION

« [L'] "évidence" de la prison dont nous nous détachons si mal se fonde d'abord sur la forme simple de la "privation de liberté". Comment la prison ne serait-elle pas la peine par excellence dans une société où la liberté est un bien qui appartient à tous de la même façon et auquel chacun est attaché par un sentiment "universel et constant" ?¹ »

Michel Foucault

La prison est le modèle de pénalité qui régit notre société et autour duquel la conscience collective s'est forgée. Elle se base sur un principe d'enfermement de l'individu à des fins punitives mais aussi cathartiques. Sans douter de son efficacité, ni de ses fondements, elle s'impose en « évidence » irréfutable. En ce sens, le système carcéral français n'a jamais vraiment intéressé le grand public et ne s'introduit dans l'actualité que lors de la manifestation de ses échecs². Il est devenu une préoccupation politique centrale récemment, à cause d'évènements violents, de révoltes qui ont eu lieu dans les années 1970. Jusqu'alors, personne n'avait réellement remis en question l'incarcération comme forme principale de pénalité. Dès lors, les polémiques n'ont cessé de se multiplier concernant son sens même, mais aussi sa forme. Les débats sont nombreux et variés ; ils visent les locaux, la surpopulation, l'hygiène, la criminalité et la réinsertion. Depuis les années 1980, cette dernière est devenue une priorité pour le gouvernement, au même titre que l'éternelle problématique sécuritaire.

En effet, dans la conscience collective, la prison a une fonction essentiellement punitive. Cela prend le dessus sur l'objectif premier de la condamnation : la rédemption du détenu. L'aspect purgatif de la peine sous-entend, sémantiquement parlant, un après-peine – en théorie, si le condamné est écarté de la société c'est pour, par la suite, y être réinjecté pour mener une vie exempte de tous délits. Pour

¹ FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1975, p.268.

² Propos issus de la citation : « Pourquoi la société française ne s'intéresse-t-elle à la prison qu'à l'occasion des manifestations les plus spectaculaires de ses échecs ? », BELLANGER, Hélène, *Vivre en prison : histoires de 1945 à nos jours*, Paris, Hachette Littératures, « Broché », 2007, p.8.

que cet isolement forcé prenne du sens, le système carcéral (et plus précisément l'administration pénitentiaire) se voit chargé de mener une mission de réinsertion. Il s'agit là d'une notion moderne, encore une fois, placée au second plan au profit de l'aspect répressif. Ainsi, les institutions pénitentiaires ont peu à peu intégré cette idée de préparation à la réinsertion dans le programme carcéral. Cela désigne la réintégration du détenu dans la société par le biais d'une situation professionnelle et matérielle correcte, mais surtout stable. Sans cela, l'individu reste marginal et risque de récidiver. Mais l'aspect psychologique de cette réinsertion est souvent négligé – cela passe aussi par la reconstruction personnelle de l'individu, nécessaire après cette épreuve, ce traumatisme qu'est l'enfermement.

L'enseignement, puis les arts, se sont immiscés progressivement dans ce lieu avec pour objectif d'exploiter le temps d'incarcération pour compléter ou créer des connaissances à la fois scolaires et culturelles. Cette idée se base sur le postulat qui affirme que l'homme devient « meilleur » grâce à la connaissance, l'éducation et la créativité. Mais comment cette idée de réinsertion peut trouver sa place dans un système antithétique qui prétend « réinsérer [un individu] en [le] désinsérant¹ ». Pour ne pas changer ni remettre en question le système pénal en lui-même, le ministère de la Justice a décidé de mettre en place des outils qui vont dans le sens d'une reconstruction et d'un enrichissement de l'individu condamné – les actions sociales et culturelles en font partie. Aussi étonnant que cela puisse paraître, la culture est ici présentée comme un moyen, alors qu'il s'agit d'un droit à part entière inscrit dans la *Déclaration universelle des droits de l'homme*. Pour autant, malgré sa dimension fondamentale, elle ne cesse de faire débat dans la mesure où elle ne paraît pas primordiale face à d'autres problèmes vitaux et sanitaires.

Dans cette logique, des activités culturelles ont été progressivement mises en place, grâce à un partenariat entre le Ministère de la Justice et celui de la Culture et de la Communication. Elles prennent, généralement, la forme d'ateliers au sein même des structures pénitentiaires. Le théâtre y tient une place majeure, puisque, peut-être plus que dans d'autres disciplines, il met en évidence des enjeux tout à fait opposés à l'enfermement et à la privation des libertés, que ce soit sur un plan purement technique ou plus lié à la théorie. Il peut être une solution puisqu'il

¹ FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, op.cit., p.107 – 108.

questionne à la fois le corps, l'espace, la voix, la parole mais aussi l'image de soi et du groupe.

La question de la création théâtrale en milieu carcéral est une thématique actuelle qui questionne une infrastructure presque ancestrale. C'est la manière dont cet art parvient à se faire une place et à dépasser les frontières qui est intrigante. D'autant plus que c'est un sujet en mouvement, qui se construit sous nos yeux. Il ne laisse personne indifférent, et provoque nécessairement des réactions, qu'elles soient négatives ou positives. En effet, la prison fait écho en tout un chacun puisque nous nous sommes tous construits avec une certaine idée de la Justice, et par extension, des formes pénales.

Le théâtre peut, à première vue, sembler tout à fait hors de propos. Evidemment, il ne peut et ne provoque pas une révolution au sein de cette infrastructure. Il parvient cependant, dans certains cas, à engager des changements, aussi minimes soient-ils, sur des individus enfermés, mais aussi sur des spectateurs.

Mener un projet artistique en prison, c'est travailler dans un cadre particulier qui a ses propres règles et qui est politiquement sous tension. Ainsi, choisir d'y intervenir n'est jamais un choix anodin et dénué de sens ; cela pose toujours des questions éthiques. L'artiste, et plus précisément le metteur en scène, fait le choix de se mettre en difficulté, de s'infliger des contraintes qui vont sans aucun doute modifier sa création finale. C'est la façon dont cela influe sur son travail et sa manière de s'adapter à son environnement qui mérite que l'on s'y intéresse.

Comme évoqué précédemment, la question carcérale n'est pas le sujet de société le plus étudié, et s'il intéresse, ce n'est que depuis peu. Ce thème induit un grand nombre de notions et de questions sociales. Ces dernières sont régulièrement évoquées en tant que la prison est présentée comme étant une urgence humanitaire. L'art en milieu carcéral, quant à lui, est généralement traité sous son aspect social, voire thérapeutique. L'angle artistique, pourtant non moins intéressant, est bien souvent éludé, puisqu'il est en apparence moins nécessaire. Cela résulte d'une situation bien réelle, puisque l'écrasante majorité des intervenants qui mène des ateliers artistiques en prison s'inscrit dans une démarche purement interventionniste et sociale. Pourtant, certains metteurs en scène y

construisent de véritables spectacles à la portée avant tout artistique et avec pour ambition d'être présentés devant un public.

De nombreuses questions se dégagent de cette relation assez nébuleuse entre théâtre et prison, concernant notamment, son déroulement et ses répercussions sur le détenu. C'est pourquoi, dans le cadre de cette recherche, nous nous demanderons quels sont les enjeux attenants à la création théâtrale en milieu carcéral. Nous chercherons à comprendre de quelles manières le théâtre peut-il trouver sa place dans un univers si éloigné du sien, et comment une création peut être construite dans ce contexte.

Cette étude résulte d'un travail qui a commencé l'an passé avec l'élaboration d'un rapport de recherche. Ce premier jet nous a permis de découvrir cette thématique et d'en comprendre les enjeux réels. Alors que le premier rapport a constitué une étude superficielle, ce second travail nous permettra d'approfondir et d'enrichir les thématiques évoquées, et de construire une réflexion qui, nous l'espérons, sera à la fois plus mûre et plus documentée.

Afin de répondre aux interrogations formulées précédemment, nous nous concentrerons plus particulièrement sur les prisons françaises, et sur la population pénale masculine, majeure et sous écrou. La question de la femme en prison restera, dans le cadre de cette étude, en suspens du fait d'un total manque de source.

Notre recherche se focalisera sur la création théâtrale artistique dans son intégralité, de la rencontre à la représentation. Pour traiter au mieux les questions posées, nous adopterons un point de vue successivement historique, sociologique, mais toujours principalement artistique. Notre étude s'articulera autour de trois grands axes qui concerneront respectivement : un état des lieux de la prison française à travers son action culturelle, les conditions de création et leurs répercussions sur le quotidien carcéral, illustrées par l'étude de plusieurs cas.

Dans un premier temps, pour comprendre la situation carcérale actuelle, il semble important de poser un certain nombre de jalons historiques. Ces derniers nous permettront de comprendre les débats politiques et philosophiques qui gravitent, et depuis de nombreuses années, autour de la thématique carcérale. Une connaissance approfondie de son évolution nous permettra de faire un état des lieux

contemporain et d'en saisir les polémiques. Pour donner suite à cela, nous nous arrêterons en détail sur l'implantation de la culture en prison et sur les raisons qui lui ont permis de pénétrer cette infrastructure. Cette intégration laisse supposer de nombreuses autres problématiques concernant son organisation théorique, concrète, et les difficultés qui lui sont propres. Installer une activité artistique en prison, c'est installer un partenariat entre l'administration pénitentiaire et l'intervenant, relation que nous étudierons à travers le statut qui lui est attribué.

Pour poursuivre sur les questions relatives à l'artiste, nous nous intéresserons à son positionnement et ses motivations. En effet, entrer en prison est un choix porteur de sens – il s'agira ici de comprendre ce qui pousse un artiste, un metteur en scène à travailler en prison. Doit-il forcément se placer dans une posture interventionniste pour légitimer sa démarche ? Nous avons fait le choix de nous concentrer sur des projets avant tout artistiques, puisqu'ils sous-entendent un processus complet. Mais qu'est ce qui l'attire dans ce milieu si contraignant ? Ce positionnement influe directement sur la relation entre l'artiste et le détenu, qui devient alors un participant ; se posent alors toutes les interrogations propres à la direction d'acteurs. Avant d'être un atelier autour du détenu, c'est avant tout un travail de découverte avec des amateurs. Comment l'artiste parvient-il à conjuguer cet amateurisme avec toutes les contraintes qu'impose la prison ? Les bases théoriques que nous aurons développées trouveront des réponses ou de nouvelles interrogations, peut-être plus concrètes, à travers l'analyse d'un fragment d'expérience, celle de Marc Klein, qui a mené des projets de cette sorte en milieu carcéral.

C'est dans une démarche de réinsertion que la culture a fait sa place au sein de cette structure. Le théâtre permettrait de rendre l'incarcération plus humaine, à travers plusieurs aspects. Ainsi, nous nous arrêterons sur la manière dont il peut influencer sur le quotidien carcéral et la désocialisation du détenu qui en résulte.

La condamnation, par définition, va dans le sens d'une dépossession, d'une immobilisation du corps, et du discrédit de la parole du détenu – le théâtre peut être un moyen de lutte contre ces effets. Nous étudierons la manière dont il peut devenir un rempart contre ces conséquences, mais aussi un moyen d'acquérir des compétences en vue d'une réinsertion potentielle.

Dans cet univers contrôlé et sécurisé, il paraît peu probable qu'une liberté d'action complète soit octroyée à l'artiste lors de sa création. Mais alors, quelle liberté d'expression est accordée, et diffère-t-elle lorsqu'une représentation est prévue ? En outre, la question de la représentation sera justement évoquée, puisqu'elle n'est pas systématique dans ce genre de projet.

Afin de donner une dimension beaucoup plus concrète aux idées qui seront énoncées, nous étudierons deux créations, conçues par deux artistes différents, à deux époques différentes. Nous commencerons par l'étude du projet *Les Combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis* de Armand Gatti, par le biais du documentaire de Stéphane Gatti. Créé en 1989, par ce célèbre metteur en scène, ce spectacle, l'un des plus anciens en son genre, propose l'écriture d'une pièce de théâtre sur le thème de la Révolution française.

Ensuite, nous nous pencherons sur le cas de la création de Luca Giacomoni : *Iliade*, une série théâtrale de dix épisodes d'une heure, conçue avec des détenus du centre pénitentiaire de Meaux entre 2016 et 2017. Nous nous appuierons sur un entretien que nous avons effectué le 14 juin 2018 avec le metteur en scène. Pour étudier ces deux exemples très différents, nous nous baserons sur une méthodologie identique qui permettra d'en faire ressortir les disparités mais aussi les points communs. Celle-ci se construira autour du postulat de l'artiste, de la mise en place du projet et de son processus de création. Ces deux matériaux ont été choisis en tant qu'ils proposent les visions de deux artistes qui n'ont en commun que la volonté de mener une expérience avant tout artistique en prison.

Puis, pour élargir davantage notre vision, nous évoquerons aussi le traitement de cette thématique au prisme du cinéma par le biais du film *César doit mourir*, réalisé par les frères italiens Paulo et Vittorio Taviani. Ce film italien nous permettra de prendre de la distance avec les cas étudiés auparavant, mais aussi d'enrichir l'étude croisée qui sera menée. Nous espérons, par l'analyse de ces différents médiums, parvenir en mettre en lumière les différents possibles de la création théâtrale en milieu carcéral.

I. PRISON ET CULTURE

A. Vers une « compréhension » de la prison.

1. Bref panorama historique de la prison française.

1.1. Les origines

La prison semble faire partie intégrante de notre société et de notre paysage depuis toujours. Alors qu'il se trouve fréquemment au cœur de l'actualité et des débats politiques, l'univers carcéral semble rester un domaine obscur, qui, dans la mémoire collective, existe depuis toujours mais intéresse peu. Dans le cadre de notre étude, comment pourrions-nous comprendre et questionner la prison sans prendre connaissance de son histoire ? Les conditions actuelles de détention découlent de son évolution, à travers les ans. C'est pourquoi, avant même d'évoquer la culture et les arts en prison, nous nous concentrons brièvement sur ses origines.

Les délits et crimes font vraisemblablement partie de nos sociétés en tout temps ; il serait donc logique qu'ils soient accompagnés de la notion de punition. Pourtant, la prison, en tant que lieu d'enfermement, est un concept assez récent, qui commence à peine à prendre forme à la Révolution française. Avant cela, l'enfermement n'était qu'un moyen de transition provisoire, en attente d'un jugement. Si l'on remonte davantage dans le temps, le droit romain ne conçoit pas la privation des libertés pour un citoyen – cela est exclusivement réservé à l'esclave. De la même manière, le droit barbare monnaie le délit et indemnise la victime, selon un barème tarifaire précis. Ce n'est qu'au Moyen-Âge que l'enfermement se fait une place, mais uniquement par dépit. En effet, contrairement à ce que l'on peut imaginer, contraindre, forcer un homme est un concept peu utilisé et uniquement exercé par les seigneurs et les ecclésiastiques. En ce temps, la prison, qu'elle soit laïque ou chrétienne, fonctionne avec des amendes pécuniaires ou des peines corporelles. L'enfermement, et plus précisément la *geôle*, survient en conséquence

de la pauvreté, dans le cas où le condamné ne peut payer ses amendes. Seuls les ennemis du royaume sont incarcérés sans autres alternatives, ce qui ne désigne qu'une partie mineure des condamnés.

C'est au XV^{ème} siècle que cela mute complètement, au moment où le roi impose son droit divin et incarne la Justice, rendant ainsi son pouvoir décisionnaire absolu. Il y a, à ce moment-là, une nouvelle volonté de réprimer les crimes et délits (parfois pour son propre profit). Les tribunaux ont une suprématie très partielle, d'autant plus que l'espace familial reste sous l'autorité du chef de famille. Là encore, l'enfermement n'est pas l'unique forme de pénalité ; ce sont davantage les châtiments corporels, les amendes et les peines d'exils qui sont privilégiés. Mais ce ne sont pas les seules formes punitives puisque, parallèlement à cela, en 1481, les galères sont mises en place. N'importe quel crime (sauf ceux qui conduisaient à la mort comme le crime de lèse-majesté, le faux monnayage ou le sacrilège) pouvait envoyer aux galères de Marseille. Les temps de peine étaient très peu respectés puisque le galérien était très rentable. Peu évoquées, ces peines de galères constituent pourtant une grande partie de l'histoire de la Justice, puisqu'elles ne s'arrêtèrent qu'en 1748.

Néanmoins, une ordonnance en 1656, qui permet la construction d'hôpitaux généraux, marque l'apparition d'une nouvelle forme d'enfermement. Il ne s'agit pas là de prison à part entière, mais plutôt de structures faites pour les individus en marge de la société (fils indignes, mendiants et filles débauchées par exemple) pour :

« préserver la société ordonnée de la licence des pauvres et des dangers du mauvais exemple [...] le but n'est plus d'assurer seulement la survie, au jour le jour, des indigents, mais bien de prendre en compte leur destin, de les réformer avant de les rendre à la société policée, une fois acquis le bon usage de la liberté¹ ».

Si nous nous arrêtons sur ces hôpitaux, aussi discutables soient-ils, c'est parce qu'il s'agit là de la première forme d'enfermement purgatif en France – c'est-à-dire que ces personnes étaient enfermées en vue de les préserver et de les changer et non pas seulement pour les punir. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une forme purement

¹ PETIT, Jacques-Guy (dir.), *Histoire des galères, bagnes et prisons - XIII^e – XX^e siècles*, Toulouse, Bibliothèques historiques Privat, 1991, p.57.

carcérale, nous pouvons y voir la première ébauche du système cathartique, identique à celui des prisons contemporaines.

Pour revenir à notre chronologie, c'est le XVIII^{ème} siècle qui marque un réel tournant dans l'histoire de la prison puisqu'il « ne met pas en place, mais au point, les lieux de détention¹ » dans le sens moderne du terme. C'est encore le roi qui décide de faire enfermer qui il veut, parfois même juste à titre préventif ; pourtant il n'y a pas de locaux, pas de place et parfois pas de surveillant. Par conséquent, les lieux (souvent des vieilles maisons vétustes) sont insalubres et propices aux maladies. Évidemment, au siècle des privilèges, il est difficile de formuler des généralités puisque le quotidien pénitentiaire dépend du motif, de la taille de l'établissement, mais surtout du prix payé pour la pension. Mais il y a, à la même époque, une autre forme de peine : le bagne. Il s'agit là d'une condamnation qui n'utilise pas l'enfermement mais le travail forcé. En effet, comme évoqué précédemment, après la liquidation des galères, une nouvelle forme de travail forcé, au sein de la marine, est mise en place dans les ports. C'est un lieu de passage dans lequel la population pénale n'est enchaînée que pour dormir. Ces exemples sont énoncés puisqu'ils mettent en évidence l'aspect non-systématique de l'enfermement comme forme de pénalité.

Il est difficile de connaître les conditions de vie précises des condamnées (que ce soit en prison ou au bagne). Il y a un réel manque d'information du fait d'une absence de procédure administrative précise. Cette lacune sera contrée par des ébauches de régularisation qui ont été amorcées à plusieurs reprises (en créant un fichier central ou avec la *Circulaire de Breteuil* en 1784 qui fixe pour la première fois des temps de détention, en fonction des crimes commis). Cette tentative d'organisation s'inscrit dans une démarche de régularisation et de réforme de la prison qui, pour le moment, est un réel problème dans la société de l'époque, puisqu'elle n'a pas de définition propre.

Des bases, jusqu'alors inexistantes, concernant la privation des libertés sont enfin posées lors de *La Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* en 1789. Mais le modèle de pénalité n'apparaît explicitement dans les codes pénaux qu'à partir de 1791 « qui fit de la peine privative de liberté la clef de voûte du système

¹ PETIT, Jacques-Guy, *op.cit.*, p.61.

répressif¹ ». Les échelles de peines sont redéfinies et l'on met en place différentes prisons : les maisons d'arrêt, les maisons de justice et les prisons pour peines. Étonnamment, ce n'est que 1798 qu'est définie la liberté (contre l'arbitraire, les privilèges et la cruauté). Dès lors, sont proposés de nouveaux codes et échelles de peines (mais ce processus de réforme, n'ira pas à son terme et ralentit avec l'arrivée du code pénal de Napoléon en 1810, qui va renouer avec les supplices de l'Ancien Régime).

Ces périodes de changements idéologiques et d'instabilité politique ont conduit à des réflexions plus ciblées sur la forme même de la prison, et notamment sur l'architecture des bâtiments. Mais à ce siècle, tout cela ne reste qu'au stade d'idée, puisqu'il n'y a pas de moyen. En réalité, l'hygiène et la malnutrition restent les aspects les plus inquiétants de l'enfermement.

1.2. Un tournant à partir de la IIIème République

La prison va prendre un sens nouveau à partir de l'ère républicaine, notamment par le travail. Ce dernier va devenir l'un des piliers du système pénal français puisqu'il « occupe et moralise² » le prisonnier, tout en « contribuant aux finances de l'Etat³ ». Son fonctionnement est le même que celui de l'entreprise et est uniquement bénéfique à l'Etat – son aspect moralement douteux, n'est pas encore évoqué. Pour le moment, c'est davantage la lutte contre la récidive qui est une priorité pour l'Etat, voire même « l'obsession de la IIIème République⁴ ». A tel point, qu'en 1889, une loi est mise en place pour y remédier en exilant à vie les récidivistes vers les colonies françaises – malgré cette mesure radicale, conduisant l'exil de milliers de personnes, aucune amélioration n'a été tangible. A travers cette idée de récidive, il y a la question de l'après, de ce qu'il advient des réprouvés. Jusqu'en 1885, selon le Code Napoléon de 1810, l'Etat fixait le domicile du libéré et se gardait le droit de le surveiller pour une durée allant de deux ans après sa libération jusqu'à perpétuité. Mais cette République revient sur ces règles, en

¹ PETIT, Jacques-Guy, *op.cit.*, p.17.

² *Ibid.* p.279.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* p.270.

mettant en place la notion de lieux interdits, afin d'éviter « l'influence délétère¹ » de certains endroits (comme les grandes agglomérations, où les villes dites « riches » par exemple). En voulant réinsérer les individus, auparavant condamnés, l'Etat semble plutôt les exclure. Cette République ne va cesser de faire des réorganisations pénitentiaires et judiciaires sans trouver de réelle stabilité.

C'est aussi à cette période que la question du gardien de prison est évoquée pour la première fois. Il est, généralement, un ancien soldat à la retraite, qui touche avec cette profession un salaire peu élevé, tout en subissant des conditions de travail difficiles. Son statut peu enviable entraîne un grand nombre de démissions sous la IIIème République. En 1891, lors de l'installation du système d'inspection pénitentiaire visant à l'amélioration des conditions d'emprisonnement, on pense enfin à leur formation. Son potentiel rôle moral, et plus seulement autoritaire et répressif, est étudié. Bien que rien ne soit réellement mis en place (à l'exception de l'ouverture d'une école pénitentiaire à Paris qui n'a eu qu'une brève existence chaotique) ces questionnements marquent les débuts d'une complexe prise de conscience morale.

Par la suite, les guerres mondiales vont complètement bouleverser ces réflexions autour de la prison. La fin de la Seconde Guerre mondiale, notamment, installe un climat de doute et de remise en question. Ce qui touche à l'univers de la prison, de la punition semble avoir perdu toute sa légitimité après le régime de Vichy ; et cela se traduit par une grande réorganisation administrative. Pour la première fois, un service social des prisons est créé en 1945. La réforme Amor va marquer cette période d'après-guerre ; celle-ci est basée sur l'humanisation des régimes de détention et la suppression (progressive) des éléments les plus dégradants. Les peines deviennent modulables, et le travail est installé comme un principe d'obligation et de droit.

Il faudra attendre 1959 pour que le premier Code de procédure pénale soit promulgué – dès lors, de nombreuses notions sont créées ou modifiées, comme : la mise en place d'un représentant de justice, le sursis avec mise à l'épreuve, l'aménagement des peines avec autorisation de sortie, ou modification des règles

¹ PETIT, Jacques-Guy, *op.cit.*, p.282.

de libération conditionnelle... En d'autres termes, on tend vers une volonté d'assouplissement mais surtout de désengorgement des locaux. Malgré cela, c'est toujours la question de la vétusté de ces derniers qui se pose. C'est pourquoi, de 1962 à 1973 sont construites sept maisons d'arrêt pour hommes, une pour femme, deux centres de jeunes détenus, et une maison centrale. Les constructions sont nombreuses, rapides et colossales. Cette décennie marque, pour le grand public, une nouvelle ère, plus sécurisée.

Ces immenses chantiers permettent une médiatisation soudaine de l'univers carcéral, qui est lui-même en crise à partir des années 1970. Aussi étonnant que cela puisse paraître, ces soulèvements internes ne sont pas soutenus par les courants contestataires de mai 1968. Selon Hélène Bellanger¹, cette indifférence est causée par la méconnaissance des réalités carcérales par les étudiants, principaux acteurs de ces révoltes. Personne ne sait ce qu'il s'y passe et aucun média ne s'y intéresse en profondeur. La contestation y pénètre trois ans plus tard – c'est notamment avec Michel Foucault, et sa volonté de lever le voile sur la prison par de nombreuses enquêtes, que le grand public sortira doucement de l'aveuglement volontaire dans lequel il s'était plongé. Son essai *Surveiller et punir*, publié en 1975, questionnera le milieu intellectuel. Il adopte une démarche de déconstruction de « [l'] évidence de la prison² » en se basant sur des faits historiques et tangibles. L'objectif étant de porter un nouveau regard sur le sujet, autre que par l'intermédiaire des procès spectaculaires qui intéressaient auparavant. Plus de trente ans plus tard, Michel Foucault reste un des essayistes de référence, encore d'actualité sur la question carcérale. C'est avec cette ambition qu'il a créé un groupe d'information sur les prisons (le G.I.P) avec toujours cette volonté de sortir les prisons du silence. Cette période de crise carcérale, de 1971 à 1974, devient un sujet d'actualité brûlant du fait des incidents violents qui se déroulent en détention (établissements saccagés, manifestations durant lesquelles des détenus sont tués, arrêts de travail du personnel pénitentiaire...). A tel point que le 25 juillet 1974, le Président de la République lui-même annonce la mise en chantier d'une réforme pénitentiaire. Cela aboutira à la « Réforme de 1975 » qui

¹ BELLANGER, Hélène, *Vivre en prison : histoires de 1945 à nos jours*, Paris, Hachette Littératures, « Broché », 2007.

² FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1975, p.234.

visée à l'amélioration et la libéralisation des conditions de détention, à un assouplissement des mesures d'aménagement de la peine et à la normalisation des établissements à régime progressif. Une nouvelle classification des établissements est mise en place : on parle maintenant de maison d'arrêt, de maison centrale, et de centre de détention. Il s'agit aussi d'une nouvelle ère pour le personnel qui se voit obligé de considérer le détenu avec un minimum de respect (dire bonjour, fermer les portes doucement, distribuer le courrier et ne plus le jeter, etc.). De nombreuses mesures entrent en vigueur afin de rendre la vie en prison moins dégradante.

En 1981, la peine de mort est abolie. Ce changement remet en cause le sens même de la prison. Comme le souligne Hélène Bellanger, jusqu'alors la notion d'enfermement n'était pas problématique outre mesure, dans le sens où :

« Enfermer servait à punir et c'était bien. Ceux qui étaient emprisonnés avaient de la chance, puisque pour les autres, il y avait la peine de mort¹ ».

À la suite de cette abolition, les interrogations autour de l'utilité de l'enfermement prennent de plus en plus de place dans les débats, soutenues et accentuées par Michel Foucault – débats qui n'ont toujours pas obtenu de réponse et dont nous reparlerons par la suite.

La prison devient un service public en 1987. Les années qui s'ensuivent vont dans le sens de l'humanisation des services, de la prise en charge sanitaire, mais surtout de la réinsertion. L'Etat cherche à limiter les effets stigmatisants et désocialisants de l'incarcération sur la famille et la vie professionnelle. Pourtant, ce sont maintenant les activités intra-muros qui inquiètent : les centres sont surpeuplés, et les différentes pénuries de moyens font de ces établissements des lieux dangereux, et non pas des lieux de rédemption. C'est un des aspects qui sera reproché au système carcéral français, en le qualifiant bien souvent d'échec :

« On dit depuis deux siècles : "La prison échoue, puisqu'elle fabrique des délinquants". Je dirais plutôt : elle réussit puisque c'est ce qu'on lui demande²».

¹ H. BELLANGER, *op.cit.*, p.205.

² FOUCAULT, Michel, *Dits et Ecrits, II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, n°151, p.717.

2. Débats politiques et philosophiques : vers une prise de conscience

Le panorama historique qui a été mené met en exergue le caractère controversable de l'enfermement. Ce dernier semble davantage découler d'une conséquence pratique que d'une réelle raison cathartique, comme le souligne Michel Foucault :

« [L'] idée d'emprisonner pour corriger, de conserver la personne prisonnière jusqu'à ce qu'elle se corrige, cette idée paradoxale, bizarre, sans aucun fondement ou justification au niveau du comportement humain¹ ».

Cette solution est discutée, du fait de son inefficacité, mais aussi de la violence qu'elle impose aux condamnés. La prison a, depuis des siècles, pour objectif de punir, mais d'une manière plus implicite, de faire peur pour dissuader les hommes. Tout est mis en place pour rebuter : de l'architecture à l'enfermement en passant par l'autorité du personnel. Évidemment, ces conditions d'incarcération évoluent peu à peu pour laisser place à une prison plus humaine et moins critiquable. Pourtant, il subsiste une réelle crainte face à l'enfermement. A tel point que de nombreux témoignages de détenus évoquent un réel traumatisme, appelé le choc carcéral. Cette notion, bien que non-évoquée par les autorités carcérales, a été théorisée et fait partie de toutes les études sociologiques qui concernent la prison, et plus précisément les maisons d'arrêt (puisqu'elles constituent la première étape de l'incarcération). Ce choc correspond au traumatisme que provoque l'incarcération :

« Conséquences individuelles d'une première incarcération. Ressentie d'emblée comme une altération du rapport à soi-même et au monde, elle se caractérise par une intensité qui déborde l'individu. Vécue dans un premier temps dans l'euphorie ou plus souvent dans l'abattement dépressif, elle témoigne de l'excès d'angoisse qu'elle réactive. Cette rupture et la confrontation avec l'univers carcéral se dégagent dans le discours des détenus sous forme de vécu de perte, d'abandon et de carence sinon de mort. Le sentiment de perte d'autonomie [...] accompagne fréquemment celui d'indignité et d'inutilité.² ».

¹ FOUCAULT, Michel, *Dits et Ecrits, II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, n°139.

² Définition issue du site de CARCEROPOLIS, « Voir la prison autrement », <https://carceropolis.fr/>. Site consulté en juin 2019.

Cette prise de conscience brutale a des conséquences immédiates, comme nous le montre cette citation, mais aussi sur le long terme, et perdure parfois après la durée de la peine. C'est bien cet après-peine qui est devenu la préoccupation principale du gouvernement. Cette démarche est assez symptomatique du manque de cohérence des politiques carcérales, comme Foucault le disait déjà : « Ce qui est à repenser radicalement, c'est ce qu'est punir, ce qu'on punit, pourquoi punir et finalement comment punir¹ ». De fait, à l'heure actuelle, la notion de réinsertion semble assez contradictoire puisqu'elle espère réintégrer un individu à la suite d'une longue période d'isolement face à la société :

« La réinsertion est un leurre. En réalité, elle cause une désocialisation qui assure le marquage du détenu plus que sa réelle resocialisation² ».

Bien évidemment, il n'est pas question de supprimer entièrement la prison – Foucault lui-même qualifie cela d'utopie. L'objectif est plutôt d'interroger les évidences qui se sont installées au fil des siècles. Des recherches sont menées quotidiennement, au niveau international, pour comprendre ce qui pourrait être efficace sur la réinsertion et la prévention de la récidive³. D'autant plus que même s'il s'agit, selon les politiques eux-mêmes, d'un des objectifs de la peine, les missions en vue d'un travail de prévention de la récidive sont mal définies par l'Etat. D'autant plus qu'aucun document extérieur de recherche ne vient traiter des facteurs qui pourraient conduire à la récidive.

Par ailleurs, il y a un réel manque de reconnaissance du gouvernement quant aux effets délétères de la prison. En 1974, Valéry Giscard d'Estaing disait que : « La prison c'est la privation de liberté et rien d'autre », discours encore tenu par les politiques actuels. Dans cette conception, l'enfermement est juste un outil pour priver les condamnés de leur liberté d'aller et venir. Pourtant, à travers cette privation de mouvement, il y a aussi des mesures d'isolement qui ne sont jamais

¹ FOUCAULT, Michel, *Dits et Ecrits, IV, 1980-1988*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, n°353.

² BOULLANT, François, *Michel Foucault et les prisons*. Presses Universitaires de France, « Philosophies », 2003, p.107- 108.

³ Nous pouvons prendre ici l'exemple du mouvement canadien « *What work* » dans lequel des chercheurs ont étudié ce qui pouvait prévenir la récidive, dans le cadre d'un accompagnement personnalisé se concentrant sur la dimension interne (psychologique) pour certains et sur des démarches d'insertion pour d'autres (comme des activités ou des soins).

évoquées dans les discours sur la prison. En effet, en toute logique, cette situation contraint le condamné à rompre les liens du quotidien avec son entourage habituel, comme le souligne Emmanuelle Duguet, dans sa thèse :

« l'enfermement et l'isolement sont en réalité des mesures distinctes ayant des répercussions différentes sur la liberté et la mobilité physique aussi bien que mentale des personnes qui en font l'épreuve¹ ».

Il ne s'agit pas seulement de l'éloigner des individus qui pourraient l'influencer puisque la prison cherche à isoler le détenu à l'intérieur même de la structure. Il est un isolé de la société, tout est fait en sorte pour qu'il ait peu ou pas de contact avec elle, et le moins possible avec les gardiens. Cela qui prouve que la prison cherche à plonger le détenu dans une situation d'isolement et de solitude.

Tous ces éléments (isolement, immobilisation, conditions de vie difficiles et insalubres) peuvent conduire à des altérations psychologiques irrémédiables, qui ne sont pas seulement dues au choc carcéral. Toujours selon E. Duguet, la détention peut provoquer une perte de repères temporels, provoquant :

« [une] achronie qui déstructure la personne dans ses habitudes, ses gestes, ses activités, mais qui la *défait* aussi tout autant de son équilibre psychologique et physiologique² ».

Pour autant, la plupart des débats et polémiques se concentrent autour d'éléments beaucoup plus factuels, visibles et tangibles.

3. Etat des lieux contemporains et polémiques

En effet, ce sont les conditions de vie des détenus qui inquiètent. A tel point que les dénonciations ne cessent d'être faites au fil des ans. Les directeurs de prisons eux-mêmes sont conscients de cet état des lieux, et sont les premiers à les qualifier d'insalubre. Dans un rapport de 2005 concernant les prisons françaises, le

¹ DUGUET, Emmanuelle, *Fiction et inter/dits : comment et pourquoi intervenir en prison par le biais d'ateliers de pratiques artistiques participatives ?*, Art et histoire de l'art. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2015.

² *Ibid.*, p.269.

Commissaire européen des droits de l'homme évoque « des conditions de vie à la limite de la dignité humaine¹ » dans les établissements qu'il a visités.

Les conditions sanitaires sont inquiétantes, et restent les préoccupations principales. De surcroît, un réel problème de surpopulation persiste à travers les ans : il n'y a pas de place pour tous les condamnés. Pour pallier cela, depuis plusieurs années, les juges privilégient les peines alternatives et surtout non-écrouées, c'est-à-dire que les individus sont condamnés à des peines réelles, mais pas enfermés. Pour illustrer cette mesure avec des chiffres, au 1^{er} janvier 2018, sur 243 504 personnes prise en charge par l'Administration pénitentiaire (hommes et femmes), seules 79 785 sont écrouées, les autres sont suivies en milieu ouvert². Malgré cela, le problème de surpopulation ne réduit pratiquement pas, à tel point qu'au mois d'avril 2019, la Direction de l'administration pénitentiaire évoque un taux de remplissage des prisons de 117,7%³. Alors même que l'hygiène et les conditions de détention étaient d'ores et déjà problématiques avec une densité de population carcérale « normale », les infrastructures se voient surchargées et ne peuvent assurer des conditions de vie décentes. Il est difficile de trouver une solution concrète pour les directeurs de prison et surtout de maison d'arrêt puisqu'il y a un réel problème de financement.

En toute logique, il paraît impossible de recevoir plus de personnes que le nombre pour lequel le bâtiment a été construit. Inévitablement, cette densité de population démesurée conduit à des ingérences qui ne peuvent être contenues par les gardiens de prison qui sont en sous-effectifs par rapport au nombre d'incarcérés. Ces problèmes sécuritaires font de la prison un univers « déshumanisant, désocialisant et criminogène⁴ » – les médias eux-mêmes les qualifient comme étant

¹ OBSERVATOIRE INTERNATIONAL DES PRISONS, *Les conditions de détention en France : rapport sur les prisons*, Paris, La Découverte, 2011, p.50.

² Chiffres issus de la Direction de l'Administration Pénitentiaire. MINISTERE DE LA JUSTICE : « Les chiffres clés de l'administration pénitentiaire – au 1^{er} janvier 2018 », <http://www.justice.gouv.fr/>. Site consulté en Mars 2019.

³ Statistiques issues du rapport « Statistique mensuelle des personnes écrouées et détenues en France - situation au 1er avril 2019 » par la Direction de l'Administration Pénitentiaire. MINISTERE DE LA JUSTICE : « Statistiques mensuelles de la population détenue et écrouée – pour l'année 2019 », <http://www.justice.gouv.fr/>. Site consulté en Avril 2019.

⁴ H. BELLANGER, *op.cit.*, p.7.

des « écoles du crime », ce qui va complètement à l'encontre de ses objectifs, et témoigne encore une fois de son inefficacité.

Mais dans un même temps, et depuis quelques années l'administration pénitentiaire tente d'aller vers une considération des droits fondamentaux de l'homme incarcéré. C'est pourquoi, depuis 1963, l'Éducation nationale met à disposition des enseignants, pour permettre aux détenus de suivre un cursus scolaire et d'acquérir des connaissances en vue d'une future réinsertion professionnelle. Mais ce n'est que depuis 1995 qu'une convention a été clairement établie pour mettre au point une organisation réelle et créer des unités pédagogiques bien définies. Cela a été mis en place pour répondre à un réel besoin puisque, encore aujourd'hui, 10 % de la population carcérale est en situation d'illettrisme, 28,5 % ont mené des cursus courts (primaires, collèges) ou ont été en situation d'échec scolaire, 43,4 % n'ont pas de diplôme et 76,2 % ont un niveau équivalent au CAP¹. Contrairement aux stéréotypes, seule une partie minime des détenus n'a jamais été scolarisée (moins de 2 %) et moins de 5 % ne parle pas (ou très mal) le français².

L'enseignement en prison peut être une réelle opportunité et un investissement utile du temps de peine. Pourtant, il semble que cela reste, dans les faits, davantage un privilège, puisqu'il n'y a que très peu d'enseignants (plus ou moins un seul pour cent détenus), avec des temps de cours approchant les six heures par semaine³, et encore moins pour les enseignements professionnels. Dans ces conditions, l'enseignement en milieu carcéral reste une chance, dont tous les détenus ne bénéficient pas de manière égalitaire. Ce fonctionnement arbitraire est un système fréquent en prison, dans toutes activités, et surtout celles qui sont culturelles.

¹ Statistiques issues du rapport de l'Administration pénitentiaire sur les niveaux de formation de la population pénale, en 2014, sur un échantillon de 51 019 personnes. Chiffres issus de la Direction de l'Administration Pénitentiaire. MINISTERE DE LA JUSTICE : « Les chiffres clés de l'administration pénitentiaire – au 1^{er} janvier 2015 », <http://www.justice.gouv.fr/>. Site consulté en Mars 2019.

² *Ibid.*

³ OBSERVATOIRE INTERNATIONAL DES PRISONS, *Les conditions de détention en France : rapport sur les prisons, op.cit.*

B. Entrer en prison

1. Introduction à la culture en milieu carcéral

C'est par le livre, dans les années 1960, que la culture entre en prison – c'est d'ailleurs la première forme culturelle qui passe les murs. Progressivement, à la fin des années 1970, des activités culturelles sont mises en place, prenant la plupart du temps la forme d'ateliers au sein des structures. Le théâtre y tient une place de choix puisqu'il s'inscrit dans la lignée des mouvements associatifs, qui sont, à ce moment-là, au summum de leur popularité. Après l'éducation scolaire, c'est l'éducation artistique populaire que l'on commence à théoriser, qui se fait une place progressive. Pour revenir à la définition même du terme, l'éducation culturelle populaire s'inscrit dans une démarche de conversion de la société dans l'admiration des œuvres d'art et de leurs bienfaits. C'est après mai 1968 que cette définition se précise, avec une volonté de suppression des hiérarchies sociales face à l'art, comme le souligne Marie-Madeleine Mervant-Roux :

« tout un chacun – y compris celui qui n'a aucun diplôme et n'a suivi aucune formation scolaire – possède un savoir et une culture. Simplement, celui qui, dans les sociétés comme la nôtre, ne possède aucun diplôme et n'a suivi aucune formation formelle, ignore et/ou sous-estime le savoir qui est le sien¹ ».

Cela s'applique donc particulièrement aux personnes en marge, toujours en partant du postulat que l'enseignement rendrait l'homme meilleur - appliqué à notre contexte, cela pourrait permettre au condamné de mener, après sa peine, une vie sans délit.

La question de l'intégration de la culture en prison fait débat. Elle est toujours un sujet sensible, et suscite tantôt l'adhésion et tantôt le rejet dans la mesure où elle ne paraît pas primordiale face à d'autres problèmes plus tangibles, tels que la sécurité, la surpopulation et la salubrité. Ces polémiques autour des conditions de vie en détention et de la précarité ne sont pas injustifiées puisque, comme énoncé précédemment, il paraît annuellement des rapports gouvernementaux ou extérieurs sur l'état des prisons dont il ressort des constats alarmants. En effet, ce sont des

¹ MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine et al, *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*, Paris, CNRS éditions, 2004, p.55.

réalités qu'il faudrait bouleverser à long terme. Mais choisir de verser de l'argent en faveur de la culture en prison n'est pas une perte de moyen, mais plutôt un des éléments qui participent à l'humanisation des conditions de détention à court terme.

D'une manière beaucoup moins fondée, les critiques face à cet enseignement culturel concernent parfois la notion de mérite : est-ce légitime de proposer de telles activités à des détenus ? Cela témoigne d'un réel problème sociétairer, puisque dans l'inconscient collectif, la prison ne sert qu'à punir un condamné. Cependant, l'accès à la culture et aux arts est un droit et ne peut pas réellement être remis en cause sans remettre complètement en question le statut même du détenu. La *Déclaration universelle des droits de l'homme* souligne elle-même les « bienfaits¹ » de la culture, dont tout le monde a le droit de jouir, même les « publics empêchés² ». Dans cette logique, « il ne peut y avoir de zone de non-culture³ » au sein de la société, en tant qu'il s'agit d'un droit fondamental au même titre que les autres. D'autant plus que la prison est l'une de nos institutions publiques, comme peut l'être l'université, ou l'hôpital par exemple, il paraît donc évident de s'en préoccuper au même titre.

Pareillement, les critiques s'attaquent généralement à l'utilité directe de ces actions du point de vue de la réinsertion. Pourquoi faire du théâtre alors que le temps et les moyens publics utilisés pourraient être employés pour une formation professionnelle concrète et à des fins moins futiles ? A cela nous pouvons répondre :

« Si les disciplines artistiques peuvent paraître éloignées de la réinsertion des personnes détenues, les activités proposées représentent toutefois un facteur positif, souvent essentiel, de re-mobilisation des personnes par la découverte, souvent nouvelle pour elles, de la richesse que représente, pour les uns ou les autres, la peinture, la lecture et les spectacles. Toutes ces disciplines artistiques permettent d'une manière ou d'une autre, de s'affranchir temporairement des contraintes fortes de l'enfermement⁴ ».

¹ Article 27, *Déclaration universelle des droits de l'homme*, Paris, 19 décembre 1948

² SAURIER, Delphine (dir.), « Entre les murs / Hors les murs : Culture et publics empêchés », *Culture et musées*, n°26, 2015.

³ FILL (Fédération interrégionale du livre et de la lecture), *Culture en prison : où en est-on ?* Bulletin des bibliothèques de France (BBF), 2007, p.187.

⁴ FILL, *op.cit.*, p.11-12.

Certes, elles ne garantissent en aucun cas une situation professionnelle, mais vont dans le sens d'une meilleure incarcération qui permettrait au détenu d'envisager un futur. Cela permet aussi d'acquérir certaines compétences et de se forger une conception différente de l'art, du théâtre et de ses possibles dont nous reparlerons par la suite.

2. Implantation de la culture en milieu carcéral

2.1. Démarche politique et organisation

C'est sous l'impulsion de Jack Lang, alors ministre de la Culture en 1981 et de Robert Badinter, ministre de la Justice, que les activités culturelles vont être introduites en prison. Ce premier accord, purement politique, aboutit en 1986 au premier partenariat officiel entre ces deux ministères. Ce dernier fixe les principes de l'action culturelle et ses quatre objectifs : la réinsertion des détenus, l'encouragement du travail artistique, la valorisation du personnel et l'association des instances locales. De ce protocole en découlent deux autres en 1990 et 2009, avec l'objectif de renforcer et de préciser les termes du premier ainsi que sa mise en œuvre. Le dernier en date place même la culture comme étant une priorité au même titre que la santé ou l'éducation.

Aujourd'hui, des partenariats sont tissés entre les structures culturelles et les services pénitentiaires d'insertion et de probation (SPIP). La France est le seul pays qui a institutionnalisé à ce point les projets artistiques en milieu carcéral. La culture est ici instrumentalisée et utilisée comme un « moyen de faire naître un désir, le désir d'enseignement, le désir de formation, le désir de réinsertion¹ ».

Outre l'aspect bénéfique de l'action culturelle, la symbolique de cette décision a une valeur forte puisqu'elle témoigne enfin d'une possibilité pour les détenus de se créer un futur après leurs peines : « Conférer ce droit aux personnes détenues signifie que la société les reconnaît en tant que citoyens - principe sans lequel leur réinsertion est impossible² ». Ignorer ce droit, c'est en quelque sorte nier le fait qu'ils

¹ SIGANOS, Florine, *L'action culturelle en prison : pour une redéfinition du sens de la peine*, Paris, l'Harmattan, « Logiques sociales. Série études culturelles », 2007, p.16.

² FILL, *op.cit.*, p.15

sont des membres à part entière de notre société, et c'est insister sur le fait qu'il n'y a pas de place pour eux, en dépit du discours de réinsertion qui est tenu.

Il est difficile de savoir exactement quel est le budget qui est alloué à la culture en milieu carcéral, d'autant plus qu'il y a sous le mot « culture » de nombreuses médiums très différents les uns des autres ; cela peut désigner le livre, la musique, les musées, le théâtre, l'écriture, la peinture ou même la télévision. Cette liste non-exhaustive illustre bien les différentes formes que cela peut prendre, que ce soit en assistant à des pratiques culturelles ou en les pratiquant.

Alors que précédemment nous parlions de la culture de manière générale, nous nous concentrerons dès à présent uniquement sur la pratique du théâtre. Il est certain que chaque genre culturel induit des difficultés, problématiques et des avantages qui lui sont propres.

2.2. Aspects concrets et difficultés.

Il est évident que la prison n'est pas un espace comme les autres du fait des nombreuses contraintes qui en font partie. Son architecture même est conçue pour isoler les individus et va complètement à l'encontre de ce que les pratiques artistiques requièrent. Bien que les différentes administrations et ministères encouragent les actions culturelles, l'espace n'est pas conçu pour ce type d'activités, ni pour les rassemblements en tous genres. Les seuls lieux qui ont suffisamment de surface pour accueillir ce type d'activités sont par exemple les bibliothèques, les salles de musculation ou bien les chapelles – c'est à l'artiste qui intervient de s'adapter aux contraintes qu'ils proposent. Ce paramètre est une donnée plus qu'importante dans le cadre d'une pratique théâtrale puisqu'elle met le corps et le groupe en mouvement. L'idéal, dans ce type de pratique, n'est pas seulement d'avoir un grand espace, mais un espace plutôt vide, où dans lequel il est possible de se déplacer et d'y faire travailler physiquement tout un groupe d'individus. Malgré le développement considérable des dispositifs et accords en Culture et Justice, il n'y a toujours pas d'espaces pensés pour la pratique artistique et la culture en prison.

Mais ce n'est pas le seul élément qui est à prendre en compte lors d'une activité artistique en prison, puisqu'il s'agit, par définition, d'un lieu dans lequel la sécurité

est le critère le plus important. Ainsi, la rencontre entre intervenant et détenus est soumise à des règles à la fois matérielles et comportementales. Avant même la mise en place de l'atelier, une rencontre entre l'intervenant et le service pénitentiaire d'insertion et de probation de la prison a lieu pour organiser mais surtout pour revenir sur ce qu'il est possible de faire ou de ne pas faire. Dès qu'une personne extérieure pénètre dans l'infrastructure, tous les codes relationnels s'appliquent à elle, comme au reste du personnel – une certaine distance avec le détenu est préconisée. Un intervenant ayant travaillé à la Maison d'arrêt d'Arras, en 2013, dans le cadre d'un atelier, témoigne de cette ambiguïté :

« En tant qu'intervenant extérieur, il nous est autorisé d'être dans la prison, pour une activité culturelle, dans la mesure où nous restons bel et bien extérieurs, étrangers, désengagés, et en un sens, pas concernés¹ ».

C'est un réel paradoxe qui est énoncé ici puisque tout projet artistique sous-entend un investissement personnel et donc, une certaine implication émotionnelle. Les conséquences de cet « attachement », aussi minime soit-il, surgissent inévitablement à la fin de l'atelier, lorsque chacun retourne à son quotidien. Plusieurs artistes parlent d'une impression de les abandonner :

« Je ne sais plus ce qui est, pour moi en tant qu'intervenante extérieure, le plus dur : venir en prison, y revenir, en ressortir, ne plus y revenir² ».

Cette phrase est significative de ce que peut être l'expérience de la prison sur un intervenant. Il y a une certaine violence à l'entrée, lors de la découverte de l'univers, de la rencontre, mais aussi à la sortie lorsque le projet touche à sa fin. Les interrogations de l'intervenant se font avant la rencontre, mais aussi après. Il semble que cela provoque souvent un réel questionnement sur son parcours d'artiste, mais pas seulement :

« La proximité de la souffrance des détenues devient le miroir de leur propre enfermement, déclencheur ou révélateur de leur propre vulnérabilité.³ »

¹ Témoignage non-nominatif extrait de DUGUET, Emmanuelle, *op.cit.*, p.55.

² *Ibid.*, p.61.

³ FRIGON, Sylvie. « La danse en prison, une échappée belle hors des murs ? Perspectives des artistes et des détenues. », *Criminologie*, volume 43, numéro 2, automne 2010, p.187.

Ces éléments mettent en évidence le caractère fugace de ce type de démarche, et les difficultés éthiques qui peuvent être éprouvées, à plusieurs reprises.

Parallèlement, sur un plan plus physique, il est souvent déconseillé d'avoir des contacts physiques avec les détenus, d'utiliser un langage familier. Les rapports doivent être cordiaux sans être amicaux. C'est la création d'une relation qui semble être redoutée, avec la peur que l'intervenant puisse devenir un lien direct vers l'extérieur. Il s'agit là d'une position particulière pour l'artiste qui se trouve en équilibre entre un investissement nécessaire à chaque travail artistique, et une distance de sécurité indispensable pour l'administration. Dans cette même logique, il est très fortement déconseillé aux intervenantes de porter des vêtements voyants ou près du corps. Ces précautions peuvent même être poussées à l'extrême dans certaines prisons dans lesquelles une alarme portable est fournie à l'intervenant.

D'un point de vue matériel, la personne qui intervient doit, au préalable, fournir divers documents et renseigner le détail des objets qu'il compte amener. Par exemple, pour venir avec un ordinateur (ce qui demande déjà une autorisation), l'intervenant doit communiquer le modèle et le numéro de série. Et comme tous les visiteurs, à l'entrée et à la sortie, l'intervenant est fouillé pour vérifier qu'il ne fait pas entrer ou sortir quoi que ce soit de la prison. Tous ces paramètres installent un climat sous tension pour l'intervenant, pouvant rendre les rapports avec les détenus encore plus difficiles.

Par ailleurs, la gestion de l'attribution des participations aux activités artistiques, par l'administration pénitentiaire, peut poser un réel problème éthique à l'intervenant. En effet, la participation à ces ateliers peut générer des inégalités assez importantes, puisque l'administration pratique souvent un régime de faveur en privilégiant un détenu plutôt qu'un autre. Selon l'Observatoire international des prisons :

« La "distribution d'activité" fait partie de ces transactions qui permettent de gérer au mieux l'établissement. Et cette "faveur" est bien entendu un moyen de pression important¹ ».

¹ OBSERVATOIRE INTERNATIONAL DES PRISONS, *Les conditions de détention en France : rapport sur les prisons, op.cit.*, p.307.

À première vue, il s'agit là d'un fonctionnement plutôt logique qui repose sur des notions de mérite et de bon comportement, pourtant il va foncièrement à l'encontre de l'objectif de base qui prônait une démarche égalitaire en vue d'une réinsertion future. En effectuant son travail en prison, l'intervenant peut avoir l'impression de participer, et donc de donner du crédit, à ce système discriminant¹.

Une des plus grandes difficultés, peut-être la plus contraignante, est le participant lui-même. L'inscription de ce genre d'activité se construit généralement sur la base du volontariat ; et après l'accord de l'administration (comme évoqué précédemment), le nombre de participants est souvent assez réduit. Cela est assez significatif de l'image que véhiculent communément la culture et l'art, et notamment auprès des détenus. En effet, l'art n'a pas une connotation très masculine, ni virile en tant qu'elle fait appel à des émotions, contrairement au sport qui reste l'activité la plus pratiquée en prison : « la performance physique est ainsi devenue le paradigme de la réinsertion auprès d'une population exclue de la société² ». La virilité correspond, par définition à « [l'] ensemble des attributs, des caractères physiques culturellement liés à l'homme adulte : fermeté, courage, force, vigueur, etc.³ ». Dans cette logique, la pratique artistique est d'une manière générale associée à l'idée d'émotion et de sensibilité, qualités grossièrement attribuées à la femme. Le théâtre est souvent victime de cela et ne dépasse pas le cliché qui le définit comme étant une « affaire de *gonzesse*⁴ ». Plus encore, le théâtre souffre d'un *a priori* défavorable puisqu'il consiste à se mettre en scène devant les autres en faisant des actions singulières et extra quotidiennes, ce qui les met en danger au sens figuré comme au sens propre. En détention, où les relations sont tendues, et légiférées par des rapports de forces constants entre gardiens et détenus (avec cette métaphore d'oppressé et d'opresseur), mais aussi entre les détenus eux-mêmes⁵. Ces rapports découlent de plusieurs facteurs : le manque de personnel face à un nombre de détenus trop élevé (gardiens devant faire preuve d'autorité

¹ Voir la partie A.1 du II qui traite du positionnement de l'artiste.

² ZANNA, Omar, *Le corps dans la relation aux autres – Pour une éducation à l'empathie*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, « Le sens social », 2015, p.91-92.

³ Définition issue du Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL).

⁴ Expression d'un détenu issus des propos de KLEIN, Marc, « Un théâtre de contravention – Médiation fragmentaire sur quelques expériences de création partagée en milieu carcéral » dans BIOT, PAUL (dir.) *et al*, « Le théâtre d'intervention aujourd'hui », *Etudes Théâtrales, op.cit.*

⁵ OBSERVATOIRE INTERNATIONAL DES PRISONS – section française, www.oip.org, « La culture du rapport de force perdue dans la prison rénovée ». Site consulté en juin 2019.

pour éviter les débordements et maintenir la sécurité), et les tensions entre les détenus eux-mêmes¹. En toute logique, la volonté de ne pas montrer ses faiblesses, ou de se mettre dans une position de vulnérabilité est très présente – le risque étant d’être marginalisé.

Concernant le participant, à nouveau, la question de l’assiduité est une vraie problématique, d’autant plus valable lorsque l’on intervient en maison d’arrêt. En effet, cette infrastructure est l’une des composantes du système pénal français qui regroupe les :

« personnes prévenues en détention provisoire (personnes détenues en attente de jugement ou dont la condamnation n’est pas définitive) ainsi que les personnes condamnées dont la peine ou le reliquat de peine n’excède pas deux ans² ».

De nombreux ateliers culturels y sont mis en place, peut-être pour pallier ces conditions de vie difficiles ; ce sont des « lieux d’enfermement par excellence³ ». Tous les prévenus s’y croisent, dans l’attente d’une décision. C’est dans ce type d’établissement que l’on trouve les plus gros problèmes de criminalité et de surpopulation – les mesures de sécurité y sont donc maximales (par exemple, les détenus ne peuvent circuler librement sans l’accompagnement d’un gardien). Ces maisons d’arrêt concernent les peines courtes ; l’administration souhaite mettre à profit ce temps pour permettre un enseignement culturel en vue d’une réinsertion très prochaine et d’une lutte contre la récidive d’autant plus importante. Il s’agit là d’une sorte d’investissement à court terme, puisque les détenus en ressortent plutôt rapidement. Inévitablement, il est plus difficile de mener des projets en maison d’arrêt puisque la durée de séjour des personnes incarcérées est incertaine. Ils sont dans l’attente d’un jugement et donc obnubilés par leur avenir ; l’implication reste donc partielle et déséquilibrée. Ce climat sous-tension n’est que très peu propice à l’installation d’une activité artistique.

La somme de ces contraintes rend les conditions de travail compliquées pour l’intervenant, d’autant plus que son statut lui-même est source de controverse.

¹ *Ibid.*

² Ministère de la Justice : « Les structures pénitentiaires, <http://www.justice.gouv.fr/> . Site consulté en décembre 2017.

³ H. BELLANGER, *op.cit.* p.49.

2.3. Le statut de l'intervenant

D'une manière générale, la prison n'est pas un cadre de travail habituel pour un artiste ; y intervenir correspond davantage à un événement ponctuel, ou du moins non-permanent. C'est pourquoi, si l'artiste y intervient c'est souvent pour des raisons qui lui sont propres, et que nous évoquerons par la suite. Dans cet état d'esprit, l'artiste est souvent prêt à faire des concessions étant donné le caractère exceptionnel du projet. D'autant plus que son statut n'est que peu séduisant, et ne coïncide pas avec ses conditions de travail. La rémunération des artistes-intervenants est assez faible, ainsi que leur considération théorique – en effet le statut de l'artiste en prison baigne dans un « flou juridique¹ » peu enviable, et dans lequel il peut être difficile de se positionner, à la frontière entre animateur socioculturel et artiste.

Justement le statut même de leur intervention est discutable puisque dans l'administration pénitentiaire, on ne parle pas médiation culturelle mais d'activités socioculturelles. Comme l'explique Florine Siganos :

« L'Administration pénitentiaire ne fait donc pas de distinction, défendue aujourd'hui par certains professionnels, entre les activités "culturelles" qui relèveraient de l'art et de la culture et les activités "socioculturelles" qui relèveraient de la simple distraction et de l'occupationnel² ».

La frontière devient très mince puisqu'il est difficile de faire la distinction entre une démarche artistique et une action sociale. D'autant plus que les interventions ne sont pas uniquement exécutées par des professionnels : la majorité des projets et ateliers sont menés par des bénévoles, ou des associations. Pour remédier à cela, il devient de plus en plus courant que l'administration pénitentiaire, elle-même, fasse appel à des artistes, permettant une certaine médiatisation qui va dans le sens d'une « ouverture » de la prison hors de ses carcans.

En aucun cas il n'y a une classification entre ces différentes catégories d'intervenants, mais cela peut sembler peu valorisant pour un professionnel de se retrouver dans cet enchevêtrement propice aux amalgames.

¹ DUGUET, Emmanuelle, *op.cit.* p.293.

² SIGANOS, Florine, *op.cit.*, p.20

La culture en prison en l'état, au prisme de son évolution historique, est une activité sous contrainte et au sein de laquelle l'artiste se met en danger et sort des sentiers battus. L'histoire même de la prison et cette intégration chancelante de l'art en font un environnement polémique dans lequel l'artiste intervenant se confronte à un univers particulier, et souvent nouveau. Dans le cadre de notre recherche plus précisément, il est légitime de se demander quelles sont les raisons qui poussent un metteur en scène à venir travailler dans un milieu si contraignant.

II. CREER EN PRISON

A. L'artiste en prison

1. Le positionnement de l'artiste : un théâtre forcément interventionniste ?

Mener un projet artistique en milieu carcéral est un acte particulier, porteur de sens et loin d'être anodin, en raison de ce que cela implique et de toutes les contraintes non-négligeables auxquelles il faut pouvoir s'adapter. De nombreux ouvrages qui traitent de culture et/ou de théâtre en prison parlent avant tout d'interventions ou d'actions culturelles. Il y a, à travers ces termes, une idée d'urgence, d'intrusion de la culture dans des lieux autrefois délaissés. Dans le genre théâtral, cette démarche fait tout de suite appel à la notion de théâtre interventionniste et engagé. Ce dernier fait référence à cette forme théâtrale qui a vu le jour à la suite des révoltes de mai 1968, dès que les créateurs ont pris position en faveur d'une culture populaire et politisée destinée à tous et non pas seulement à une certaine classe sociale. Dans cette volonté, ce mouvement avait pour ambition de sortir du répertoire dramatique et des théâtres pour explorer de nouveaux espaces, et notamment des espaces publics, et collectifs. L'objectif était de percer cette bulle dans laquelle le théâtre a pu s'enfermer, en marge de la société, à un point tel qu'il ne parlait plus qu'à un groupe réduit de connaisseurs :

« Le théâtre d'intervention se veut en interaction avec la société, lance des ponts entre acteurs et publics, s'insère dans les anfractuosités d'une société dont il refuse les conditionnements, les injustices et les rapports de domination¹».

Il y a, dans cette citation de Paul Biot, l'idée d'un théâtre qui ne traite pas seulement de la société, mais qui interagit avec elle, ou du moins lutte contre ce qui lui déplaît. Par conséquent, il s'agit d'œuvres qui s'écrivent en réponse à un événement ou à une situation qui fait partie de son présent, et qui présente une certaine forme d'urgence, à laquelle le spectacle se met au service.

¹ BIOT, PAUL (dir.) *et al*, « Le théâtre d'intervention aujourd'hui », *Etudes Théâtrales*, n°17, Louvain-La-Neuve, Centre D'études Théâtrales, 2000, p.15.

Dans cette démarche de théâtre engagé, le concept de théâtre-action s'est implanté dans le paysage culturel depuis les années 1980. Il découle directement du théâtre interventionniste, mais il associe à la fois des acteurs sociaux et des intervenants théâtraux dans un même projet qui a pour but de donner la « parole à des gens écartés par le système dominant¹ ». Ainsi, la méthode de travail, au sein du théâtre-action, se construit sur une démarche d'écoute, de parole, et de création collective pour « dépasser les situations individuelles et faire apparaître les rapports de force et de pouvoir² ». C'est pourquoi il n'est pas rare de voir fréquemment des parallèles tissés entre théâtre-action et dramathérapie. Le théâtre prend ici sa forme aristotélicienne, mais serait plus purgatif pour les comédiens que les spectateurs. En effet, bien qu'il ne s'agisse pas vraiment des mêmes pratiques, il y a cette volonté de libérer, métaphoriquement parlant, des individus en difficulté, par la parole et par le biais de la pratique théâtrale ; la personne est au centre du propos. Dans le cadre du théâtre-action, c'est une personne en relation avec une situation et une problématique d'ordre sociétal qui intéresse.

Évidemment, sur scène, ce n'est pas, ou rarement, une situation précise qui est évoquée. La démarche est plutôt de « jouer le faux pour dire le vrai [...] le *il* pour le *je* et inversement³ ». L'objectif final du spectacle est de provoquer un appui, une prise de conscience en vue d'un changement – le spectateur se trouve dans une position de regardant actif puisque l'on attend de lui une réaction. Dans ce cadre, la compagnie fait sienne, le temps de la création, une lutte ; la représentation apparaît ainsi comme « un acte de solidarité militante⁴ ». Un grand nombre d'institutions et de compagnies dynamisent ce théâtre interventionniste sans toutefois se référer précisément à ce mouvement.

Le théâtre-action est particulièrement implanté en Belgique francophone depuis les années 1980, et est reconnu par un texte officiel et subventionné en tant que tel. Bien qu'il fasse partie du paysage culturel, il a peu, voire pas du tout, de visibilité

¹ BIOT.P, « Introduction au chapitre : un théâtre essentiel » dans BIOT, Paul (dir.), *Théâtre action de 1996 à 2006 : théâtre(s) en résistance(s)*, Edition du cerisier, Cuesmes, Collection place publique, 2006, p.21.

² *Ibid.*

³ LAMBERT. J, « Les paradoxes de la création » dans BIOT, Paul (dir.), *Théâtre action de 1996 à 2006 : théâtre(s) en résistance(s)*, *op.cit.*, p. 64.

⁴ BIOT, PAUL (dir.) et al, « Le théâtre d'intervention aujourd'hui », *op.cit.*, p.28.

sur les grandes scènes pour diverses raisons évoquées précédemment, mais aussi pour des questions de popularité.

D'un point de vue esthétique, il n'y a pas de scénographie de référence quant à ce théâtre-action puisqu'il dépend du cadre dans lequel il est construit. Quoi qu'il en soit, l'aspect artistique (dans le sens visuel du terme) n'est pas la priorité de cette forme, au profit de l'homme et de sa parole. D'ailleurs, ce genre théâtral ne s'associe pas au reste de la culture, et se positionne comme étant en marge. Les objectifs et méthodes de travail ne sont pas les mêmes. En effet, il est difficile de faire une généralité, mais il est vrai que l'intérêt, le but d'une création théâtrale résident dans son aboutissement, dans sa représentation ; les répétitions y tiennent une place de choix puisqu'il s'agit du moment de recherche et d'expérimentation. Mais, dans le cadre du théâtre-action en prison, ce sont les séances de travail et d'exploration qui constituent la partie la plus importante du travail en tant que ce sont à travers ces séances que les échanges se font, et que le groupe se forme. Bien que Jerzy Grotowski ne s'apparente pas à ce genre théâtral, ses mots peuvent illustrer cette idée : « Le sens de l'activité théâtrale se trouve dans les répétitions, le spectacle en lui-même à peu d'importance¹. ». Surtout que, dans ce contexte, il n'est pas rare que les activités théâtrales ne soient en réalité que des stages sans représentation finale. En effet, l'objectif théorique de ces ateliers est de donner des clés, de permettre aux détenus de découvrir un domaine généralement inconnu et de jouir de ses bénéfices en vue d'une réinsertion prochaine. Dans cette logique, l'exercice de création en vue de l'élaboration d'une pièce finale n'est qu'un aspect secondaire ; d'autant plus que le contexte ne favorise pas la représentation.

En ce sens, choisir de mener un atelier théâtral en prison avec l'ambition d'aboutir à une représentation, c'est adopter une posture peut-être moins sociale et plus artistique, sans toutefois en nier les avantages humains. Dans ce cas, cela induit des difficultés différentes puisque, par définition la prison n'est ni un espace de rassemblement, ni de diffusion et en sortir pour une représentation implique des obstacles administratifs et judiciaires. Dans les faits, ce genre de projet ne représente qu'une minorité des ateliers théâtraux.

¹ COLLECTIF 1984, « Briser le quatrième mur » dans BIOT, PAUL (dir.), *Théâtre action de 1996 à 2006 : théâtre(s) en résistance(s)*, op.cit., p.60.

C'est cette démarche sociale qui est mise en évidence dans la plupart des cas, à tel point que l'intervenant devient un « comédien-animateur¹ ». Cette appellation, mais aussi celle d'intervenant, questionnent les motivations de l'artiste puisqu'elles installent le postulat qui affirme que si l'artiste va en prison c'est forcément pour y jouer un rôle social. Par ce terme, il endosse, d'une certaine manière, le rôle d'un animateur socioculturel. Ainsi, il peut être difficile pour l'artiste de se positionner. Comment peut-on faire la distinction entre une démarche artistique ou sociale ? Jean-Martin Solt, toujours dans l'ouvrage *Théâtre-action de 1996 à 2006*, a tenté de définir cette différence :

« Permettre à un groupe de personne (qui normalement n'en a guère l'occasion) de s'exprimer par du théâtre est incontestablement louable ; si le but de l'opération consiste avant tout à leur donner la parole, cela reste une action sociale et/ou politique et non pas artistique. Même une représentation publique du produit de cette prise de parole n'en fait pas encore une activité théâtrale (au sens artistique du terme). Si par contre, le but d'une action est de proposer une activité artistique à un public pour lui en ouvrir l'accès et lui permettre, en même temps, de prendre la parole, il s'agit incontestablement d'une activité artistique². »

Il semble que, selon lui, l'appartenance du travail, sa catégorisation, dépend des objectifs initiaux de l'artiste, de son « objectif primaire³ ». Ce ne sont pas les éléments le constituant, ou une quelconque reconnaissance des institutions, qui permettent de classer un travail, mais bien le postulat de l'artiste, ou de la compagnie à l'origine du projet.

Mais toujours dans cette idée d'opposition binaire entre social et artistique, certains metteurs en scène menant un projet artistique en prison, ne veulent en aucun cas être associés à cette idée de démarche humanitaire, longtemps discréditée par le monde artistique. Il serait faux d'affirmer qu'il existe des artistes qui viennent travailler en prison en ignorant complètement cette dimension militante, qui est forcément présente dans ce genre de travail. Il est impossible de s'en dégager ; créer avec un ou plusieurs détenus est de toute manière un acte signifiant. Cependant, il existe des positions plus nuancées que celles évoquées

¹ BIOT, PAUL (dir.), *Théâtre action de 1996 à 2006 : théâtre(s) en résistance(s)*, op.cit., p.7.

² Jean-Martin Solt, « Un vieux débat qui mérite toujours des idées neuves » dans BIOT, PAUL (dir.), *Théâtre action de 1996 à 2006 : théâtre(s) en résistance(s)*, op.cit., p.125.

³ *Ibid.*

précédemment. Dans le cadre d'actions artistiques, comme celles que nous allons étudier, les metteurs en scène n'interviennent pas avec cette logique d'aide humanitaire, ni dans une démarche de don et d'enseignement :

« Nous ne sommes donc pas du tout sur un don d'artistes à détenus mais sur un véritable échange de pratiques et d'émotions, où artistes et détenus travaillent ensemble sur des enjeux artistiques¹».

Cela est en complète opposition avec la notion de « médiation compassionnelle²» qui pourrait être sous-entendue, en tant qu'il s'agit d'une population en marge, presque abandonnée. L'idée d'un travail artistique collaboratif entre artistes et amateurs est intéressante puisque cela sous-entend que le détenu lui-aussi a quelque chose à apporter, autre que sa situation actuelle, grâce à sa personnalité, son vécu, sa voix et son corps. Ainsi la prison n'est plus uniquement une zone à sauver mais un laboratoire d'expérimentations dans lequel des échanges sont faits par le biais de l'exploration artistique.

Par ailleurs, d'une manière tout à fait contraire, certains artistes ou acteurs sociaux refusent de travailler en prison puisque, selon eux, cela revient à donner du crédit et à adhérer à ce système. Nous l'avons évoqué brièvement auparavant, mais il semble que les participations aux activités, notamment culturelles, dépendent du bon comportement des détenus, en suivant une logique de « faveur », à l'opposé de l'objectif initial. Mener, malgré tout, un atelier en prison, ce pourrait être participer au maintien de « ce système de reconnaissance lui-même garant de l'exercice d'un pouvoir arbitraire³», de « faire le jeu de la prison⁴ ». Concrètement, il est peu probable que des ateliers artistiques ponctuels parviennent à bouleverser le système carcéral dans sa globalité, mais ils parviennent du moins à bousculer ce qui fait le quotidien carcéral, comme le met en avant Marc Klein dans l'ouvrage *Le théâtre d'intervention aujourd'hui* :

« Entendre que le théâtre *fait désordre*, ce n'est pas entendre qu'il briserait comme magique la réalité d'un ordre donné : pas plus celui de l'institution carcérale que tout autre. C'est entendre qu'il est susceptible de mettre en cause, dans sa pratique

¹ FILL, *op.cit.*, p.68.

² SAURIER, Delphine (dir.), *Usages de la culture et population pénale*, Paris, Éditions l'Harmattan, « Logiques sociales – Série études culturelle », 2018, p.67.

³ DUGET, Emmanuelle, *op.cit.*, p.209.

⁴ *Ibid.* p.43 ;

comme dans ses effets symboliques, *le principe d'ordre même* – c'est à dire l'axiome qui nous impose comme le seul possible un *système bi-univoque d'interprétation du monde*¹. »

Justement, travailler en prison c'est aller à l'encontre de l'exclusion et de l'ignorance volontaire dont elle est victime. Le théâtre est la pratique par excellence qui va à l'encontre de l'emprisonnement du corps et de la parole, puisque ce sont précisément ces deux éléments qui sont en son centre, et dont la portée est forcément militante. Cela permet aussi de s'émanciper de l'image stéréotypée du prisonnier.

2. A propos de la relation entre intervenant et détenu

2.1. Une direction d'acteur spécifique : l'amateurisme sous contrainte

La création artistique en milieu carcéral sous-entend un travail avec des personnes qui, *a priori*, n'ont aucune pratique antérieure du théâtre. Toutes les problématiques liées à la pédagogie du théâtre et à la désinhibition se posent ici. Mais à cela s'additionnent toutes les contraintes liées à l'enfermement et aux rapports de forces existants. La direction d'acteurs est, dans ce contexte, peu commune. Il n'existe pas réellement de méthode prédéfinie concernant le comportement à adopter pour diriger des amateurs en prison, mais ce cadre induit la remise en cause de certaines notions, dont notamment celle de direction. Dans un travail avec des amateurs, il est nécessaire de transmettre, par le biais, d'exercices, certains concepts devront être utilisés par la suite dans le jeu (concernant le corps, la voix, les déplacements...). Une forme de relation d'autorité s'installe donc entre le metteur en scène et le participant, à la manière d'une relation entre professeur et élève, contraire à l'idée d'émancipation et de liberté. Jacques Rancière parle de cette relation, en affirmant qu'elle présuppose « [l'] inégalité des (s)avoirs² ». Elle part donc du postulat de l'ignorance de l'élève. Cette relation, bien qu'inégalitaire, reste paradoxalement légitime et parfois inéluctable. C'est peut-être pour nuancer cela, au prisme des situations évoquées,

¹ KLEIN, Marc, « Un théâtre de contravention – Médiation fragmentaire sur quelques expériences de création partagée en milieu carcéral » dans BIOT, PAUL (dir.) *et al*, « Le théâtre d'intervention aujourd'hui », *Etudes Théâtrales*, *op.cit.*,

² DUGET, Emmanuelle, *op.cit.*, p.133.

que les metteurs en scène tentent d'instaurer un travail qui se base sur des discussions et de l'écoute. Instaurer un rapport d'autorité se serait récréer un système identique à celui qui est en vigueur au sein de la prison. Pour installer cette relation, en apparence égalitaire, il semble nécessaire que le travail parte des individus et de leurs histoires.

Cependant, cette direction d'acteur est en quelque sorte biaisée. En effet, il semble, d'après les cas étudiés, que l'identité du détenu sert la fiction et le travail artistique. Alors que dans un contexte un peu plus classique, l'objectif est de former l'amateur au théâtre et de lui faire jouer un personnage, ici l'identité du détenu est d'une certaine manière instrumentalisée et mise en évidence. Que ce soit de manière volontaire ou non, c'est sa condition de détenu qui en fait un matériau artistique intéressant, étant donné son vécu et son état de réprouvé. Son corps et sa personnalité sont forcément marqués par l'expérience carcérale, et sont porteurs de sens. Il serait dommage, artistiquement parlant, d'ignorer cela et de le gommer. Évidemment, il ne s'agit en aucun cas de mettre cela en avant sur scène, mais c'est une idée qui traverse, en filigrane, ce type de projet et qui ne peut être niée malgré son caractère implicite. C'est d'ailleurs cela qui permet de travailler et d'inverser les clichés.

La méthode de travail ainsi que le travail mené peuvent jouer, au long du projet, et peut-être après dans certains cas, sur la peine du détenu de diverses manières. Cela a des conséquences directes sur le quotidien du condamné que ce soit physiquement ou psychologiquement.

2.2. Analyse d'un fragment d'expérience¹

Marc Klein apparaît à plusieurs reprises dans notre étude puisqu'il est intervenu en prison de nombreuses fois pour y mener des ateliers de théâtre. Il a parlé de ses expériences dans un grand nombre d'articles et d'ouvrages. Ce docteur en 3^{ème} Cycle en Etudes Théâtrales, a été un membre permanent de l'équipe de direction du Théâtre du Fil, et c'est principalement avec lui qu'il a mené ces ateliers en milieu carcéral.

¹ Fragment à retrouver en Annexes B.

Le Théâtre du Fil est une compagnie qui existe depuis les années 1970. Elle base tout son travail autour du pouvoir cathartique du théâtre, et de l'aide qu'il peut créer autour des personnes en difficulté. Elle s'inscrit dans une volonté de recherche artistique autour de l'autre et contre toutes les exclusions. Elle se présente comme étant : « un lieu à vivre et à apprendre à vivre, une autre manière de répondre à la difficulté d'être ¹ ». Toujours avec cette idée de transmission, en 1981, la compagnie est à l'origine d'une *Compagnie-École*, permettant la formation de stagiaires aux métiers du théâtre et de l'animation. À aucun moment elle ne se qualifie, elle-même, comme s'apparentant au genre du Théâtre-action, mais elle adopte une démarche interventionniste, toujours à la recherche de la rencontre.

Le parcours de Klein est très varié puisqu'il était aussi directeur artistique de l'association culturelle et théâtrale Du grain à Moudre, orientée dans le travail avec le troisième âge. De plus, sa présence dans les ouvrages cités témoigne de sa volonté de transmission, d'autant plus signifiante à travers la fonction de chargé de cours qu'il occupait dans différentes universités.

Ici, nous nous intéresserons plus particulièrement à une partie d'un texte qu'il a rédigé dans un numéro de la revue *Etudes Théâtrales* dédié au « Théâtre d'intervention aujourd'hui² ».

Ce fragment nous paraît pertinent en tant qu'il apporte un témoignage concernant la question de la rencontre en milieu carcéral. Mais celle-ci est abordée d'une manière personnelle, et s'arrête, à de nombreuses reprises, sur ce que ressent la personne qui pénètre la prison, avec ses appréhensions et interrogations. En effet, les conditions de rencontre sont généralement inconfortables pour les deux parties du fait des différences qui les séparent. La mise en place des ateliers a des ambitions et objectifs plutôt précis, mais dans les faits, son installation n'est pas facile puisque la raison profonde de cette rencontre n'est pas évidente. Les raisons sont nombreuses en théorie, mais concrètement, cela reste peu tangible. Marc Klein témoigne bien de cette impression qui peut exister, avec cette peur de n'avoir rien

¹ THEATRE DU FIL, <http://www.theatre-du-fil.com/>. Site consulté en juin 2019.

² BIOT, PAUL (dir.) *et al*, « Le théâtre d'intervention aujourd'hui », *Etudes Théâtrales*, n°17, Louvain-La-Neuve, Centre D'études Théâtrales, 2000.

en commun, et rien à exploiter ensemble. Selon lui, c'est justement la possibilité d'un Ensemble, qui permet de poursuivre le travail.

Cette sensation semble se créer en partie en raison du découragement et du désabusement dont font preuve les participants. Les ouvrages théoriques mettent en évidence cet effet d'accablement que peut créer la prison, mais les expériences théâtrales que nous avons étudiées contrebalancent justement avec cette idée, en parlant uniquement de détenus immédiatement motivés et surinvestis, dès le début de l'atelier. Il semble que justement cette relation de confiance, permettant *a posteriori* un certain entrain, mette du temps à s'installer. Cette attente se matérialise, dans son expérience, de plusieurs façons qu'elles soient positives ou au contraire complètement fermées. Durant celle-ci, puisqu'il s'agit d'une phase de découverte, si ce n'est de test, de nombreux aspects sont interrogés dont notamment la légitimité de l'intervenant, ou même l'utilité de la pratique en elle-même et les stéréotypes qu'elle véhicule.

Ce témoignage nous apporte aussi quelques informations logistiques, sur les conditions de création, il y a presque vingt ans. A l'image de ce qui est évoqué précédemment, le lieu n'est que très rarement adapté à la pratique du théâtre, il parle ici d'une « grande Chapelle souillée par les pigeons ». En dehors de cela, un élément a attiré notre attention dans les paroles rapportées d'un des détenus : « moi j'ai pas demandé à venir ici, tout ce que je demande c'est qu'on me foute la paix ». Cela introduit la possibilité que des détenus soient forcés à pratiquer certaines activités. Nous n'avions pas envisagé cette éventualité, puisqu'elle n'a peu de sens, mais semble quand même exister. Ce cas de figure transforme entièrement la relation du participant avec cette pratique, qui devient alors une autre obligation parmi toutes celles qui existent en prison.

Ce texte témoigne d'une réelle progression à travers différentes phases allant du scepticisme à l'adhésion, sans réellement arriver à déterminer à quel moment la transition se fait. Il semble que ce soit le temps et l'élaboration d'une relation de confiance, presque amicale, que ce changement se produit. Plus qu'une question de confiance, il semble que l'honnêteté soit le critère le plus important pour lui.

A travers les mots de Klein, il transparaît une réelle incertitude de la part d'une personne qui intervient en prison ; elle ne sait pas si l'expérience va fonctionner et

par conséquent, semble être aussi dubitative que le participant. Ainsi, il s'intègre à part entière dans le groupe, « *sur le même bateau* », en oubliant presque, les conditions dans lesquelles ils se trouvent.

Alors qu'il les séparait au début, le théâtre devient visiblement fédérateur, et permet de lâcher ces choses empêchant le participant de s'investir. Dans cette idée, il utilise l'expression « déprise consentie » ; cette expérience n'est pas un outil d'enseignement mais presque un moyen d'exploration de l'individu, ou du moins un espace de respiration – cela ne pouvant se passer qu'au moyen d'une persévérance de la part de l'intervenant.

Malgré la fébrilité exprimée au début du texte, Marc Klein affirme que ce partage se produit presque automatiquement d'un projet à l'autre.

Le théâtre, selon ses mots, permet d'accéder à une rencontre *a priori* improbable, et l'élaboration de « [l'] *inconscient créatif collectif* ». Il en ressort une vision presque idéalisée de la création théâtrale et de ses possibles.

B. Pour une incarcération plus humaine

1. Remparts contre la désocialisation

Par définition, en prison, tout est mis en place pour rebuter, de l'architecture à l'enfermement en passant par l'autorité du personnel. C'est une impression forcément négative qui s'en dégage, installée afin que sa fonction dissuasive soit efficiente. Ces conditions d'incarcération sont en proie à des évolutions pour la rendre plus humaine, plus supportable et moins critiquable. Pourtant, l'enfermement reste l'élément central et provoque une réelle crainte, un traumatisme, parce qu'il va à l'encontre de notre nature. Que ce soit à cause du choc carcéral qu'il peut provoquer, ou des contraintes de l'enfermement sur le long terme, le détenu se voit, dès sa sortie, désocialisé, déconnecté, voire même isolé. Durant leurs peines, « nombreux sont les détenus qui se sentent incapables de rêver, d'imaginer¹ ». Le système carcéral se construit autour d'une routine horaire très rigoureuse ; le théâtre peut être un moment de respiration, hors du quotidien, et un moyen de stimuler l'intérêt d'une population carcérale démotivée et qui n'a peut-être jamais eu accès à la culture. De cette manière, il « peut être un facteur de catalyse² » chez le détenu.

Dans ce contexte, il peut permettre de pallier la violence de l'enfermement mais aussi celle des autres enfermés, puisqu'il crée différents éléments, différents espaces qui viennent contrer cet isolement. En effet, il s'agit tout d'abord d'un moment hors de la routine de l'incarcération, dans lequel l'intervenant fixe ses propres consignes, tout en ayant l'impression de sortir de l'autorité carcérale représentée par ses gardiens. Comme évoqué précédemment, l'intervenant va généralement, tout faire pour sortir de cette relation d'autorité, donnant encore plus l'impression de sortir du système.

¹ BRANDERS, Chloé, « Théâtre et enfermement : la création collective comme modalité de l'expérience d'enquête en prison », *Criminocorpus*, Prison et méthodes de recherche, Communications, <http://journals.openedition.org/criminocorpus/3541>, mis en ligne le 30 juin 2017, consulté en mai 2018.

² LEGENDRE, Caroline (dir.), *Création et prison*, Paris, Les éditions de l'atelier, « Champs pénitentiaires », 1994, p.22.

Mais cette activité sous-entend un certain engagement de la part du détenu. De prime abord, cette discipline n'est pas facile d'accès pour un amateur, surtout un adulte, puisqu'il faut oser s'exposer aux autres, accepter ses difficultés, et la possibilité d'apprendre. Une fois ce cap franchi, l'amateur, qu'il soit détenu ou pas, prend progressivement confiance en lui. Le manque de confiance et d'estime de soi, sont des symptômes de cette désocialisation : « être capable de » se mettre en avant, de jouer, permet de se valoriser, et de lutter contre cela.

Les modalités de création peuvent différer d'un metteur en scène à un autre. Par exemple, il peut s'agir d'une création collective ou d'une direction d'un metteur en scène. Quoi qu'il en soit, il y a nécessairement la constitution d'un groupe d'individus (et non plus de détenus) qui travaillent dans une direction commune pendant plusieurs semaines ou plusieurs mois. C'est un espace collectif qui est créé, un espace de découverte au sein duquel se rencontrent des personnes qui ne se croisent pas ou qui habituellement ne se jugent qu'en fonction du type de délit, des fréquentations et/ou la peine attribuée. Dans cette idée, une certaine forme de confiance en l'autre peut être installée, brisant l'espace de solitude imposé par l'infrastructure. Si l'on extrapole, cela reproduit le fonctionnement d'une micro-société, ce qui peut permettre de se réhabituer à une certaine forme de vivre-ensemble. L'une des caractéristiques de l'emprisonnement est l'appropriation d'un individu, de son corps et son immobilisation. Il est, d'une certaine manière, dépossédée de lui-même. Le théâtre, en tant qu'il le remet en mouvement, dans le sens littéral comme métaphorique, peut devenir, un « outil de responsabilisation¹ » de sa condition, qui résulte d'un état d'enfermement.

2. Redonner une importance au corps.

Lors d'une condamnation sous écrou, la Justice prend littéralement possession du corps du détenu, elle en devient propriétaire ; elle prend toutes les décisions qui lui sont relatives et le contraint à obéir à ses règles. Alors que le corps d'un homme libre est défini principalement par des lois physiques, le détenu doit respecter des contraintes particulières concernant le mouvement, le temps et l'espace. Comme le souligne E. Duguet :

¹ DUGET, Emmanuelle, *op.cit.*, p.209.

« les conditions d’incarcération travaillent le corps autant que le mental de la personne détenue, modifiant sa sensibilité, la manière d’éprouver les émotions, altérant les sens eux-mêmes – notamment la vue, le toucher, et le sens de l’espace¹ »

L’emprisonnement du corps est la cible de toute peine. Michel Foucault, dans son essai *Surveiller et punir*, parle longuement de la place du corps dans l’histoire de la prison. Mais même si nous sommes, de nos jours, bien loin des supplices corporels qui étaient en vigueur jusqu’à la Révolution, il n’en reste pas moins certain que le corps souffre en prison, comme il le souligne : « la peine se dissocie mal d’un supplément de douleur physique² ». Historiquement, la fin des châtiments corporels et de la torture a installé une « pénalité de l’incorporel³ », dans le sens où le corps n’est pas martyrisé ; il est à l’inverse complètement ignoré, voire même nié. Cet agencement, et l’ensemble des procédures qui vont dans le sens de la peine sous écrou, ne sont que des moyens, des outils pour permettre l’assujettissement du corps du détenu pour le rendre, d’une certaine manière, « docile et utile⁴ ». Par conséquent, ce corps immobilisé, à la fois par les règles mais surtout par l’espace, est « anesthésié, engourdi⁵ ».

Le théâtre est une pratique essentiellement basée sur le corps et sur la connaissance de son corps. Pour incarner un personnage, le comédien doit être conscient de son espace intracorporel, de ce qui se joue dans son corps. Un des objectifs du comédien est de prendre conscience de tout son corps, de sa kinésphère pour ne pas appréhender son prochain geste et le rendre artificiel. Autrement dit, c’est un travail de longue haleine qui doit être effectué. Travailler ces questions en prison, c’est permettre au détenu de ne pas s’oublier et de réapprivoiser son corps. En effet, c’est par le corps qu’il est enfermé, il devient alors une contrainte. Le théâtre peut permettre de prendre conscience qu’il peut aussi s’agir d’un outil. Cela peut notamment passer par toute une routine de *training* de l’acteur, entraînement physique et des exercices d’échauffement.

¹ DUGET, Emmanuelle, *op.cit.*, p.209.

² M. FOUCAULT, *op.cit.*, p.21

³ *Ibid.*

⁴ FRIGON, Sylvie. « La danse en prison, une échappée belle hors des murs ? Perspectives des artistes et des détenues. », *Criminologie*, volume 43, numéro 2, automne 2010, P.182

⁵ FRIGON, Sylvie, *op.cit.*, p. 180.

Le sport, et plus particulièrement la musculation, comme évoqué précédemment, est l'activité la plus pratiquée en prison. Cette surreprésentation est omniprésente en milieu carcéral, à tel point que la majorité des infrastructures dispose de salles de musculation. En effet, pour contrer cet asservissement du corps par la justice, l'apparence prend une place centrale chez les hommes incarcérés :

« Construire en prison un corps, et plus globalement un rapport au corps, puissant, volumineux, robuste, musclé ou d'une certaine manière viril, s'inscrit au cœur d'enjeux identitaires pour des détenus cherchant à (re)conquérir une masculinité menacée par la peine, l'isolement, les privations et l'homosociabilité imposés.¹ »

Le corps fort et musclé vient, en quelques sortes, contrer cette invisibilité sociale, avec l'objectif de s'affirmer dans cette *micro-société* que peut être la prison.

Ainsi, il serait légitime de se demander ce que le théâtre apporte de plus au corps. Il s'agit, par définition, d'une pratique artistique et non pas d'un sport, bien que certains de ses aspects mettent en jeu des aspects physiques assez intenses. Son objectif n'est pas de sculpter le corps mais d'en comprendre les interactions internes en rapport avec une situation ou une autre personne. Outre le fait de prendre conscience de soi-même, jouer un rôle c'est prendre en considération le corps du comédien qui est en face de soi, s'adapter constamment à ses gestes, faire attention à l'autre. L'attention prend deux directions : vers soi et vers l'autre. Il peut permettre de réapprivoiser l'autre. Les témoignages rencontrés, sur l'expérience de la détention, mettent en évidence la solitude physique, mais surtout psychologique imposée par l'infrastructure elle-même. Le détenu parle souvent de lui, de sa condition, presque dans une négation de l'autre qui se trouve juste à côté et qui, potentiellement, ressent les mêmes choses – mener ce type d'exercice peut, peut-être, aider le détenu à prendre conscience de la solitude qu'il éprouve, non pas seul, mais avec les autres.

Plus que cela, dans le cadre d'une création théâtrale, c'est un groupe qui est créé. Il ne s'agit pas seulement d'un groupe, en tant qu'ensemble de personnes qui se réunissent, mais davantage un collectif qui fait corps ensemble dans l'objectif d'accomplir un projet commun. Ici, la confiance en l'autre est aussi sollicitée.

¹ SEMPE, Gaëlle, BODIN, Dominique, « Homo-sociabilité et (auto)exclusion en prison pour hommes. Usages sociaux du sport et divisions de l'espace », *Espaces et sociétés*, vol. 162, n°3, 2015, p.81.

Le corps est donc omniprésent dans cette activité, mais pas seulement puisqu'il s'agit d'une pratique qui inclut le corps dans l'espace qui l'entoure. Sur scène, le comédien doit connaître l'espace pour l'occuper de manière signifiante. Cette question est d'autant plus pertinente quand elle concerne l'univers carcéral – en son sein le corps est ignoré et son espace vital est réduit au maximum. La relation avec cet espace varie selon les types d'infrastructure ; elle sera d'autant plus étroite en maison d'arrêt dans laquelle le détenu passe l'essentiel de sa journée dans sa cellule. D'une manière générale, en prison tout est une question de place, surtout dans ce contexte de surpopulation. En moyenne, une cellule d'une place est construite sur une surface inférieure à 11m² (superficie qui, théoriquement, varie selon le nombre de personnes qui l'occupent). Quant aux espaces communs, ils ne sont pas conçus pour une quelconque activité artistique. Cette pratique permet de donner une nouvelle dimension à cet espace, une fonction jusqu'alors inenvisageable.

Il s'agit là d'une difficulté de plus pour l'artiste. Au prisme des exemples étudiés, il semble que cet aspect reste toujours une difficulté, comme évoqué précédemment. C'est davantage aux metteurs en scène de s'adapter à l'espace qui leur est attribués et à ses contraintes. Par conséquent, force est de constater que l'accent est mis sur le jeu, la voix, et les propos des comédiens amateurs, éludant bien souvent la question de la scénographie.

De la même manière que le corps, la voix est un outil du comédien, si ce n'est le premier ; il faut donc la travailler ou dans le cadre d'un projet avec des amateurs, voire même la découvrir. Mais, à travers cette idée de voix du comédien, c'est surtout la question de la parole du détenu qui est posée.

3. (Re)trouver la voix

3.1. Un espace de parole

Le mutisme lié à la détention n'est pas uniquement en lien avec le manque de transparence des institutions, et à sa vie en autarcie. Il est aussi la conséquence du silence des ex-détenus qui «ne semblent avoir qu'un seul objectif : se taire, oublier,

se faire oublier¹ » après leurs peines ; ce qui est très significatif de la stigmatisation dont les anciens détenus sont victimes, alors même que leur peine est purgée.

En prison, la liberté d'expression, qui est pourtant un droit fondamental, est délaissée, puisqu'elle n'intéresse pas. Son statut de condamné va généralement de pair avec la déchéance de ses droits civiques, élément assez révélateur de la place que prend sa parole au sein de la société.

Bien que cela ne se limite pas à cet aspect, le théâtre est souvent qualifié, dans le langage courant, comme étant un art de la parole. Dans, ce contexte, le théâtre peut être le moyen d'autoriser, d'immiscer une certaine liberté d'expression. Et plus que l'expression de sentiments immédiats, il peut être une autre échappatoire.

Lors d'une création avec du texte, plusieurs choix se présentent au metteur en scène, le comédien peut interpréter une pièce préexistante, ou bien le résultat d'un travail d'écriture individuel, personnel ou collectif. Ces différentes configurations ne mettent pas en évidence les mêmes enjeux, et sous-entendent un processus de création différent. En effet, la construction collective est une approche très représentée dans le théâtre d'intervention, puisqu'elle évoque peut-être plus directement les conditions de vie des participants. Comme le souligne Marc Klein, « on ne travaille pas sur la parole mais on ménage l'espace d'une parole possible² ». Cette démarche est cohérente avec les objectifs de ce type de théâtre qui laisse plus de place au processus de création et à ce qu'il produit sur le participant, que le résultat final en lui-même. En toute logique, le processus d'écriture permet de traiter les sujets que l'on veut, et à la manière dont on le souhaite. Écrire toute une pièce, seul ou collectivement, c'est choisir de mettre l'accent sur le texte, peut-être au profit du reste, selon les contraintes temporelles qui sont imposées.

Dans le cas d'une adaptation, le choix de la pièce n'est pas laissé au hasard, et met en exergue, d'une manière souvent détournée, des thématiques métaphoriquement relatives au détenu, à son parcours et son ressenti. Dans ce cas, il s'agit davantage d'un travail autour de l'interprétation et de la compréhension des personnages pour y apporter une part de soi. Tout à fait à l'opposé d'une démarche de distanciation avec le personnage, le détenu devient le matériau du texte, le

¹ H. BELLANGER, *op.cit.* p.24.

² C. LEGENDRE, *op.cit.* p.128.

support à travers duquel il va prendre d'autant plus de sens, ou du moins, un sens différent.

Bien que l'une puisse sembler plus sociale que l'autre, ces deux thématiques s'entrecroisent indubitablement. Encore une fois, ces deux modes de travail ne sont que la traduction des convictions et envie du metteur en scène qui mène le projet.

3.2. Quelle liberté d'expression ?

Par nature, l'administration pénitentiaire contrôle chaque entrée au sein de son infrastructure, pour préserver son équilibre sécuritaire précaire. Ainsi, tout individu qui travaille en prison (qu'il soit artiste, intervenant, ou autre) est soumis à l'examen préalable de l'administration. Elle essaie d'anticiper les risques potentiels liés à cette intrusion, et juge de son utilité relativement à ses missions. Certains artistes, qui souhaitent travailler en prison, proposent leur projet à l'administration. Mais c'est souvent elle qui sollicite des artistes et leurs propose d'y mener des projets. Pour cela, elle reçoit annuellement des subventions de l'État, en raison du partenariat entre le ministère de la Justice et le ministère de la Culture et de la Communication. Ce financement lui permet de faire venir la culture à elle. Par conséquent chaque projet est analysé et réfléchi. L'administration peut tout à fait le refuser parce qu'elle ne le juge pas pertinent, polémique ou propice à des réflexions qui risquent de semer le désordre entre les détenus. Les thématiques évoquées sont donc filtrées, ou du moins soumises à un examen rigoureux. En réalité, tout dépend du choix du directeur de l'administration qui prend ces décisions en fonction de ses propres convictions. En ce sens, ce contrôle peut s'apparenter à une certaine forme de censure. Selon le directeur des Services Pénitentiaires, cette vigilance se justifie puisque la population pénale est « sous-main de justice¹ » – en d'autres termes, l'administration est responsable de ce qui est montré aux personnes qui sont sous son contrôle. Cette prudence témoigne d'une réelle peur face à ce que cela pourrait produire, aux débordements qui pourraient être engendrés.

Ainsi, son pouvoir décisionnaire est fort en amont puisque c'est à elle de décider ce qu'elle peut/veut faire concrètement (le choix des interventions, des artistes, des

¹ F. SIGANOS, *op.cit.*, p.115.

spectacles, des ateliers, etc.) mais aussi durant la création. En effet, dans le cadre de la création d'un spectacle à part entière en milieu carcéral, elle a une double fonction : celle de contrôleur de la sécurité mais aussi celle producteur, puisqu'elle finance le projet. Mais alors, quels sujets évoquer ? Il semble peu probable qu'un projet qui proposerait de monter une pièce où les détenus parleraient clairement de leur vécu carcéral, en le critiquant soit accepté par l'administration. De toute évidence, il est plus simple de faire accepter un projet où le détenu est amené dans un autre paysage mental que celui de la prison.

Dans tous les cas, même si le sujet est, en apparence, éloigné de celui de l'emprisonnement, il résonnera forcément avec leur condition puisqu'elle fait partie intégrante de leur identité au moment de la création. Globalement, si nous observons les différents spectacles à succès qui ont vu le jour en milieu carcéral, nous pouvons nous rendre compte que les pièces du répertoire ou de la littérature classique y sont majoritaires¹. C'est un choix judicieux puisque ces pièces évoquent des thématiques fortes et engagées, que l'on peut facilement transposer à des situations contemporaines, tout en ne critiquant pas clairement les institutions – évidemment, le public est conscient des thématiques évoquées par le biais de métaphores et de comparaisons.

Ces réflexions sous-entendent la présence d'un quelconque public. Cette configuration, pourtant logique dans des conditions théâtrales classiques, n'est pas systématique dans ce contexte.

4. La question de la représentation

Bien que toujours aussi secrète, la prison tente de progressivement de « s'ouvrir » au grand public. Ce dernier commence peu à peu à prendre connaissance des initiatives, notamment culturelles, qui s'y déroulent. Pourtant, le théâtre, assez bien représenté dans la part d'activité artistique, n'est pas plus médiatisé. Cela est assez étonnant en tant qu'il évoque, du fait de sa nature, une certaine médiatisation en raison des représentations qui devraient avoir lieu. En

¹ En effet, dans le cadre même de notre recherche, deux objets se basent sur ce type de pièce : *L'Illiade* et *Jules César*. D'autres exemples récents peuvent illustrer cette idée : *Prométhée Enchaîné* et *Antigone* mis en scène par Olivier Py ou même *Marius* mis en scène par Joël Pommerat.

effet, cette activité reste souvent interne à l'établissement pénitentiaire : il n'y a que très rarement des représentations à la suite des ateliers, et généralement, quand il y en a, elles restent dans un cadre strictement restreint à l'enceinte de la prison.

Ces rares représentations se déroulent, bien souvent, devant un public composé des membres de l'administration pénitentiaire, de représentants du ministère, parfois de quelques détenus, et de la famille des comédiens-détenus. Bien que ce ne soit pas impossible, il est très dur de faire sortir toute troupe de détenus, puisque cela nécessite les autorisations de différents juges, qui doivent mesurer les avantages et les risques d'une sortie au cas par cas, selon le profil, la conduite et la condamnation. Ce sont des procédures très lourdes, et longues dont on ne peut avoir aucune garantie de réussite. Ces démarches contraignantes, et les décisions qui en découlent, obligent de nombreux travaux à rester au stade d'ateliers. Pour des artistes qui ont une démarche avant tout sociale, plus basée sur le processus de création que sur la représentation, cela n'est pas une contrainte outre mesure. Il s'agit peut-être d'une des raisons qui explique le nombre moins élevé des créations artistiques en prison.

Pourtant, la représentation a des effets bénéfiques à plusieurs niveaux. Elle est, tout d'abord, importante dans l'élaboration d'une relation de confiance entre artiste et amateurs ; elle permet une prise de risque commune. En effet, si le participant accepte de se mettre en danger devant un public, de sortir de sa zone de confort, il semble légitime que le metteur en scène s'implique lui aussi en mettant son nom en jeu. De prime abord, cela peut sembler anecdotique, pourtant, comme le met en avant Marc Klein, cette présentation finale est une étape primordiale :

« Cette réalisation est proposée et donnée à voir, et c'est la mise en péril minimale sans laquelle il n'y aurait pas de véritable partage artistique entre eux et nous, c'est-à-dire que nous nous mettons dans ce danger-là, avec eux, ou nous les mettons dans ce danger-là avec nous, qui est de montrer quelque chose et d'en assurer la présentation¹ ».

C'est une sorte de contrat implicite, se basant sur la confiance, qui est établi entre les deux parties. Par ailleurs, ici, c'est le mot « présentation » et non pas « représentation » qui est utilisé. Cette nuance sémiotique sous-entend que les

¹ C. LEGENDRE, *op.cit.*, p.127.

conditions dans lesquelles le résultat du travail réalisé importe peu, tant qu'il est donné à voir à un public. Cependant, il nous semble important de nuancer cette idée. Les conditions de représentation peuvent être importantes, puisque ce qu'elle représente est l'aboutissement d'un travail et d'un investissement sur la durée. Cette représentation ne peut avoir que des effets bénéfiques en matière d'accomplissement personnel mais aussi pour la culture en milieu carcéral d'une manière plus large. En effet, ce type d'évènement est assez médiatisé. La rareté de ces représentations, et ce que cela soulève politiquement et idéologiquement, intéresse les médias. La multiplication de ce type de projet, et donc par extension, davantage de médiatisation, pourrait peut-être habituer le grand public à ce thème si peu populaire.

Par ailleurs, lorsque nous essayons d'adopter la posture d'un spectateur lambda, une question se dégage : qu'est-ce qui le pousse à aller voir un spectacle créé dans de telles conditions ? Si le spectacle est diffusé dans un cadre classique (dans un théâtre ou un festival), c'est, d'une certaine manière, les conditions de création qui vont être mises en évidence pour attirer le public. Cet argument est légitime puisqu'il est réel : sa création sous contraintes est une réelle prouesse à souligner et encourager. Pourtant il y a, à travers, cette idée, une sorte d'instrumentalisation du détenu et de sa condition, comme un argument commercial. Sans aucun doute, c'est le tabou autour de la prison qui crée cette curiosité et attire les foules, puisque cela intrigue. Quoi qu'il en soit, il est très difficile de vérifier ces hypothèses sans une vraie étude de terrain et des entretiens avec plusieurs personnes du public qui pourraient partager leur ressenti et les motivations qui les ont poussés à venir voir ce spectacle. Encore une fois, ce n'est que par la multiplication, et donc la banalisation de ce type de création que cet aspect pourra, peut-être, être dépassé.

III. ETUDES DE CAS

A. Les Combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis par Armand Gatti, à travers le documentaire de Stéphane Gatti

1. Présentation de l'artiste et de son œuvre

Dante Sauveur Gatti, plus connu sous le pseudonyme de Armand Gatti est né en 1924 et est décédé récemment, en avril 2017 – il a mené tout au long de sa vie différentes carrières dont celle de journaliste, metteur en scène, scénariste, réalisateur, poète, écrivain et dramaturge. Ses différentes vocations ont été marquées par un parcours de vie assez atypique : la Résistance en 1942, l'emprisonnement en camp de travail, le parachutisme dans l'armée de l'air... La Seconde Guerre mondiale a sans aucun doute laissé une marque indélébile dans la vie et l'œuvre de l'artiste. À la fin de la Guerre, il devient journaliste et plus précisément *reporter* à l'étranger. Les voyages, et plus surtout les voyages dans des pays en crise (qu'ils soient en crise sociale, politique ou économique), vont ponctuer sa vie. Il mène une carrière reconnue et distinguée par plusieurs prix (dont le Grand Prix national du théâtre du ministère de la Culture en 1988, ou le grand prix du théâtre de l'Académie française en 2013, pour ne citer qu'un échantillon de ceux relatifs au théâtre). L'écriture a jalonné ses diverses expériences, mais ce n'est que par la suite qu'il publie des livres puis des pièces de théâtre. À ce jour, il est l'auteur de plus d'une soixantaine de pièces.

Ce sont les années soixante qui vont marquer le début de sa carrière de réalisateur et de scénariste. Son film le plus connu, *l'Enclos*, réalisé en 1960, est salué par la critique et reçoit plusieurs prix dont celui de la Critique au Festival de Cannes l'année suivante. Il s'agit là d'un échantillon microscopique de l'étendue de sa carrière, qui est presque impossible à détailler, du fait de son immensité et de sa diversité. Les biographies de Gatti sont très rares, comme le signale Lucile

Garbagnati par exemple, il n'a que peu de place dans les « livres d'histoire et jamais dans les écrits historiographiques¹ » malgré le fait que son parcours de « journaliste, cinéaste, homme de théâtre, mais aussi résistant, déporté, anarchiste...² » soit particulièrement intéressant historiquement. Selon elle, c'est avant tout le personnage d'Armand Gatti qui intéresse les historiens, « dans la définition classique et aujourd'hui caricaturale du personnage historique³ », puisqu'il a traversé l'histoire du XXème siècle en rencontrant les personnalités les plus marquantes du monde artistique : « sa vie même est une aventure épique portée par l'histoire⁴ ».

Les rares biographies qui tentent cet exercice choisissent un modèle beaucoup plus libre, presque artistique pour parler du travail de Gatti⁵ comme s'il paraissait logique de prendre le contrepied des conventions pour parler d'un artiste anarchiste pour qui la parole est un acte militant.

Dans le cadre de notre recherche, nous nous arrêterons plus particulièrement sur le théâtre d'Armand Gatti. Il se met à en écrire dans les années 1950, et il se fait rapidement un nom dans ce milieu grâce à Jean Vilar, qui en 1959, va monter une de ses premières pièces, *Le Crapaud-Buffle*, au Théâtre National Populaire. Vilar lui permettra ainsi de se faire connaître, mais il lui apportera aussi son soutien face aux nombreuses critiques et réactions que suscite son travail d'une manière générale. Son théâtre est souvent qualifié de « théâtre de lutte⁶ », de théâtre militant, voire même combattant. Toutes les œuvres du metteur en scène posent, plus ou moins clairement, la question de la définition du militant et de son rôle au sein de la société. Ses engagements politiques transparaissent dans les pièces qu'il écrit, sans se soucier d'une quelconque impartialité. Malgré cela, il propose des pistes, parfois poétiques, pour réfléchir et non pas pour établir un discours qui pourrait être moralisateur :

¹ GARBAGNATI, Lucile, TOURDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, Armand Gatti : L'Arche des langages, Dijon, Editions universitaires de Dijon, « Ecritures », 2004, p.11.

² *Ibid.*, p.12.

³ *Ibid.*

⁴ CORVIN, Michel (dir.), Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde, Bordas, Paris, 2008, p.605.

⁵ Comme a pu le faire GARBAGNATI, Lucile, *op.cit.*

⁶ *Ibid.* p. 25.

« S'il épouse les luttes d'émancipations du XXe, luttes anarchistes et communistes, ce théâtre moins prosélyte que réflexif, propose au-delà de motivations et des raisons de combattre un retour sur cette « infracassable noyau de jour » qui irradie les heures sombres de l'histoire, lorsque l'individu défie ce à quoi les pouvoirs voudraient le réduire¹. »

Il défend ceux qui ne sont défendus par personne, avec toujours cette volonté de changer la situation, de changer une petite partie de la société :

« Gatti ne fait pas mystère du destinataire de son théâtre : il ne s'adresse pas à ceux qui, heureux dans le système, ne poursuivent aucune volonté de le transformer radicalement²».

Son théâtre est fait pour des combattants, avec des combattants, ou du moins des personnes qui pensent que la tendance du pouvoir peut être inversée par le biais du théâtre et du langage. Les mots « combattant » et « combat » reviennent sans cesse dans le langage de l'artiste. Il semble considérer les situations dans lesquelles une autorité oppresse une minorité comme un combat – l'homme qui est en désaccord avec cette relation semble être immédiatement qualifié comme un « combattant » par Gatti. Comme évoqué précédemment, son œuvre ne cesse de redéfinir les notions de militant et de lutte. S'il est défini comme créateur d'un art engagé et en résistance c'est parce qu'il ne cesse de créer des personnages de résistants, dans le sens premier du terme. Mais qu'est-ce que résister pour Gatti ? Il choisit d'opter pour une « réactivité résistante³ » en partant du postulat que résister :

« c'est ne jamais cesser d'exercer sa méfiance et sa vigilance, c'est refuser de consentir, de baisser sa garde et sa puissance de s'insurger contre ce qui est. La résistance est un combat contre l'étant, contre la disposition des choses du seul fait qu'elles ont pris forme et disposition. [...] Le résistant n'est cependant pas le révolutionnaire. [...] il est moins un partisan qu'un homme de parti-pris : il n'est ni homme d'engagement (pour une cause ou une idée) ni homme de conviction (rationnelle et argumentée) ; il est un homme d'affect qui convertit son indignation face à l'invivable courage de combattre⁴».

¹ GARBAGNATI, Lucile, *op.cit.* p.25 – 26.

² *Ibid.*, p.26.

³ *Ibid.* p.33.

⁴ PROUST, Françoise, *De la résistance*, Paris, Cerf, coll. « Passage », 1997, p.169-179.

En ce sens, Gatti choisit de mettre en scène des personnes qui combattent contre certains aspects d'une société dans laquelle de nombreux dogmes sont établis de manière presque arbitraire. Le militant chez Gatti, c'est avant tout un homme qui ose élever la voix face à des évidences qui, par définition ne sont pas remises en cause. Son combattant est aussi un homme à qui on ne laisse pas la parole, une personne recluse. Il y a une certaine corrélation entre recherche artistique et travail social dans ses créations, parce qu'il travaille régulièrement avec des acteurs en marge. Ces deux aspects ne sont pas antagonistes mais nécessairement liés dans ses projets. D'une manière beaucoup plus concrète, cette position induit une portée politique à son théâtre.

Il y a, dans cette conception du théâtre, un lien direct à tracer avec sa propre expérience de résistant durant la Seconde Guerre mondiale. C'est une manière de créer une barricade face au pouvoir et de le contraindre à perdre du temps, et peut-être, à réagencer son fonctionnement. Dans cette démarche, son théâtre n'est pas narration, ni représentation mimétique de la réalité. Il devient une expérience (surtout lorsqu'il travaille auprès d'amateurs) mais aussi, comme évoqué précédemment, une injonction au pouvoir et à ceux qui veulent l'écouter.

Il est difficile de retracer une histoire précise dans ses pièces, il s'agit surtout d'un travail autour des mots et de la parole, puisque ce sont les « mots qui [le] lisent¹ ». Cette expression témoigne de son rapport à l'écriture, de l'errance dans laquelle il se laisse porter. Il ne semble pas écrire à l'aide d'un plan prédéfini. Il y a, à travers cette formulation, l'idée que l'auteur s'abandonne et se laisse guider par les mots, et la parole dans le cadre de l'écriture dramatique. C'est surtout cette dernière qui jalonne le parcours de Gatti, que ce soit dans les différents métiers qu'il a exercés, son travail d'écriture, même par sa propre parole.

En effet, Armand Gatti a été un personnage public qui s'est fait beaucoup entendre à l'oral, ou à l'écrit par le biais d'articles de presse et d'entretiens. Il n'a cessé de multiplier les différents supports pour faire entendre des mots. Gatti écrit sans demi-mesure, il ne corrige jamais ses textes, il les réécrit complètement et recommence sans cesse. De ce fait, il rédige pendant presque vingt ans, de 1980

¹ Expression issue de la première phrase de la notice de son œuvre *La Parole errante*. GATTI, Armand, *La Parole errante*, Paris, Verdier, 1999.

à 1999, *La Parole errante*. Cet ouvrage est probablement le plus représentatif du style d'écriture de Gatti. Il s'agit d'un texte de 1760 pages au cours desquelles l'auteur traverse le siècle, ses œuvres, avec l'idée de laisser une empreinte autobiographique. Malgré cette volonté initiale, ce livre est à comprendre comme « une *summa*, un art poétique, un art de résister et non en tant que roman autobiographique¹» dans laquelle l'auteur met en scène une écriture de l'événement en refusant un récit chronologique. Il installe un jeu énonciatif tout au long de l'ouvrage, une notion du temps singulière qui permet au lecteur de lire ce qui est en train de s'écrire :

« Le temps de l'écriture et celui de la lecture ne font qu'un. Ouvrir ce livre, c'est accéder directement au temps de l'écriture. Non pas livre-objet. Non pas livre-œuvre. Nous lisons ce qui est en train de s'écrire. Devant nos yeux. Et même si, d'un coup, nous sautons cinq cents pages, ce sera pour nous retrouver, encore dans le présent de l'écriture²».

Cette *Parole errante* désigne aussi le centre de création, créé à Montreuil en 1986 et dont Armand Gatti sera le directeur. Ce lieu de production, dans lequel l'écriture et le mélange des arts sont centraux, vivra jusqu'en 2016. Lui-même en tant que metteur en scène, a construit de nombreuses pièces avec des supports plus variés les uns que les autres en passant de l'opéra à la marionnette, avec des professionnels et amateurs de tous milieux et sur des sujets plus variés les uns que les autres mais toujours avec cette idée centrale de développement autour de la parole. *La Traversée des langages* (groupement de treize pièces, quatre textes et un poème débuté en 1995 et publié en 2012) illustre bien cette variété puisqu'elle désigne un cycle de pièce que l'auteur a écrit autour de sujets scientifiques en lien avec la thématique du corps en résistance.

Cela étant dit, la parole n'est pas le seul point commun à toutes ses œuvres, on y trouve aussi la volonté, évoquée précédemment, d'irradier « les heures sombres de l'histoire, lorsque l'individu défie ce à quoi les pouvoirs voudraient le réduire³ ». Les tabous concernant certaines périodes historiques ou certains individus sont

¹ GARBAGNATI, Lucile, *op.cit.*, p.105.

² Préambule par Michel Séonnet in GATTI, Armand, *La Parole errante*, *op.cit.*

³ GARBAGNATI, Lucile, *op.cit.*

fréquemment évoqués dans son travail. C'est d'ailleurs le cas dans le travail qui nous intéresse précisément.

2. Présentation du documentaire et du projet : *Les Combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis.*

Dans le cadre de notre étude, nous allons nous intéresser plus particulièrement au documentaire *Les Combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis* réalisé par Stéphane Gatti (fils d'Armand Gatti) en 1989.

Cet objet traite, durant 98 min, de la création du même nom, que le metteur en scène a mené à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis en 1989, avec des détenus. Ce documentaire relate cette expérience qui a été menée dans le cadre d'un stage de réinsertion organisé par le ministère de la Justice, en association avec le ministère de la Culture. À l'issue de ces séances de travail, des représentations ont eu lieu au sein d'un des bâtiments de la maison d'arrêt.

Il n'y a aucune trace concernant le réalisateur du documentaire et sur les choix qu'il a pris sur son travail. On ne sait pas quel était son point de vue sur le sujet, si ce n'est son adhésion au projet de son père. Il a adopté la position du réalisateur « inaperçu mais présent¹ » par ses choix esthétiques. Hormis cela, l'étude de son point de vue ne pourra être menée le cadre de cette étude.

Ce projet s'inscrit dans l'idée de la création d'un triptyque sur le thème de la Révolution française à l'occasion de son bicentenaire. Le premier spectacle, *Nous, Révolution aux bras nus*, a été monté à Toulouse, à l'occasion d'un stage de réinsertion à 1988. Et le troisième volet, *Le Métro Robespierre répète la Révolution (française)*, devait se dérouler en octobre 1989 à la station de métro Robespierre à Montreuil-sous-Bois, mais n'a jamais été réalisé pour des raisons qui restent introuvables. *Les Combats du jour et de la nuit* est le seul spectacle qui a été monté en milieu carcéral.

Le documentaire présente l'univers dans lequel la création a lieu, entrecoupé par des textes de détenus dits face à la caméra, des discussions avec Gatti sur sa vie

¹ GAUTHIER, Guy, *Le documentaire, un autre cinéma : histoire et création*, Paris, Armand Colin, « Cinéma – Arts visuels », 2015.

et sa manière de travailler et même des séances de répétitions. Certains moments permettent d'entrevoir la relation du metteur en scène avec les participants, avec les journalistes et ce que les détenus pensent de ce travail d'une manière un peu plus naturelle. Ce support, très riche, permet de comprendre ce travail, d'observer le processus et de suivre son évolution (d'un point de vue artistique mais aussi relationnel) jusqu'à la représentation finale.

3. Compte-rendu analytique

3.1. Comparaisons des conditions initiales

« Ma vie a commencé, ma vie d'adulte j'entends, ma vie dans le monde des hommes a commencé dans une prison¹. », il s'agit d'une des premières phrases que prononce Gatti dans ce documentaire. La prison ne lui est pas totalement étrangère. En effet, il a été résistant pendant la Seconde Guerre mondiale et arrêté à la suite des combats dans les maquis. Le contexte étant tout à fait différent, son arrestation, sous le gouvernement de Vichy, constitue pour lui un souvenir marquant à la fois parce que la prison de Tulle, dans laquelle il a été envoyé, ressemblait à un décor de théâtre presque médiéval, mais aussi parce que cela lui a donné l'impression d'entrer « dans l'histoire des autres² » :

« J'ai pris brusquement conscience que ce n'était pas un décor, c'était moi qui étais à l'intérieur de tout ça, et que brusquement j'entrais dans l'histoire des autres. [...] et dans un sens ça été l'entrée dans mon histoire. Cette prison je l'ai finalement retrouvée partout³ ».

Alors qu'il a retrouvé un décor de théâtre en prison, c'est la prison qui va finalement se retrouver dans son propre théâtre. Cette arrivée en prison est, pour lui, la première prise de « conscience aussi éclatante⁴ » parmi toutes celles qui marquent la vie d'un homme. D'autant plus que pour l'artiste, la prison a été vécue comme

¹ GATTI, Armand, *Les Combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis*, Paris, La Parole errante, 1989.

² GATTI, Stéphane, *op.cit.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

une sorte de « temps merveilleux¹ » comparé à l'expérience du camp, qui a suivi juste après, et dont il s'est évadé.

Ce vécu a marqué sa vie artistique, en le ramenant irrémédiablement vers le « camp des vaincus² », comme il les appelle. Il qualifie de « vaincus » les personnes dont le parcours fait d'eux des personnes en marge, battus par la société et par le pouvoir :

« Ce qui m'inspire sentimentalement c'est le camp des vaincus. J'appartiens, je m'affilie en quelque sorte à ce camps-là, et c'est le lieu vers lequel vont mes sympathies, mes besoins de croire en l'homme. Je me retrouve tout le temps avec eux. Il n'y a là-dedans aucun masochisme, aucune idée d'être le perdant de l'histoire, au contraire ce sont des vaincus en révolte jusqu'à la fin des temps. [...] alors il est évident que la prison est le lieu, par excellence, où se retrouvent les vaincus³. »

Il semble que Gatti se retrouve constamment dans et avec les « vaincus », non pas parce qu'il serait possible d'en faire des hommes nouveaux et différents mais plutôt parce qu'ils sont, selon lui, les seuls individus qui ne se laissent pas entraîner dans une spirale défaitiste. La prison est le lieu où l'on enferme les gens qui ont été rattrapés par la Justice. Cette punition peut être vécue comme une défaite pour le condamné.

Pour toutes les raisons qui ont été évoquées précédemment, la prison est un univers particulièrement oppressif et déshumanisant. Pourtant, il n'est pas question pour Gatti d'intervenir en prison dans une démarche purement sociale : « il ne s'agit plus du tout de changer le monde, il ne s'agit plus de vision prométhéenne née de la prison⁴ ». Au travers de cette allusion à Prométhée, il y a cette idée de foi, presque idéalisée, en l'homme et sa condition. Il ne souhaite pas se placer dans cette filiation d'artiste comme un « don d'artiste à détenus⁵ », une générosité qui irait dans le sens d'un objectif idéalisé. Il se montre très catégorique sur cet aspect, affirme qu'il n'a aucune sympathie pour le détenu de droit commun, il ne comprend que très peu leur langage puisque le leur « c'est un langage, en général, du mépris

¹ GATTI, Stéphane, *op.cit.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ FILL, *op.cit.*, p.67.

de l'homme¹ ». D'ailleurs, à l'origine, l'artiste ne voulait pas forcément intervenir en prison, puisqu'il l'a vécue et ne voulait pas tomber dans ce qu'il appelle le « romantisme du *taulard*² », et tout l'imaginaire qui tourne autour de cela. En effet, il pense que l'homme est un « fléau » en milieu carcéral :

« parmi les différents fléaux dont peuvent être fait les murs d'une prison, il y a à l'intérieur, l'un des fléaux principal (le pire peut-être) ... Ce n'est pas la prison, c'est le détenu. Parce qu'il faut vivre avec tous les jours, et voir quelle défaite de l'homme un détenu, certaines fois, peut représenter. Mais il y a parmi ces détenus, il y a ceux avec qui automatiquement, existentiellement, vous êtes ennemis et puis il y a ceux avec lesquels brusquement vous découvrez qu'à l'intérieur de ce langage de désolation, de démission de soi et du moi collectif³. »

Néanmoins, il y a aussi ceux qui ont une prise de conscience et qui, toujours selon l'artiste, deviennent des « êtres extraordinaires⁴ » qui vont à l'encontre de la démission de soi et de l'abattement. Il se trouve que dans le cadre de ce projet-ci, « par une espèce de miracle, ou de concours de circonstances [...] ils étaient tous extraordinaires⁵ » dans le sens "gattien", c'est-à-dire d'hommes toujours debout malgré le contexte.

C'est surtout pour travailler avec ces combattants que Gatti va en prison. Il est difficile de savoir s'il y a aussi des raisons humanitaires à sa venue en ces lieux, lui qui est un fervent défenseur de la thérapie par le langage, et plus précisément le langage au théâtre. Pourtant, lorsqu'un journaliste lui demande s'il mène une démarche humanitaire ou artistique, il ne répondra que très métaphoriquement : « pour moi, le problème ne se pose pas à ce niveau-là, je le situe au niveau de Saint-Jean⁶ ». Cette métaphore biblique traverse les différents projets que mène Gatti avec des amateurs. Il y a avec cette image de Saint-Jean, l'idée que la parole est la source de toutes choses : « au commencement était la Parole, et la Parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu » – affirmer cette idée, c'est installer la parole comme étant une nécessité, une motivation en elle-même, sans forcément y ajouter

¹ GATTI, Stéphane, *op.cit.*

² HAN, Jean-Pierre, « Le théâtre, ailleurs, autrement », *Europe*, n°726, Paris, octobre 1989, p.114.

³ GATTI, Stéphane, *op.cit.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

d'autres raisons, ou justifications qui pourraient prouver sa légitimité. Il les invite à « prendre possession du verbe¹ ».

3.2. Comparaison des processus de créations

La venue de Gatti en prison a été mise en place sous l'impulsion de l'État et plus précisément du ministère de la Justice. Aussi étonnant que cela puisse paraître, Gatti n'évoque aucune restriction sur le sujet même de ce stage : la Révolution française, puisque celui-ci s'inscrit dans le cadre d'une commémoration. Si limites il y a eu, elles n'ont jamais été mentionnées. Les projets qualifiés comme sensibles ou pouvant être à l'origine de certaines révoltes sont soumis à une forte vigilance de la part l'administration pénitentiaire – c'est du moins le cas à notre époque. Ici, aucune difficulté de ce type n'a été évoquée. Au contraire, il parle même de lieu de création totale : « c'était devenu un lieu de création total. Il n'y avait rien qui est venu nous dire qu'il faut créer dans un sens ou dans un autre² ».

Pourtant, il intervient peu de temps après les émeutes qui avaient eu lieu dans cette même maison d'arrêt lors de l'hiver 1985. Ce n'est pourtant pas la première fois que Fleury-Mérogis, fait parler d'elle. Ce complexe pénitentiaire a été mis en chantier en 1964 et a ouvert ses portes en 1968 ; il s'agissait à l'époque de la construction de « la plus grande et la plus moderne prison d'Europe³ », et elle l'est restée jusqu'à il y a quelques années. Elle a été construite dans une démarche politique de réhabilitation des infrastructures carcérales, au regard de la vétusté et de la saturation de la majorité des maisons d'arrêt de l'époque. Cette infrastructure comprend une maison d'arrêt pour hommes, une autre pour femmes et un centre pour les jeunes détenus. Cette immense surface, étendue sur plusieurs hectares, accueille de nos jours environ 4245 détenus pour une capacité d'accueil de 2956 places, ce qui équivaut à un taux de remplissage de plus de 143,6%⁴. Mais dès les premières années de son ouverture, la maison d'arrêt a connu des problèmes de

¹ CORVIN, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, op.cit., p.606 ;

² GATTI, Stéphane, op.cit.

³ BELLANGER, Hélène, *Vivre en prison : histoires de 1945 à nos jours*, Paris, Hachette Littératures, « Broché », 2007, p.234.

⁴ Chiffres issus du *rapport Statistique mensuelle des personnes écrouées et détenues en France au 1^{er} décembre 2018*, établi par la Direction de l'Administration Pénitentiaire, disponible sur le site : www.justice.gouv.fr .

surpopulation et de vétusté, puisqu'elle a été construite excessivement rapidement, dans des matériaux qui se sont dégradés beaucoup plus vite que prévu.

D'un point de vue plus architectural, comme le montrent bien les travaux d'Hélène Bellanger, l'établissement est reconnu pour son architecture très rigoureuse et « peu supportable¹ », avec ce béton, identique de toute part, « rendant impossible toute adaptation² ». C'est sans surprise que cette infrastructure s'inscrit dans une logique de « gigantisme, productivisme, standardisation, Fleury-Mérogis constitua également une des applications du principe de désurbanisation ; un “paquebot au milieu des champs”³ ». D'une manière générale, la tendance de la décennie tendait vers l'exclusion de la population carcérale des centres-villes. De la même manière, à la même époque de nombreux immeubles ont été construits en périphérie dans un mouvement plus global⁴. Cela témoigne d'une volonté très claire d'isolement face à la société, voire même d'isolement tout simplement. Même à l'intérieur de l'établissement, tout a été mis en place pour que l'équipement (moderne pour l'époque), remplace le gardien et donc le contact humain (portes automatiques, interphones...). Bien que cela ait été fait dans une logique de réduction du personnel et des effectifs de la maison d'arrêt, il n'en reste pas moins certain que le détenu est seul environ 23h sur 24h, à l'exception de ses codétenus. Dans ce contexte, en 2018, la maison d'arrêt a connu une grande vague de suicides au sein de ses détenus.

Fleury-Mérogis est une maison d'arrêt, c'est-à-dire que c'est un établissement où les détenus sont placés pour des peines courtes ou dans l'attente d'une affectation dans un autre établissement. Il s'agit donc d'un moment de transition pour les détenus – période durant laquelle la question de la récidive est plus qu'importante. C'est notamment pour cette raison que le gouvernement a mis l'accent sur les activités dans ce type d'infrastructure.

¹ BELLANGER, Hélène, *op.cit.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.* p.236.

⁴ « Et d'ailleurs tout visiteur de Fleury-Mérogis est frappé par la ressemblance avec les grandes barres de logements de cette époque : la Grande-Borne, Val Fourré. » BELLANGER, Hélène, *op.cit.*, p.236.

- La place du corps dans le jeu

Le documentaire de Stéphane Gatti nous permet d'avoir une vision globale des déplacements scéniques et de la corporalité des comédiens. Alors que la parole aurait pu absorber l'aspect corporel de la pièce, ils sont constamment en mouvement, et le jeu semble physique, notamment par le biais de nombreux duels ou combats entre les différents comédiens. Le corps du participant est sans cesse sollicité dans des actions presque sportives. Il y a, à plusieurs reprises, des bagarres, des affrontements, des jeux de cordes, des reproductions de figures de culture physique, des échauffements, de la « gymnastique animale¹ », etc. Ces moments permettent à la fois de créer du rythme mais aussi d'introduire la violence sur les corps et la lutte qui ont été attenantes à la Révolution. Ce rapport de forces, d'opposition entre deux entités est notamment visible à la fin du documentaire, lors d'un très symbolique tir à la corde, juste avant de terminer le spectacle.

D'un point de vue spatial, ce travail a lieu dans la chapelle de la maison d'arrêt. L'espace semble spacieux, mais très peu adapté au théâtre, étant donnée son architecture composée de nombreuses colonnes. Toute la scénographie a dû s'adapter à cet espace atypique. Mais, contrairement à de nombreux témoignages d'intervenants en milieu carcéral, ils ont ici bénéficié d'un réel espace, dans lequel il est possible de circuler et travailler librement, malgré les quelques contraintes architecturales.

La plupart des créations en milieu carcéral n'ont pas les moyens techniques d'élaborer un spectacle avec des costumes et des éléments scénographiques puisque, d'un point de vue technique, il est compliqué de faire entrer des éléments en milieu carcéral. Ici, il est difficile de savoir si les costumes et les décors ont été fabriqués au sein même de la prison ou été ramenés *a posteriori*. Cette scénographie est composée de tapis peints aux images de la Révolution et d'un fond de scène composé d'une grande horloge, habillée d'un œil.

De nombreux éléments scénographiques servent le propos même de la pièce, comme notamment le Logographe de l'Assemblée (qui servait à noter le compte-rendu des séances) a été reproduit le plus fidèlement possible. Ce logographe est

¹ GATTI, Armand, *Les Combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis*, in *Les Œuvres Théâtrales*, *op.cit.*, p.1195.

un des rares éléments scéniques, voire le seul, qui cherche à reproduire littéralement un élément historique. Ce dernier permet aussi de placer le spectateur dans une position de souverain, de « faire de chaque spectateur un Louis XVI ou une Marie-Antoinette, en puissance¹» assistant à la fin de son règne, dans ce contexte ironique au sein duquel la liberté des spectateurs est opposée à l'enfermement des détenus.

D'une manière beaucoup plus symbolique, trois horloges chromatiques ont été construites avec l'envie d'introduire la notion de temps, qui est au cœur du propos. Toujours dans cette idée de symbolisme, et plus précisément en utilisant la métaphore avec cette « utilisation iconique du symbole : telle couleur ou telle musique renvoie à telle ou telle atmosphère²». Cette même idée a été utilisée pour élaborer les costumes, des sortes de combinaisons, certaines noires, d'autres blanches sur lesquelles figurent des aiguilles :

« Avec les costumes, on passe de l'obscurité à la lumière, à travers les heures du jour et de la nuit. [...] Dont vous portez les aiguilles et les chiffres sur vous. Ce qui nous apparente à la Révolution, c'est que nous avons un même ennemi : le temps³. »

Idée reprise à travers les sabliers qui sont fixés aux colonnes, et qui finiront d'ailleurs par être brisés à la fin de la pièce. Il s'agit là de nombreuses métaphores, récurrentes dans le travail de Gatti qui part toujours du postulat qu'au « théâtre, ce sont les idées qui font costume – et pas le costume, les idées⁴ ».

Comme évoqué précédemment, peu d'éléments sont présents sur scène pour plonger le spectateur dans un univers qui pourrait le faire s'évader de l'endroit où il se trouve. Les éléments scéniques avec lesquels les détenus interagissent ont une portée sur la mise en scène puisqu'ils participent à leur jeu, et restent sur l'aire de jeu, que ce soient les cordes qui ont différents usages (fil d'équilibriste, corde à sauter...), ou bien les masques.

¹ GATTI, Armand, *Les Combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis*, in *Les Œuvres Théâtrales*, op.cit., p.1197.

² PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2003, p.344.

³ GATTI, Armand, *Les Combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis*, in *Les Œuvres Théâtrales*, op.cit., p.1187.

⁴ *Ibid.*

Gatti a fait le choix d'intégrer un écran à cette mise en scène. Cela a-t-il été mis en place en réponse aux critiques formulées à l'encontre du spectacle vivant et à son manque de stimulation par rapport aux « sons, lumières et bidules acoustiques » dont auraient besoin les Français¹ à cette époque ? Quoi qu'il en soit, cet écran sert de support pour des projections. L'utilisation de l'écran n'est pas nouvelle au théâtre (Josef Svoboda et Piscator en étaient de fervents utilisateurs), pour autant cela semble, d'après les mots de Gatti, être un élément secondaire du spectacle – ce qui peut interroger sur sa réelle nécessité. Mais techniquement, c'est par ce biais que de la musique est introduite dans ce spectacle. À plusieurs reprises, un groupe de comédiens, en costume, recompose un orchestre, une bande-son est apposée à cette image, jouant des morceaux de Mozart : « les gestes qui font naître la musique de Mozart et qui portent son combat de la lumière et de l'obscurité² ». De nouveau, ce sont des instruments qui ont été amenés dans la maison d'arrêt à l'occasion de cette création.

Il est difficile de savoir comment autant d'éléments ont été introduits au sein de l'infrastructure, et la manière dont ils ont été contrôlés. De nos jours, cela paraît étonnant puisque la majorité des personnes ayant mené un travail artistique dans ce milieu témoignent d'une vraie difficulté à faire entrer ou sortir quoi que ce soit de l'enceinte, pour des raisons de sécurité. Dans le cadre de ce projet, nous sommes en 1989, il est donc difficile de savoir si Gatti a bénéficié d'un traitement d'exception puisque ce projet semble être lui-même inédit. Dans l'éventualité où quelques éléments ont été créés en prison, qui sont les créateurs ? Les participants du stage ont-ils eu de l'emprise sur la création et les choix scéniques ? En dehors de ces quelques interrogations, il est évident qu'un long travail a été fait autour de l'adaptation du corps de ces amateurs avec un objet, tout en ne perdant pas le sens et l'intention du propos.

- Le rapport à l'intrigue :

Les premiers mots qui s'affichent dans le documentaire sont signifiants de la place que donne le metteur en scène aux participants : « Pièce écrite et montée par

¹ Critique formulée par GATTI, Armand, *Les Combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis*, in *Les Œuvres Théâtrales*, op.cit., p. 1197.

² GATTI, Stéphane, op.cit.

Armand Gatti, avec douze détenus¹ ». Il y a là une véritable idée de partenariat, de collaboration et non pas d'instrumentalisation du détenu ou même de direction à sens unique.

D'une manière générale, Gatti ne commence jamais la construction d'un projet avec une pièce en tête, mais juste avec une idée, qu'il construit avec les personnes avec qui il travaille. C'est leur manière d'être et leur comportement qui va influencer l'avancement de la pièce :

« Peu à peu je bâtis mes personnages fictifs avec des personnages qui sont eux dans la réalité. [...] il n'y a pas des rôles préétablis, des situations préétablies et même quelque fois on part d'un thème et puis en court de route on s'aperçoit qu'il y en a un autre beaucoup plus intéressant et on y va². »

C'est de cette manière qu'il va, encore une fois, procéder pour l'élaboration de cette pièce. Bien qu'il s'agisse d'un travail avec des amateurs et novices pour la plupart, cette méthode de travail peut se rapprocher de celle de la création collective, dans le sens d'un « spectacle produit sans texte initial ni projet final déterminés, par l'action conjuguée d'un groupe de personnes³ ». Dans l'idée, cela repose sur les principes de « droit à l'expression [de tout individu]⁴ » permettant l'exploitation d'un « gisement artistique inexploité⁵ ». Pourtant, cette collectivité est incomplète puisque c'est Gatti qui rédige, seul, la pièce finale en se nourrissant des matériaux collectés.

Avant même d'entamer le processus, il a débuté ce stage par une phrase de l'Évangile selon Saint-Jean : « au commencement était le Verbe, et le Verbe était Dieu⁶ ». Puis il a demandé aux participants de « de bien vouloir être Dieu et qu'on le soit conjointement et solidairement⁷ ». Il explique que ce n'est pas la première fois qu'il utilise cette phrase, mais, ici, il y a eu une réponse plutôt enthousiaste de leur part. Cette manière d'établir le contact permet de créer une relation sur un pied d'égalité, et notamment par le biais de l'écriture et de la parole.

¹ GATTI, Stéphane, *op.cit.*

² GATTI, Armand, KRAVETZ, Marc, *Armand Gatti : A Voix nue : grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui*, « À Voix nue : grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui », Paris, Radio France, 1994.

³ CORVIN, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, *op.cit.*, p.381.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ GATTI, Stéphane, *op.cit.*

⁷ *Ibid.*

Selon lui, il ne s'agit pas d'un metteur en scène et de détenus mais de participants, toujours dans cette idée de collectif (bien qu'il ne soit en réalité que factice, face à la domination classique du metteur en scène vis-à-vis de ses comédiens, puisque c'est le décisionnaire). Gatti insiste d'ailleurs sur le fait qu'il n'a pas voulu savoir les causes précises de leurs condamnations, car il souhaitait avant tout avoir des hommes en face de lui, sans être influencé par un quelconque jugement – dès lors, la première séance de travail s'est concentrée autour de la question « qui suis-je ? », question à laquelle ils devaient écrire librement une réponse. Ce thème n'est pas de toute facilité, surtout car l'écriture n'était pas toujours leur « préoccupation principale¹ ». Il parle de cette question comme d'un « monde, pour eux, assez angoissant, assez lourd et assez problématique à porter² », d'autant plus que leurs textes devaient être dits devant tous leurs camarades, puis par la suite intégrés à la pièce en elle-même. Ces récits de vie, prennent parfois des formes plus ou moins poétiques, en ne répondant pas systématiquement de manière claire et logique, mais en choisissant des formes plus détournées. Le résultat final de ces écrits est d'ailleurs filmé face à la caméra et retravaillé, répété et diffusé lors de la représentation. Aucun de ces discours ne se ressemble, mais il en ressort un certain aplomb, presque de la colère et pour tous une volonté de combattre l'injustice de la prison :

« Cette machine à broyer l'homme n'attend qu'un signe de faiblesse de ma part pour m'écraser un peu plus. Mais pas de quoi se leurrer ma vie ne se résume sûrement pas qu'à la défaite, j'ai plein de ressources et je compte bien les mettre à profit³. »

Gatti n'évoque pas concrètement les difficultés qu'il a pu rencontrer dans l'utilisation de cette méthode ; il mentionne brièvement que cette prise de conscience de soi-même par l'écriture ne s'est pas faite sans difficulté.

L'exigence principale de l'artiste était la présence des participants, présence dans le sens théâtral du terme. Bien qu'il ne s'agisse que d'un stage de théâtre, cette expérience était pour lui un vrai combat, celui du détenu contre la société mais aussi contre sa propre léthargie, et la démoralisation que la prison peut créer :

¹ GATTI, Stéphane, *op.cit.*

² *Ibid.*

³ Paroles d'un des détenus, face à la caméra. *Ibid.*

« Le principal c'est que lorsque vous arrivez ici vous soyez dans des conditions combattantes, parce que, n'oubliez pas, c'est un combat que vous menez et préparez ici. Vous les verrez chaque jour un peu plus. Non seulement contre toute une société mais contre vous-même quelques fois¹. »

Ses mots sont, dans le documentaire, suivi par l'image d'un des participants en train de boxer, afin de d'associer cette lutte à un vrai sport de combat, sans ambiguïté.

L'implication du participant est, pour lui, un des intérêts primordiaux de sa venue en prison, sans quoi, cela s'apparenterait davantage à du « masochisme² ». D'une manière plus générale, cette attention de tout instant est celle qu'on exige généralement dans le comportement de comédiens professionnels. Cette exigence dont le metteur en scène fait preuve vis-à-vis de ses participants va, à la fois, dans le sens d'une professionnalisation du projet mais aussi dans celui de l'affirmation d'une lutte.

Ici, il y avait donc une nécessité de travailler autour du thème de la Révolution française en se nourrissant de l'univers carcéral et de ce que les participants avaient produit. Plus qu'une intrigue qui part d'eux, Gatti affirme que la pièce est écrite sur eux :

« Ce ne sont pas des taulards à la recherche de la révolution, c'est plutôt la révolution qui se cherche parmi eux, qui essaie de se trouver une existence à Fleury. Tout ce qui fait Fleury est important, même dans ses horaires, dans ses cadences, dans sa respiration³. »

Dans le cas présent, toute la création est complètement dépendante de l'univers dans lequel elle se construit, presque à la manière d'une œuvre *in situ*.

Comme évoqué précédemment, dans cette expérience, Gatti n'a pas été le seul à nourrir l'intrigue de la pièce, les participants ont essayé d'apporter un maximum de connaissance, à tel point qu'ils « passaient leur nuit⁴ » à lire des livres sur le sujet, et ses figures emblématiques. Cet investissement a été plus qu'inattendu pour

¹ GATTI, Stéphane, *op.cit.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

le metteur en scène qui n'avait jamais vécu cela auparavant. Cette ferveur dans le travail est, selon lui, l'une des traductions de la liberté.

Peut-être que ce thème de la Révolution a résonné dans les différents parcours et histoires de ces détenus qui ont vécu les révoltes de mai 1968, et l'explosion de la parole qu'elles ont déclenchée. Quoi qu'il en soit, il est certain que cet intérêt autour du sujet a créé une vraie soif d'apprendre qui elle-même a mené à des discussions historiques autour de la Révolution. Gatti lui-même passe énormément de temps à leur raconter la Révolution, à leur en parler dans les moindres détails, comme pour les plonger dans l'époque en elle-même. Cela a permis de créer un vrai échange entre participants et metteur en scène en leur permettant de faire des propositions sur le scénario, sur les mouvements ou même sur la mise en scène.

Concernant la pièce en elle-même, l'histoire traite de la Révolution française, à travers ses figures emblématiques, et à travers les détenus. L'objectif est clair, et a été énoncé devant les participants : retrouver ce qui avait réellement fait la Révolution, sans pour autant mettre en scène un Paris du XVIIIème siècle. Cet événement historique, maintes et maintes fois traité dans tous les domaines, véhicule une image précise et presque stéréotypée. Ici, il n'est en aucun cas envisagé de reproduire ce « conformisme », mais plutôt de trouver ceux/ce qui portai(en)t vraiment l'idée de la révolte.

Les figures qui ont été choisies pour le spectacle sont ambivalentes et oscillent constamment entre ombre et lumière, et n'ont pas un parcours uniquement héroïque. Ambivalence d'autant plus perceptible pour les détenus, qui jouent, par alternance, leur propre rôle et les personnages emblématiques de la Révolution. L'un d'entre eux résume le propos du spectacle :

« C'est la Révolution vue à travers Goya, Mozart, Goethe, Sade aussi, pour le côté libertin et sombre. Mozart pour l'esprit franc-maçon. Goya pour la lumière. La Révolution elle est vue comme ça, à travers cette lutte entre la lumière et l'ombre qui continue. C'est une façon de se réapproprier la Révolution, qui est notre Histoire, notre héritage et qui est représentée comme une image d'Epinal qui n'a plus aucun sens. C'est une façon de parler, nous, à travers des personnages révolutionnaires

comme Robespierre, Saint Juste, Danton, Marat. Mais c'est avant tout nous qui parlons¹. »

Gatti cherche à créer un parallèle entre eux et ces figures, avec les mêmes nuances, et les mêmes préjugés dont ils peuvent être victimes. L'objectif était de les ramener en 1989. Chaque détenu conserve à la fois son identité et endosse celle d'un révolutionnaire. Cette pièce se base principalement autour de trois personnages : Sade, Mozart et Goya et autour d'eux se greffent trois groupes incarnés par les détenus : les libertins de Sade, musiciens et chanteurs aveugles de Goya. Ils sont tous des « personnages imaginaires à la recherche de leur réalité² ». À travers cette dualité, Gatti souhaite évoquer la part « d'ombre » et de « lumières » propre à chaque personnage, et notamment d'une manière plus historique se pencher sur les Lumières et l'Ombre. Il prend l'exemple de Robespierre et de Danton qui ont été, à la fois, des précurseurs de cette révoltes mais aussi des personnages controversés, sans qu'ils aient opéré de changements radicaux. Pour autant, à aucun moment, la pièce ne donne l'impression d'être ailleurs qu'en prison. Ses éléments caractéristiques, et son mode de fonctionnement sont perceptibles, conscientisés et assumés, tout au long de la pièce.

Ce qui est questionné de manière globale, c'est la notion de point de vue ; un événement ou une personne peut être jugé différemment selon l'angle de vue que l'on choisit de prendre : « la menace du retour de l'ombre à l'intérieur même de la lumière³ ». Aborder cette thématique auprès des détenus, qui sont constamment jugés (au sens strict comme au figuré), c'est créer un rapprochement et une possibilité d'incarnation plus approfondie du personnage. Cette ambition transparaît à travers les propos d'un des détenus :

« Moi quand j'arrive dans un tribunal, on me juge. Le procureur dit "ce mec là je le vois comme ça", le psychiatre d'une autre façon, mon avocat aussi. Et en fin de compte je ne me retrouve pas dans tout ce qu'ils racontent, je ne me retrouve pas là-dedans. [...] Et c'est pareil pour Robespierre et Saint-Juste⁴. »

¹ GATTI, Stéphane, *op.cit.*

² GATTI, Armand, *Les Combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis*, in *Les Œuvres Théâtrales*, *op.cit.*, p. 1183.

³ *Ibid.* p. 1183.

⁴ GATTI, Stéphane, *op.cit.*

Ce n'est pas le seul élément qui rapproche les détenus de ces figures ; il y a bien évidemment leur quête commune de liberté et de justice, mais aussi leurs âges. Nombreux sont ceux qui appartiennent à cette même tranche d'âge ; pourtant les révolutionnaires sont morts jeunes. Bien que cela puisse sembler anodin, mettre en avant ce point commun et cette jeunesse donne un élan à cette Révolution et à celle qui est menée à Fleury, tout en introduisant une certaine notion temporelle, plus qu'importante pour un condamné.

Durant tout le documentaire sont diffusés en filigrane, des extraits de la pièce, lus par le metteur en scène ou par des détenus. Gatti va même lire l'intégralité de sa pièce face à eux ; lectures qui sont intercalées avec la mise en scène de ce qu'il a lu précédemment.

La Révolution française est présentée comme étant l'élément principal de cette pièce, pourtant les thèmes évoqués sont divers et variés, mais touchent tous à la thématique de l'homme en révolte, en lutte. *Les Combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis*, c'est avant tout un spectacle engagé politiquement qui ne cesse de tourner en dérision cette création qui est en train de se faire. Cette sorte de métathéâtralité est signifiante sur scène, sans ambiguïté. Un des extraits du spectacle montre le personnage d'un représentant du Bicentenaire jugeant la pièce et les choix qui sont effectués puisqu'il serait susceptible de subventionner le spectacle. La pièce écrite formule cela encore plus clairement dans ses didascalies :

« PIERRE, FREDO, CHRISTIAN, LIONEL, DOMINIQUE, MOMO, BAMBI, NORDINE, CLEMENT, GEORGES, GAMMA, NONO, stagiaires, interprètent différents personnages à l'occasion d'une représentation théâtrale devant monsieur Bicentenaire¹. »

Son intrigue est construite autour du personnage, celui de monsieur Bicentenaire, personnification de l'État et de l'autorité. Il ne peut accepter cette mise en scène en tant qu'elle ne répond en aucun cas à ses attentes, et à ce qu'on peut attendre d'une pièce construite dans le cadre d'une commémoration. Les personnages historiques ne sont pas travaillés avec l'ambition de développer une

¹ GATTI, Armand, *Les Combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis*, in *Les Œuvres Théâtrales*, op.cit., p.1184.

psychologie précise et un destin. Il s'agit davantage de la mise en scène des réflexions des détenus. Ce monsieur Bicentenaire représente à la fois le spectateur, l'autorité gouvernementale et Louis XVI, l'autorité monarchique lors de la Révolution. Dans ce contexte de création particulier, créer une pièce qui propose une réflexion des détenus sur la possibilité de monter ou non cette pièce dans ces conditions, est une configuration assez provocatrice. D'autant plus que la personnification de ce monsieur Bicentenaire entraîne avec elle les délicates questions de financements et subventions. Il représente le comité du Bicentenaire qui est là pour « retrancher des fêtes qu'il subventionne¹», le plus rapidement possible.

Il y a, dans cette pièce, une réelle critique sarcastique du système de financement du spectacle vivant, en fonction des thématiques abordées et de la manière dont elles sont mises en scène. À tel point que la pièce se transforme en négociation entre les comédiens et le représentant officiel. De surcroît, ce ne sont pas seulement les conditions de financement qui sont critiquées mais les objets qui y sont éligibles, excluant grandement, à cette époque, les pièces de théâtre, jugées trop peu stimulantes.

De la même manière, c'est un spectacle en train de se faire qui est visible : un comédien endosse le rôle du metteur en scène. Ainsi de nombreuses discussions sont menées autour de la possibilité de faire intervenir telle figure historique. La manière dont Gatti a travaillé autour de la pièce semble y figurer.

Pour parler de cet événement, l'écriture de la pièce se base sur énormément de matériaux historiques. Cette intermédialité est visible par l'utilisation de nombreux supports, qu'il s'agisse d'ouvrages, de chants, de musiques ou même d'archives historiques (comme « *l'office à la providence* » de Marie-Antoinette par exemple). En multipliant ces médiums sur lesquels toute l'œuvre se base, les participants confrontent des points de vue qui donnent du poids aux différentes réflexions, qui sont construites et argumentées autour de ces éléments.

Il n'y a aucune restriction du point de vue du nombre des personnages ; la parole est au centre de la pièce, et c'est autour d'elle que tout fonctionne, avec un débit

¹ GATTI, Armand, *Les Combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis*, in *Les Œuvres Théâtrales*, op.cit., p.1197.

assez intense. Pour autant, comme évoqué précédemment, cela n'empêche pas le jeu d'avoir une dimension corporelle et physique assez importante.

3.3. Comparaison des réceptions

Ce stage s'est clôturé sur une représentation dans l'enceinte même de la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis. Lors de ce spectacle, des représentants officiels du gouvernement étaient présents pour la première. Lors d'une deuxième présentation, les proches des comédiens, et certains détenus ont pu y assister. Il semble qu'un réel cloisonnement ait été fait.

Pour Armand Gatti, il s'agit davantage d'une présentation finale qu'une représentation théâtrale en bonne et due forme, puisque aucun public complètement étranger à la structure n'y a assisté. Ainsi, l'horizon d'attente du public n'était pas une donnée à envisager lors de la création. De la même manière, il n'y avait pas de contrainte sur le nombre de personnages pour ce que soit facilement montable, ou sur ce qu'il pouvait être dit ou non :

« Je n'avais de compte à rendre devant aucun public : la création à l'état pur. Pour moi la création était une liberté totale¹ ! »

Ainsi, aussi paradoxal que cela puisse paraître, « Fleury est devenu un lieu de liberté² » pour l'artiste en tant qu'auteur.

Cette expérience a créé un véritable sentiment de liberté pour les détenus, par rapport à la détention en elle-même, mais aussi par rapport à la parole. À travers elle, un espace de création, de liberté a été installé dans ce quotidien carcéral : « Il y a deux vies pour moi : la détention et quand je viens ici c'est complètement différent. Je me sens libre³ ». C'est un espace en dehors des rapports de forces qui peuvent exister en détention, et de la routine forcée.

La vie en cellule, c'est aussi et surtout l'isolement. Le travail de Gatti, comme dans la plupart des créations théâtrales, a permis de créer un groupe hétéroclite avec des personnes qui n'avaient, de prime abord, que peu de chose à partager

¹ GATTI, Stéphane, *op.cit.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

ensemble. Comme abordé précédemment, un véritable groupe a été construit grâce à de nombreuses discussions. Discussions durant lesquelles Gatti a parlé de son travail comme un passionné, avec l'envie de la « partager et de la faire vivre¹ ». Ils n'ont pas eu l'impression qu'il soit venu « faire un safari culturel au milieu des détenus² ». Ce positionnement du metteur en scène leur a permis de s'investir en tant que comédiens et non pas comme des curiosités.

« “Nous lui avons apporté la liberté ”. Lui nous a apporté l'égalité. Et ensemble, tout ça on en a fait de la fraternité³. »

Ce documentaire met aussi en évidence sa manière de travailler ; il ne met pas de distance particulière, ne s'empêche pas de les toucher juste parce qu'il s'agit de prisonniers, comme le préconisent les directives actuelles.

L'investissement des participants n'aurait peut-être pas été le même s'il ne s'agissait pas d'un metteur en scène avec un tel parcours et une telle renommée. L'un des participants souligne cela en disant que : « rencontrer quelqu'un qui a réussi à vivre sa passion, c'est déjà une grande chance et pour moi c'est le plus important⁴ ». Gatti est une personnalité reconnue par ses pairs, mais aussi par le grand public. Bien que ce genre de profession puisse sembler marginal, nombreux sont les artistes qui en vivent. Cette popularité semble à la fois être gage de crédibilité auprès des participants mais aussi est une lueur d'espoir, pour ces personnes qui, elles aussi, ont fait des choix peu conventionnels (qu'ils soient réprimandables ou pas).

À travers cette libération face au quotidien, il y a aussi celle des mots. Dans ce cadre, ces derniers sont, selon les participants, un moyen de s'exprimer sans contraintes et peur des répercussions : « C'est une vie où il n'y a pas d'hypocrisie, tout le monde dit ce qu'il pense. C'est ça qui est fort, et superbe⁵ ». Le théâtre permet ici de construire un espace de liberté par la parole.

Outre cela d'une manière beaucoup plus scolaire, les participants ont assimilé énormément de contenu sur un sujet complexe. Cette immersion leur a permis

¹ GATTI, Stéphane, *op.cit.*

² *Ibid.*

³ Cette phrase de Pierre, un des participants, qui définit, selon Armand Gatti, le mieux l'expérience. GATTI, Stéphane, *op.cit.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

d'améliorer leurs connaissances culturelles, enrichir leur vocabulaire, mais surtout entrevoir le pouvoir que peuvent avoir les mots :

« Monsieur Gatti en nous projetant dans cet événement énorme de la Révolution française était certain de donner à nos âmes une dimension supérieure. Et en faisant connaître à la plupart d'entre nous, a enrichi notre vocabulaire. Nous savons maintenant que les mots nous appartiennent¹ ».

Il semble que, pour ce participant en particulier, la nouvelle maîtrise de la langue permet de prendre confiance en son potentiel et en ses capacités. Cette nouvelle acquisition a permis de conscientiser la parole et d'en comprendre les bénéfices, de comprendre la possibilité d'éprouver une forme de « liberté intérieure que personne n'a ou très peu ont, même dehors² ».

De surcroît, comme évoqué précédemment, ce travail a aussi permis aux détenus de se pencher sur un événement historique majeur en France. Alors que certains étaient familiers avec ce thème, cela a été, pour d'autres, une véritable découverte. Cette notion d'apport historique, caractéristique centrale dans le travail de Gatti, semble avoir marqué certains participants : « là j'ai appris ce que c'était la révolution. Dans la vie, un homme qui ne connaît pas l'histoire de son pays n'a pas d'avenir. Et lui m'a appris ça³ ».

Malgré l'aspect provocateur de cette pièce, la présentation finale a été un véritable succès à tous les niveaux. Les images du documentaire montrent une véritable joie des participants et de leurs proches. Gatti semble discuter avec Jack Lang, représentant du Bicentenaire, témoignant d'une bonne réception de ce travail, malgré les « risques » qui ont été pris :

« Et alors il y a eu le moment où à la fin tout le monde est en train de dire, c'est formidable, et Lang était là. Et Lang dit, non, c'est formidable mais pas au sens où vous l'entendez. Moi je trouve que c'est la façon dont ils défendent un texte, la façon dont ils sont pris dans ce texte. Et alors surtout un texte que bien souvent moi, ministre de la Culture, j'ai des difficultés à saisir et il me paraît un peu hermétique. [...] Mais en tant que spectateur, je n'amène pas en écoutant, l'adhésion, cette force,

¹ GATTI, Stéphane, *op.cit.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

cette foi qu'ils amènent tous, c'est ça qui est formidable. Et par rapport à nous tous, les maîtres du langage, ce sont eux¹».

Par ailleurs, la création, ayant été un événement, a été plutôt médiatisée notamment à la télévision. En cellule, le poste de télévision est une « réelle fenêtre sur l'extérieur²» pour les détenus, et certains d'entre eux, ceux qui sont très politisés, n'ont pas apprécié la manière dont le metteur en scène a abordé certains sujets. Il a été accusé de ne pas parler suffisamment des luttes, des questions autour de l'enfermement et de la séparation, tout en prônant le pouvoir libérateur du projet. Mais de quelle liberté parle-t-il ? Le metteur en scène n'en a fait que très peu cas, en le qualifiant de discours de « petit militant³ » avec lequel aucune discussion n'est envisageable selon lui. La liberté chez Gatti ne passe pas par une contestation directe, mais par des chemins détournés. Pourtant, ces réflexions ne sont pas sans fondement puisque cette maison d'arrêt, comme évoqué précédemment, est une réelle urgence à la fois sanitaire et sociale. La médiatisation autour de ce projet aurait pu être un moyen de plaider leur cause ; la colère de ces détenus politisés est donc légitime et tout à fait entendable.

La fin de la présentation est marquée par une sonnerie qui annonce le repas du soir et d'une voix déclamant : « Préparez-vous à recevoir votre repas du soir ». Ce retour forcé à la réalité, est présenté, dans l'œuvre écrite, comme un « *deus ex machina*⁴ ». Le combat qui était mené est immédiatement interrompu, et chacun, après avoir donné des pièces imaginaires à Gatti en remerciement de leur rôle d'un jour, se résigne à reprendre la routine carcérale.

« Même si les murs, les grilles, et l'appel final à regagner les cellules en marquent inexorablement les limites. A moins que ces limites soient la seule manière réaliste de rejoindre le silence dans lequel s'enferma Saint-Just et donc de lui donner malgré tout (à lui et à toute la Révolution) le mot de la fin – le mot de l'à-venir⁵. »

¹ Mots de Jack Lang, rapportés par Armand Gatti dans un entretien.

GATTI, Armand, KRAVETZ, Marc, Armand Gatti : A Voix nue : grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui, « À Voix nue : grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui », Paris, Radio France, 1994.

² GATTI, Stéphane, *op.cit.*

³ *Ibid.*

⁴ GATTI, Armand, *Les Combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis*, in *Les Œuvres Théâtrales*, *op.cit.*, p.1273.

⁵ *Ibid.* p.1183

Ce dénouement marque un retour à la réalité, mais en aucun cas, l'objectif n'était de l'oublier : elle était présente dans les propos de la pièce, ainsi que dans la réalisation du documentaire. On nous rappelle, à plusieurs reprises, le bruit des matraques contre les barreaux et les portes qui claquent. Il s'agit de montrer qu'on ne peut y échapper. Cette conclusion pourrait paraître quelque peu pessimiste concernant le théâtre et ses limites. Cette fin propose surtout une réflexion autour de ce que peut être un combat silencieux. Le silence de Saint-Just l'aura conduit jusqu'à l'exécution, montrant que le silence ne correspond pas seulement à l'absence d'activité mais peut être un vrai moyen de lutte, pouvant effrayer ceux qui ont le pouvoir.

B. Iliade de Luca Giacomoni

1. Présentation de l'artiste

1.1. Le parcours de l'artiste

Luca Giacomoni est le metteur en scène et le directeur artistique de la compagnie TRAMA. Il obtient une maîtrise en lettres et philosophie à l'Université de Bologne durant laquelle il étudie plus particulièrement le structuralisme linguistique et le formalisme russe. Mais son intérêt pour le théâtre et la danse, qu'il pratique en dehors de ses études, le fait se diriger plus précisément vers la mise en scène. Il parle de ces deux disciplines comme un véritable « choc¹ » qui lui permet de découvrir son corps et de s'en servir comme un « outil privilégié pour comprendre le monde² ». C'est ce même intérêt pour le corps qui va le pousser à rédiger sa thèse sur la phénoménologie du sensible chez Maurice Merleau-Ponty, qu'il appellera *Conscience de la chair*.

Son parcours post scolaire est marqué par sa formation avec Eugenio Barba et les acteurs de l'*Odin Teatret*, notamment autour du projet « *Università del Teatro Eurasiano* ». C'est par le biais de nombreux voyages et de nombreuses rencontres, qui le mèneront de l'Inde à la Russie en passant par l'Italie, qu'il va développer un vrai goût pour le multiculturalisme. Il intègre, en 2006, l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq à Paris. Formation qu'il quitte un an plus tard avec l'envie « d'apprendre sur le terrain³ ».

Ses influences ont été enrichies par de nombreuses collaborations qui s'inscrivent dans les influences du travail de Jerzy Grotowski, Meyerhold avec sa biomécanique théâtrale, ou même Peter Brook. Elles témoignent d'un intérêt non dissimulé pour un travail tourné vers le corps et ses possibilités.

À la suite d'un stage au Théâtre du Soleil, en 2009, Ariane Mnouchkine met à sa disposition une salle à la Cartoucherie en vue d'un atelier de recherche, autour du *Théâtre en dehors du théâtre*, qui a été un grand succès. C'est grâce à ce travail

¹ WHY STORIES, <http://www.whystories.net> . Site consulté en mai 2019.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

qu'est née la compagnie TRAMA. Luca Giacomoni cultive un intérêt non dissimulé pour la notion de récit, qui transparaît dans le nom même de sa compagnie :

« TRAMA - fr. Trame, subst. fém.

1. *Tiss.* Ensemble des fils tendus sur le métier à tisser, et passant transversalement entre les fils de la chaîne, pour constituer un tissu.

2. *Au fig.* Ce qui constitue le fond sur lequel se détachent des événements marquants.

3. *Lit.* L'enchaînement logique d'un récit, d'une œuvre cinématographique ou littéraire.

4. *Vx. ou poét.* Le cours de la vie¹. »

Cette façon de travailler s'est concentrée autour de la création, en 2017, d'un laboratoire de recherche et d'apprentissage, *Why Stories*, qui traite de la notion de narration, avec pour objectif de :

« questionner de manière active les fictions qui façonnent nos pensées et nos comportements. Eduquer les professionnels de la narration conscients de la guerre narrative qui s'opère sous nos yeux² ».

Pour ce faire, ce travail est mené auprès de personnes ne travaillant pas forcément dans le domaine théâtral, mais plutôt dans des métiers concernant la narration au sens plus large. Luca Giacomoni et Andrea Zubialde (la cofondatrice de ce projet) espèrent ouvrir leur propre théâtre en 2020 : le *Why Théâtre*.

Le fil conducteur de son travail, et plus précisément de sa compagnie, est l'exploration des « arts de la narration³ » sur le plateau, par le biais du texte et du corps. La compagnie mène ainsi divers projets dans des lieux tout à fait différents de la scène de théâtre classique. De la même manière, elle n'hésite pas y faire pénétrer des lieux qui lui sont, d'ordinaire, plutôt étrangers (comme des écoles, des foyers d'accueil, des hôpitaux psychiatriques, des maisons de retraite, et des centres pénitentiaires...). L'objectif étant de « créer un contact avec des publics différents et retrouver la source d'un théâtre vivant⁴ ». Le théâtre, ou du moins le

¹ Définition issue du site de la Compagnie TRAMA : <http://www.cietrama.net>

² WHY STORIES, *op.cit.*

³ Site de la Compagnie TRAMA, *op.cit.*

⁴ *Ibid.*

langage théâtral, permettrait, selon Luca Giacomoni, de mettre en lien des gens complètement différents qui, sans ce matériau, n'auraient jamais pu se rencontrer et se comprendre.

1.2. La création : *Iliade*

L'historique des créations de Luca Giacomoni illustre son attrait pour l'art de la narration, avec tout un travail autour des mythes qu'ils soient grecs, romains ou arabes. Il y a dans le mythe une notion d'oralité, de transmission de la parole mais surtout de récit. Récits qui évoquent souvent des réalités, plus ou moins adaptables à toutes les époques par ses thématiques universelles.

Le spectacle qui nous intéresse particulièrement est *Iliade*. Il s'agit d'une création théâtrale issue d'un atelier de théâtre au centre pénitentiaire de Meaux Chauconin-Neufmontiers, proposée au metteur en scène par l'administration pénitentiaire elle-même. À l'issue de cette expérience nouvelle, le metteur en scène a décidé, progressivement, de monter une série théâtrale en dix épisodes inspirés de l'*Iliade* du célèbre aède grec Homère, adaptée de la version d'Alessandro Baricco

Ce spectacle a été co-produit par le centre pénitentiaire de Meaux (qui est subventionné par l'Etat pour mettre en place des activités culturelles), le service pénitentiaire d'insertion et de probation (SPIP) de Seine-et-Marne, de la direction interrégionale des services pénitentiaires (DISP) de Paris, un mécène privé mais aussi par le Théâtre Paris-Villette. Ce dernier a pris le parti de défendre cette création produite en milieu carcéral, puisqu'elle s'inscrit dans la programmation de la deuxième édition du *Festival Vis-à-vis*. Ce festival a pour ambition d'être le « temps fort de la création en milieu carcéral¹ » en proposant une programmation construite pour rassembler, pendant trois jours, tous les travaux qui ont été construits dans ce cadre si particulier. Pour le reste, plus de la moitié des financeurs sont des structures dépendantes de l'Etat.

¹ FESTIVAL VIS-A-VIS, Dossier de presse, Théâtre Paris-Villette, 26 au 28 janvier 2018.

Cette création a commencé en 2016 et la première série de représentations a eu lieu en 2017 ; le succès a été tel que la troupe est revenue en 2018 avec ses dix épisodes.

« L'Illiade est construite sur une série de dix épisodes, dix heures de spectacle, pour dix ans de guerre¹. »

Lors de la première édition, sur scène, ils étaient six détenus en fin de peine, condamnés à des peines longues, trois ex-prisonniers et des acteurs professionnels. Ils jouent, dans ces dix épisodes d'une heure chacun, un des plus vieux textes de la littérature, narrant la guerre entre Grecs et Troyens. Chaque épisode est indépendant et ne nécessite pas de les avoir tous vus pour comprendre le propos. Ils respectent littéralement l'œuvre d'Homère selon Alessandro Baricco, puisque dans ce travail c'est surtout le récit qui intéresse le metteur en scène, avec cette envie de raconter l'*Illiade* aux spectateurs :

Episode 1. La colère d'Achille

Mercredi 6 juin à 20h

Episode 2. Le duel pour Hélène

Jeudi 7 juin à 20h

Episode 3. Un jour de bataille

Vendredi 8 juin à 19h

Episode 4. La défaite des Achéens

Samedi 9 juin à 20h

Episode 5. Dans le camp ennemi

Dimanche 10 juin à 16h

Episode 6. L'assaut du rempart

Mardi 12 juin à 20h

Episode 7. Brûler les navires

Mercredi 13 juin à 20h

Episode 8. La mort de Patrocle

Jeudi 14 juin à 20h

Episode 9. La mort d'Hector

¹ Propos recueillis sur le site de la compagnie.

Vendredi 15 juin à 19h

Episode 10. La fin de la guerre

Samedi 16 juin à 20h¹

Ce fractionnement sous forme d'épisodes permet de faire référence au fonctionnement des aèdes grecs, comme l'était Homère, et est une référence aux dix ans de guerre, en dix épisodes. Mais cela permet aussi aux comédiens amateurs de tenir sur la longueur à ce rythme très intense, sans perdre ni le texte, ni l'énergie.

Outre cela, Luca Giacomoni a choisi cette œuvre pour l'idée de conflit qu'elle développe à travers cette longue guerre, mais surtout pour la symbolique des conflits qu'il y a entre les personnages eux-mêmes. Et malgré ces tensions, Homère, et notamment dans la version de Alessandro Baricco, reste assez neutre et sans opinion nette :

« Ce qui m'a marqué dans l'*Iliade* c'est qu'il y a le pire de l'homme, mais ces hommes sont beaux sont lumineux. Ils sont capables du pire comme du meilleur. Homère est capable de tous les mettre en valeur². ».

L'approche de Giacomoni est celle d'un passionné du texte, du récit mais aussi celle d'une personne curieuse de travailler avec des détenus en dehors de tout objectif social et politique que ce genre de travail peut parfois avoir.

2. Analyse de l'entretien avec Luca Giacomoni³

2.1. Le postulat du metteur en scène

Il semble, au premier abord, y avoir deux aspects distincts dans le travail de Luca Giacomoni : d'un côté la création en tant que telle et de l'autre l'exploration. Aussi étonnant que cela puisse paraître, avant *Iliade*, ces deux aspects de sa compagnie ne paraissent pas réellement en lien. Il y a, dans les activités qu'il qualifie d'en « dehors », une volonté d'exploration. Il y a une volonté de considérer le théâtre comme étant un outil de rencontre, mais surtout de compréhension. Il devient pour lui une forme de langage plus primaire qui serait plus efficace que la parole

¹ Dates issues de la brochure de programmation du Théâtre Paris-Villette.

² Interview de Luca Giacomoni sur la chaîne Vimeo de la compagnie TRAMA.

³ Entretien à retrouver en Annexes A.

habituelle. D'autant plus que c'est une recherche de contact avec des personnes qui sont différentes de lui et qui n'auraient, de prime abord, aucun lien avec son univers et son travail. Il s'inscrit davantage dans une vision didactique, servant à comprendre ce qui l'entoure :

« Je considère que le théâtre à un sens s'il m'aide mieux à comprendre ma vie, mes relations, mes rapports au monde, à l'autre. Si c'est une fuite, un moment dans lequel j'oublie la vie, ça ne m'intéresse pas¹. »

C'est pour lui un moyen pour se rapprocher d'un autre, différent de soi, en se distanciant des *a priori* (peut-être sociétaux) pour une meilleure compréhension de ce qui l'entoure.

Et pour aller vers cet autre qu'il ne connaît pas, Luca Giacomoni sort du théâtre pour se diriger vers d'autres lieux tout à fait étrangers à la création. Mais plus que cela, il va vers des infrastructures qui regroupent des difficultés sociales. Dans certains cas, il s'agit même de lieux propices à l'exclusion. L'objectif pour lui n'est pas d'amener de la culture en prison, mais plutôt d'explorer des milieux éloignés du sien pour arriver à trouver des points communs, ou du moins un langage avec ces gens si différents de lui. Au-delà de cette démarche exploratrice, il y a clairement une volonté de recherche et d'expérimentation dans un sens presque plus scientifique.

Les propos de Giacomoni mettent en évidence une volonté de rejeter le fait que son projet s'inscrive dans une démarche sociale, voire interventionniste. Il y a cette crainte, qui persiste dans le discours de nombreux metteurs en scène contemporains, de tomber dans une démarche avant tout sociale, gommant l'aspect artistique. Ce sont les années 1990 qui ont écarté l'idée de culture sociale au profit d'une « époque restauratrice basculée dans l'esthétisme² ». Bien que son travail présente des injonctions, plus ou moins implicites, à la politique carcérale, il ne souhaite pas s'inscrire dans une approche sociale ou profondément militante – Jean-Martin Solt dans l'ouvrage *Théâtre-action de 1996 à 2006 - Théâtre(s) en résistance(s)* s'arrête sur cette question de positionnement d'une action artistique.

¹ Chaîne Vimeo de la compagnie

² NEVEUX, Olivier, *Théâtres en lutte : le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, la Découverte, « Cahiers libres », 2007.

Pour lui, c'est avant tout « l'objectif primaire¹ » de l'artiste qui permet de définir une œuvre :

« l'appartenance au social ou à l'art ne dépend pas de l'octroi ou du refus d'une reconnaissance de la part du monde artistique, mais en premier lieu du choix effectué par la personne, la compagnie² ».

Cette idée s'applique précisément à notre cas, puisqu'il met l'accent dans notre échange, à plusieurs reprises, sur l'aspect avant tout artistique du projet. Il ne s'agit pas de montrer ce qu'il est possible de faire avec des détenus, comme preuve de l'agissement des administrations (ici, en réponse avec un attentat), ni de prôner les vertus du théâtre, mais bien de créer avec des individus. Ce positionnement efface, ou du moins permet de réduire, l'impression de voyeurisme que peut produire ce genre de projet. Effectivement, mettre en avant, comme un élément central de la communication, le fait qu'il s'agit de détenus sur scène, peut apparaître comme étant un argument commercial, comme évoqué précédemment, du fait de son caractère exceptionnel. Cependant, à travers ses mots, il ne nie pas complètement la dimension politique que véhicule inéluctablement son projet :

« Quand on fait un acte artistique c'est forcément engagé, d'une manière ou d'une autre cela défend une vision du monde. »

L'aspect politique et militant n'est pas effacé, mais il n'est pas placé au premier plan. Cette justification permet de placer le théâtre, en lui-même, comme un acte politique, peu importe ce qu'il présente. Cette « vision du monde » est justement donnée à être entendue, à un public qui se rassemble pour l'écouter. D'autant plus, que l'écoute est très sollicitée dans *Iliade* puisqu'il s'agit d'un récit épique conçu pour être raconté, écouté et transmis. Le texte d'Homère ne parle pas directement de politique ou de la prison en elle-même, mais il prend un tout autre sens quand il est raconté dans ce contexte.

¹ SOLT, Jean-Martin, « Un vieux débat qui mérite toujours des idées neuves », *Théâtre action de 1996 à 2006- théâtre(s) en résistance(s)*, op.cit., p.125.

² SOLT, Jean-Martin, op.cit., p.126.

2.2. Mise en place du projet :

L'aventure de Luca Giacomoni en prison démarre par un refus, le refus de jouer son précédent spectacle, devant la population carcérale. Son intérêt pour cet univers n'était pas nouveau, et c'est par ce biais qu'il souhaite pénétrer dans cet univers fermé. L'administration pénitentiaire contrôle entièrement ce qu'elle veut ou ne veut pas montrer à sa population. Cette censure apparente a pourtant permis au metteur en scène de monter un tel spectacle. Il est intéressant de voir que la subvention qu'a eue le centre pénitentiaire de Meaux est issue d'une volonté du gouvernement dans le projet de lutte contre la radicalisation. Cela montre bien la vision des politiques vis-à-vis de l'art, de la culture, avec cette idée qu'il s'agit un outil d'éducation, d'enseignement qui permet d'accéder à une autre forme de réflexion. Les participants du projet étant tous volontaires, il est difficile de savoir s'il a réellement eu un l'impact de prévention direct sur cet objectif que l'État espérait atteindre en ce qui concerne l'Islam radical.

Mais il est certain que l'*Illiade* d'Homère aborde de nombreuses thématiques, et notamment le conflit, le respect et la violence. Mener ces réflexions en prison a du sens, d'une part dans la lignée des évènements qui avaient eu lieu à cette période mais aussi, logiquement, puisque la majorité des personnes qui y sont condamnées ont commis des actes plus ou moins violents. En outre, la violence est omniprésente en milieu carcéral, et elle est effective à tous les niveaux : que ce soit le personnel avec les détenus, les détenus avec le personnel et les détenus entre eux. Il y a un rapport de forces constant entre ces différents individus. Ces thématiques traitent directement de « tout ce qui est source de conflit en prison¹ ». Questionner la violence, c'est faire des échos à ces différents niveaux. Mais déconstruire ce système relationnel ne serait-ce pas un moyen de questionner le fonctionnement de l'infrastructure en elle-même ?

Pour revenir au spectacle en lui-même, il s'agit d'une forme hybride de dix épisodes, dix représentations qui ont eu lieu sur la scène du Théâtre Paris-Villette. L'idée de monter ce spectacle sous forme d'épisode s'est insérée progressivement dans le travail de l'artiste, jusqu'à devenir une évidence à ses yeux. Réduire la durée aurait induit des choix énormes sur la sélection du texte et des concessions dont

¹ PRISON INSIDER, www.prison-insider.com . Site consulté en avril 2019.

Luca ne voulait pas. Aucun compromis n'était envisageable sur le texte, et sur le récit qui est si important dans son spectacle.

Par ailleurs, cette réduction de durée aurait été plus simple d'un point de vue administratif. Comme il l'explique, il n'a pas été simple de convaincre les producteurs du spectacle (dont l'administration pénitentiaire fait partie). D'autant plus qu'il est l'un des précurseurs dans ce type de milieu ; Giacomoni lui-même menait ce type de projet pour la première fois. Il est probable que l'évolution graduelle de la forme du spectacle a joué en sa faveur, en construisant différentes formes moins longues, antérieures aux dix épisodes. Ce tâtonnement, et cette recherche de nouveauté constante a permis aux institutions de lui faire confiance et de croire peu à peu en ce travail singulier. En dehors de la crainte des producteurs et du SPIP, il a aussi fallu combattre la réticence du personnel, des surveillants « souvent dérangés par les projets artistiques bousculant les habitudes¹ ». Cet équilibre précaire a donc nécessité un travail relationnel à tous les niveaux, plus important que la moyenne. Peut-être que le spectacle n'aurait pas pu voir le jour dans d'autres circonstances ; en effet le statut des détenus lors de la première série de représentation a orienté leur choix. S'il ne s'agissait pas tous de détenus en fin de peine, ce projet aurait-il été concrétisé ? A travers cette interrogation, nous pouvons nous demander pourquoi beaucoup moins de projets sont menés avec des détenus condamnés à de longues peines. La gravité des actes commis, en détention, crée une sorte de hiérarchisation des individus, d'autant plus que les autorisations de participation aux activités en tous genres sont souvent attribuées au mérite. Puis, si nous nous plaçons dans la logique de l'administration pénitentiaire, les activités (surtout culturelles) interviennent dans l'infrastructure dans un objectif précis d'enseignement mais surtout de réinsertion. Proposer ce type de projet à des détenus condamnés à de courtes peines, ou en fin de peine, permet un « investissement rentable » à court terme.

¹ PRISON INSIDER, *op.cit.*

2.3. Processus de création

C'est lorsqu'il a vu les volontaires que Luca Giacomoni a pensé à l'*Illiade*. Il parle d'une « évidence » dans les corps, mais aussi dans l'énergie, il « a instantanément eu le sentiment qu'ils incarnaient, par leurs visages, par leurs corps, les héros et les rois de l'Illiade d'Homère¹ ». Il y a, à travers ces propos, la vision du corps au théâtre comme étant un matériau de création, un outil d'expérimentation pour la création. C'est avant tout un support pour le texte, comme il le dit très clairement : « ici ce sont à la fois des hommes très beaux et très abîmés, et c'est que je voulais. ». Il y a une volonté, ou du moins une recherche d'esthétisation des personnages. Ce corps est instrumentalisé au profit du texte et de l'œuvre. Son travail est, de surcroît, très axé sur le corps et sa préparation. En plus de l'énergie collective construite au fil du temps, le metteur en scène s'est concentré sur le *training* du comédien. Ces derniers parlent² à plusieurs reprises d'échauffements physiques très longs et intenses, répétés au début de chaque séance. L'objectif était, dans un premier temps, de libérer cette énergie, ce corps, complètement anesthésiés et canalisés en prison. Ce texte qui met en scène une guerre, et une multitude conflit, nécessite une véritable énergie, une énergie masculine, constamment au centre de l'intrigue littéraire. Cela permet de les amener vers une énergie précise, un état physique, qu'ils devaient mémoriser à la fois dans leur esprit et dans leur corps pour pouvoir la ressortir sur scène, dans une situation précise. Ainsi, une palette d'émotions et d'états a été façonnée pour s'en resservir. Sa méthode de travail avec des amateurs se base donc sur la mémoire et sur le pouvoir d'imitation.

Avant même que ce travail physique soit mené, et avant même que l'*Illiade* soit évoquée, ils ont passé beaucoup de temps à parler et s'interroger ensemble. Outre le fait que ces temps ont permis de créer du lien, une relation de confiance entre professionnels et amateurs, cela leur a permis de libérer la parole. À travers ces discussions, ils racontent leurs histoires, et explorent des domaines assez intimes. C'est peut-être de cette manière qu'ils ont pu trouver ce « langage commun » tant recherché par l'artiste. Ces discussions ont un double objectif : la création du groupe, d'un lien presque social et la compréhension profonde d'une œuvre

¹ PRISON INSIDER, *op.cit*

² Entretiens disponibles sur la chaîne Vimeo de la compagnie : LUCA GIACOMONI, Chaîne Vimeo : <https://vimeo.com/compagnietrama> .

littéraire. De la même manière que le travail autour du corps, les ressentis personnels des participants étaient explorés afin de les élargir et de les appliquer à quelque chose de plus général, qu'ils pourraient trouver dans l'*Illiade*. Comprendre ses propres émotions et éprouver de l'empathie face à celles d'un autre a permis de mieux comprendre le propos de l'intrigue d'Homère et de se sentir plus proche des personnages, en s'identifiant progressivement à eux. L'*Illiade* n'est pas un texte facile d'accès, d'autant plus que certains des participants n'avaient lu que très peu de livres :

« Ils ne se connaissaient pas, ils n'avaient jamais fait de théâtre, sauf un seul, ils n'étaient jamais rentrés dans un théâtre [...] la plupart n'avait jamais lu de livre. C'était déjà le point de départ¹. »

Ce manque d'expérience et, pour certains, de bagage culturel, a constitué un défi de plus dans ce travail avec des amateurs. L'investissement en matière de temps et de travail était colossal, à raison des dix heures de texte à apprendre. Le metteur en scène travaillait : « deux fois par semaine dans la prison pendant un an, un an et demi. Deux fois durant lesquelles je travaillais deux heures le matin, puis deux heures l'après-midi. ». À l'échelle de l'administration pénitentiaire, il s'agit d'un temps d'intervention assez important et unique. En règle générale, très peu d'activités culturelles ou artistiques prennent cette ampleur. Mais à l'échelle d'un travail théâtral professionnel ce temps imparti reste insuffisant, surtout pour un projet de cette ampleur. C'est pourquoi il était nécessaire que tous les détenus soient entièrement investis dans le projet au point d'être prêts à travailler seuls, en cellule. Un des participants raconte la dynamique du groupe, l'investissement qui les a poussés à travailler seul :

« Avec Mourad² on était dans le même étage, on se retrouvait, on parlait de théâtre. Et il me dit : "viens, on apprend sérieusement, faut rentrer dans le personnage. Regarde t'es tout seul en cellule, je suis tout seul. Prends ton livre et fais ce qu'il faut". On s'est mis devant notre miroir, avec le livre et on lisait³. »

Ce sont les participants du projet eux-mêmes qui s'entraînent les uns et les autres pour travailler. L'investissement du groupe ainsi que son énergie collective

¹ Chaîne Vimeo de Luca Giacomoni, *op.cit.*

² Un des comédien-détenu qui a joué dans ce spectacle.

³ Chaîne Vimeo de Luca Giacomoni, *op.cit.*

ressortent de ces témoignages. Il y a aussi l'idée que le travail, ici par la lecture, permet de lutter contre l'ennui, de sortir d'une sorte de léthargie qui est provoquée par l'isolement et le manque de stimuli. Cette dynamique n'aurait en aucun cas pu fonctionner sans la constitution d'un collectif. C'est aussi cette « disponibilité » exceptionnelle, et particulière, des amateurs qui a permis un projet de la sorte. Dans des conditions plus classiques, le manque d'investissement, et surtout de temps des amateurs constituent un frein évident à la création. Dans ce contexte, ce projet est devenu une échappatoire, un moyen d'investir ce temps d'immobilisation.

Comme évoqué précédemment, avant d'être un travail avec des détenus, il s'agit surtout d'une création menée auprès d'amateurs, dans des conditions professionnelles. La pratique est donc un des axes de travail le plus délicat, car tout est à acquérir et à construire. Se mettre en jeu, devant d'autres personnes, n'est pas une fonction, ni un état naturel, et doit se travailler. C'est souvent l'inhibition qui rend l'exercice du jeu difficile, la peur d'être jugé. Le travail de discussion, de création d'un langage commun, et donc d'une certaine forme de confiance, basée sur le respect, au sein du groupe, ou du moins entre les amateurs et les professionnels est un pas vers cette désinhibition tant recherchée. Giacomoni a très vite clarifié la situation en mettant en évidence le but de sa présence en prison : la création d'un spectacle professionnel. La notion de respect est une valeur centrale en prison, comme le dit le metteur en scène : ils ont presque tout perdu, on leur a tout enlevé, c'est une des seules choses qui leur appartienne encore. Cette peur du ridicule est amplifiée dans cet environnement où la moindre décrédibilisation peut être un motif de manque de respect, et d'une perte de « virilité » aux yeux des autres.

« Il y a eu un long travail pour faire passer le fait qu'en se comportant différemment on ne perd pas quelque chose mais au contraire, on y gagne ».

Faire comprendre cette idée était d'autant plus ardue qu'ils le faisaient parfois sous le regard d'autres détenus. La peur de se mettre en danger en lâchant prise semble avoir traversé une bonne partie du travail préliminaire.

Giacomoni parle de la présence des comédiens professionnels comme un moteur au sein de la création. Sans aucun doute, les détenus se sont remis en question concernant cette profession si marginalisée. Ils sont l'exemple même que

le théâtre peut être un moyen d'accéder à un statut reconnu, considéré et rémunéré. De plus, ils ont, selon le metteur en scène, tiré le groupe vers le haut, en donnant une référence de jeu et un rythme de travail. Le risque est au contraire d'intimider les participants en montrant des personnes qui sont expérimentées, mais ici l'effet d'imitation a permis une plus grande désinhibition, tout en ne perdant pas le côté naturel du jeu des amateurs (peut-être grâce à tous ces temps de discussion au préalable ?). De surcroît, l'imitation efficiente dans l'attitude du groupe : travailler sur une création nécessite une concentration de tout instant, sans relâchement après un exercice. Les détenus avaient tendance à se déconcentrer, commenter ou même rire après un exercice, alors que les professionnels ont l'habitude d'une certaine dynamique de travail pour ne pas ralentir le rythme.

Mais mélanger amateurs et professionnels, c'est aussi faire le choix de mener une double direction d'acteurs. Le metteur en scène doit donner des outils à l'amateur, le décomplexer, et enrichir ses palettes de jeu. *A contrario*, il doit épurer le jeu du comédien, qui peut parfois s'encombrer, avec le temps et l'expérience, de mimiques et de réflexes de jeu qui peuvent être visibles sur scène. Son jeu doit être le plus simple possible pour qu'il n'y ait pas d'écart flagrant entre eux et les détenus. L'objectif était de créer un groupe réellement homogène afin que le public ne puisse faire la différence entre amateurs et professionnels ; Giacomoni parle de direction d'acteurs « intermédiaire ».

2.4. Conditions et contraintes de création

La prison n'est pas un lieu adapté pour la création théâtrale, pour l'art ni même pour les rassemblements. Elle est, par définition, construite pour isoler les différents individus. C'est pourquoi, concrètement, il est très difficile de se faire une place dans cet environnement, dans le sens premier du mot. En dehors du cas étudié, beaucoup d'artistes qui ont travaillé en prison témoignent de ce manque cruel d'espace. Luca Giacomoni nous parle, lors de ces premières interventions, d'un espace de quinze mètres carré encombré de chaises. C'est l'artiste qui doit s'adapter à ces conditions. Ce n'est qu'après de nombreuses demandes qu'il a pu avoir accès à un espace plus grand. Pour cela, il a fallu que l'administration pénitentiaire lui fasse confiance et finisse par accepter ses demandes. Cette

progression dans l'espace nous permet de réinterroger l'idée énoncée auparavant : y-a-t-il un réel manque de place ou est-ce tout simplement un choix de l'administration de ne laisser que peu de place à l'activité culturelle ? Nous avons déjà évoqué cette notion de confiance qui semble jalonner le parcours des artistes dans cet univers, comme si eux aussi étaient sous-surveillance.

La contrainte de l'espace a forcément des conséquences non-négligeables sur la scénographie dans de tels projets ou ateliers. Elle est souvent éludée puisque l'élaboration et la construction d'un décor en milieu carcéral est très difficile, voire impossible, du fait de la difficulté de faire entrer du matériel en prison. Pour des raisons de sécurité évidentes, tous les objets qui rentrent et qui sortent de l'infrastructure sont contrôlés et soumis à des autorisations. Giacomoni a donc utilisé ce qu'il y avait dans la salle du centre pénitentiaire de Meaux. Bien que le récit et le corps soient au centre du spectacle, la question de la scénographie dans *Iliade* reste centrale. La scénographie est née d'une contrainte. Sur scène, il n'y a que des chaises en bois, basiques, qui sont exploitées de différentes manières. Les comédiens se servent de ces chaises pour s'asseoir, mais elles font aussi office d'éléments scénographiques (tantôt un bouclier, tantôt une épée, le cheval de Troie...). À la manière du théâtre élisabéthain, on ne se sert pas d'objets réels ou d'objets qui pourraient faire illusion, mais d'un objet qui est travaillé, par le récit, de sorte que le public se serve de sa propre imagination. Bien entendu, l'*Iliade* permet ce fonctionnement, puisqu'il s'agit d'un texte assez épique qui donne lui-même des indications pour que le spectateur comprenne ce qu'il se passe et dans quel contexte le personnage se trouve. Bien qu'il soit un des éléments indissociables de ce genre de scénographie, il a été nécessaire de construire un travail autour de l'objet et de la manière dont on s'en sert, dont on le tient pour que cette métaphore fonctionne et nourrisse la fiction.

« On n'avait rien et on a pu imaginer tout. Cette contrainte est devenue une vraie opportunité. »

C'est à la fois un choix pratique et judicieux, puisqu'il ne nécessite presque aucun investissement. De la même manière, les costumes n'ont pas réellement trouvé leur place dans *Iliade*. Ils sont en *jogging*, et en *baskets*. Le metteur en scène parle d'honnêteté, avec cette envie de « mettre sur le plateau ce qu'on avait en prison ».

Il y a, à travers ces choix, mais aussi une volonté de s'ancrer dans une réalité actuelle en conservant l'identité des participants.

2.5. La question des représentations

La particularité de *Iliade* réside autour de la question de la représentation puisqu'elle en a connu dix, hors de l'infrastructure pénitentiaire. Alors que de nombreux projets ne parviennent pas à organiser une représentation, la plupart d'entre eux reste au sein même de la prison. Les contraintes sont à la fois logistiques, mais surtout judiciaires : chaque sortie de détenus, nécessite une autorisation spécifique d'un juge, qui décide du bien-fondé de la demande et des répercussions que cela peut avoir sur le reste de sa condamnation, en se basant sur l'attitude générale de la personne. Puis, dans le cas où la sortie est autorisée, des mesures de sécurité importantes doivent être mises en place. C'est en cela, que *Iliade* est qualifié comme un des cas pionniers dans son genre, puisque tous ces paramètres sont multipliés par dix. Pourtant, les paroles des participants témoignent de l'importance de cette concrétisation finale, si ce n'est sa nécessité.

Il est évident que la représentation provoque toujours, et encore plus sur des amateurs une forte appréhension. Cette peur de l'échec les a poussés à s'investir et à se surpasser jusqu'au bout. L'aboutissement du projet, d'après une des comédiennes¹ a créé un vrai sentiment de fierté, à l'issue de la représentation :

« Il y a une chose qui m'a marqué... Quand on a fait la représentation, quand on était en permission au Théâtre de La Villette, après avoir fini, c'est la réaction des spectateurs, à la fin quand on est sortis. Je ne m'attendais pas à ça. On a fait une prestation, avec mes collègues, mais je voyais pas les émotions qu'on dégageait. Moi j'ai fait la pièce, j'étais dans le personnage, j'ai fait ce que j'ai appris, j'ai fait ce qu'on a fait avec tous les acteurs. Mais je m'attendais pas à ce que le public reçoive tout ça. Voir des personnes qu'on a fait pleurer [...] c'est resté gravé. »

Plus qu'un dépassement de soi-même, cette création a visiblement permis de questionner la confiance et l'estime de soi des détenus, bien souvent détruite en prison. Comme énoncé ci-dessus, un des participants ne se rendait pas du tout

¹ Sur la chaîne Vimeo de la compagnie.

compte de ce qu'il peut provoquer sur le spectateur. Plus que l'aboutissement d'un projet, il y a la révélation d'un potentiel, oublié.

La réaction du public témoigne du succès du théâtre et son approfondissement. La réussite est un réel soulagement pour le metteur en scène, puisque ce projet fait office de pionnier dans son genre. Ces *standing ovations* récompensent d'une certaine manière les différents risques qui ont été pris à la fois par les institutions théâtrales, ce qui est assez courant, et l'administration pénitentiaire. C'est en quelque sorte une récompense vis-à-vis de toutes les prises de risques générées par ce projet. Et d'une manière très arbitraire, mais bel et bien réelle, le succès d'un projet participe forcément à sa valorisation, et à la confiance future qui va être allouée aux artistes qui mèneront des projets de la sorte.

Pour revenir aux détenus, ce spectacle a eu des retombées bien plus concrètes sur leur retour au centre. La création du projet n'a pas été de tout repos pour les détenus qui y ont participé. Les disciplines artistiques restent marginales en prison, contrairement au sport qui reste l'activité la plus pratiquée¹ et qui permet de montrer une certaine virilité comme nous l'avons évoqué précédemment. Les participants témoignent des petites moqueries rapidement ravisées au vu du succès de *Illiade* :

« Moi ce que je retiens c'est que tous les détenus se foutaient de notre gueule : "bande de comédiens ! Vous croyez que le théâtre, ça va vous faire sortir ? [...] on a fait la scène de La Villette, et après FIN, le théâtre c'est fini. La peine continue. Mais un jour Luca est revenu avec Cyril, Sili, Armelle ; ils sont venus nous rendre visite dans le centre de détention même, au rez-de-chaussée. Et au rez-de-chaussée, il y avait tous des détenus, on se croise tous... Et là, ils me voient, ils voient qu'on est complices avec eux. Les autres détenus disent "je les ai vus à la télé ! Alors c'est comment le théâtre ? On peut s'inscrire ? ". Je me suis dit qu'ils s'étaient foutus de ma gueule pendant je ne sais pas combien de mois... Hier tu disais un truc et aujourd'hui tu dis le contraire ! »

De fait, les médias se sont considérablement intéressés aux spectacles ce qui a créé une certaine notoriété à Luca Giacomoni et à son équipe. Les détracteurs de cette activité, qui la tournaient en ridicule, ont adopté un point de vue différent. Ce témoignage est très parlant sur la place des médias et de la télévision en prison, ce

¹ ZANNA, Omar, *Le corps dans la relation aux autres – Pour une éducation à l'empathie*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, « Le sens social », 2015, p.91-92.

sont les seuls moyens d'évasion, de lien vers l'extérieur. La médiatisation devient alors une donnée très importante, bien qu'elle puisse paraître futile de prime abord.

Comme évoqué précédemment, c'est le succès du spectacle qui a conduit à une réédition des dix épisodes. Il y a eu, avec ces nouvelles dates, un réel accomplissement du point de vue de la réinsertion. Lorsqu'il a été annoncé que le spectacle était reconduit, des ex-détenus ont recontacté Luca Giacomoni pour conserver leur rôle : « Je suis Agamemnon ». Cet engagement non-périssable, témoigne d'un vrai travail d'interprétation et d'appropriation du personnage. Tous les détenus y ont reparticipé bien qu'ils aient presque tous fini leurs peines. Bien que cela ne concerne pas la majorité des participants, quelques-uns d'entre eux ont été embauchés par la compagnie, et d'autres ont passé des castings et souhaitent s'orienter vers le métier de comédien.

Outre la dimension artistique, il probable que l'aventure humaine qu'a généré ce projet ai marqué les ex-détenus ; et leur a permis de reconsidérer leurs possibles. Ce genre de projet : « n'est pas destiné à être thérapeutique, la transformation du créateur n'étant pas son but, même si elle se produit parfois et dans un sens favorable¹» et c'est visiblement ce qu'il s'est passé avec *Iliade*.

¹ KLEIN, Jean-Pierre, *L'Art-thérapie*, Presses Universitaires de France, Collection « Que-sais-je ? », Paris, 1997, p.119

C. *Au prisme du cinéma : César doit mourir de Paolo et Vittorio Taviani*

L'univers carcéral intrigue de nombreux artistes, tous domaines confondus. Mais c'est surtout le cinéma qui s'est emparé de cette thématique. La prison est omniprésente dans les films, de manières aussi diverses que variées. C'est d'ailleurs grâce au cinéma qu'un certain imaginaire collectif s'est construit autour de celle-ci. Si nous devons faire une généralité, nous pourrions dire que ce sont surtout les conditions des vies carcérales, et les différents rapports de forces entre les détenus qui intéressent la fiction.

D'une autre manière, ce sont surtout les films documentaires qui s'intéressent à ce milieu, du fait des difficultés sécuritaires et sociales qu'il évoque. Dans le cadre de notre recherche, nous nous intéresserons à un exemple qui se trouve à la frontière des deux genres tout en traitant le thème de création théâtrale en milieu carcéral. Ce film se trouve à la frontière entre ces deux catégories ; il ne s'agit pas d'un point de vue français et il aborde le sujet de manière singulière.

1. Présentation du film et de son dispositif

César doit mourir est un film réalisé par Paolo et Vittorio Taviani, en 2012, à l'occasion d'un laboratoire théâtral dans la prison italienne de sécurité maximum de Rebibbia dans la banlieue de Rome. Présenté comme un documentaire, ce film propose de suivre la mise en scène de *Jules César* de William Shakespeare par Fabio Cavalli. Alors que nous pensons assister à une « entreprise expérimentale exceptionnelle¹ », les réalisateurs installent une double-mise en scène entre cette pièce en construction et celle du film, puisqu'en réalité, tous les dialogues et les scènes filmées sont construits de toutes pièces et adaptées pour la caméra. Il n'y a aucune improvisation dans leurs échanges, même les scènes qui y ressemblent (dont notamment celle de la dispute entre deux détenus) sont préparées, même si elles sont clairement inspirées de faits qui ont déjà eu lieu auparavant.

¹ Ce sont les mots du directeur de la prison. DAUDELIN, Robert. « Shakespeare en prison / César doit mourir de Paolo et Vittorio Taviani, Italie, 2012, 76 minutes. », *24 images*, numéro 162, juin–juillet 2013, p. 68–68.

Il s'agit donc d'un docufiction tourné en milieu carcéral. C'est avant tout le texte de Shakespeare (traduit) qui est joué. C'est un « dispositif complexe¹ » dans lequel les détenus jouent leur rôle et celui d'un personnage de Shakespeare. Une confusion volontaire est installée de cette manière entre ce qui pourraient être leurs échanges personnels et ce texte de théâtre. Dans le cadre de notre étude, il y aurait donc deux dimensions à étudier : celle du dispositif théâtral et celui du scénario filmique, l'un étant logiquement beaucoup moins présent que l'autre.

Ce n'est pas la première fois que Fabio Cavalli, metteur en scène, travaille en milieu carcéral, et plus précisément dans cette prison. L'objectif de cette mise en scène est la préparation d'une représentation ouverte au public, dans des conditions quasi-professionnelles. Dans le cadre du film, son rôle reste secondaire, il est constamment dans une position d'écoute vis-à-vis des détenus, mais aussi de discussion puisqu'ils participent aux décisions dramaturgiques et scéniques. Le stéréotype du metteur en scène autoritaire et directif est déconstruit. Et concernant le scénario en lui-même, il n'a aucune autorité dessus, si ce n'est concernant la traduction de dialogues et la création théâtrale en elle-même.

Alors que nous aurions pu croire que les répétitions de la pièce seraient filmées en priorité, nous voyons principalement le récit de Shakespeare, adapté aux conditions carcérales. Nous ne voyons finalement que très peu ce qui va être concrètement présenté au public, à l'exception de la bataille finale de *Jules César*, seule scène colorée dans ce film en noir et blanc. Bien qu'il y ait une réelle oscillation entre fiction et réel, l'intrigue se déroule bel et bien en prison, avec des détenus, sans comédien professionnel, à l'exception d'un ancien détenu (Salvatore Striano, devenu acteur après sa libération anticipée) qui revient jouer dans sa prison avec ses anciens codétenus. Mais même cette différence n'est pas explicitée durant le film ; en nous faisant croire que le professionnel est une autre personne. Il semble que l'élaboration de ce spectacle ait duré six mois. Lors de la répartition des rôles, après auditions, les peines chaque détenu sont dévoilées, sans donner davantage de détail. Pourtant, aucune autre information sur leur passé, ni sur leur quotidien en

¹ NUTTENS, Jean-Dominique, « Paolo et Vittorio Taviani – César doit mourir – Des hommes d'honneur », *Positif*, n°620, Octobre 2012, p.28 -30.

prison. Il n'y a, à aucun moment, d'entretien avec un membre du personnel ou un détenu, il s'agit juste de bribes qui nous sont montrées.

De la même manière, l'œuvre de Shakespeare est le matériau central du film, mais l'intrigue n'est pas clairement expliquée. C'est surtout la thématique centrale de l'œuvre qui intéresse les deux réalisateurs : les ressemblances et les différences entre les personnages de l'œuvre de Shakespeare et les détenus de Rebibbia permettent d'installer un véritable jeu. Il s'agit d'une histoire d'assassinat, de trahisons, et de vengeance, ce qui prend plus de poids, ou du moins plus de substance, lorsque ceux qui incarnent les personnages sont des détenus condamnés à des peines longues. Le sens des mots change forcément. Sans aller jusqu'à dire ce que cela fait instantanément d'eux des « bons acteurs¹ », ces éléments qu'ils ont en commun avec les personnages peuvent permettre une meilleure compréhension de la psychologie des personnages, et une interprétation plus juste. À plusieurs reprises, la réalité carcérale intervient dans le propos même de la pièce, plus qu'elle fait écho à leur passé. Pareillement, les thématiques qu'elles évoquent créent de vrais débats entre eux, pouvant faire irruption durant une scène, entre autorités, traîtrises et meurtres.

Plus que cela, cette pièce parle surtout du désir de liberté. Mais pour autant, *Jules César* est modifiée et reconstruite. Pour que les comédiens amateurs puissent s'appropriier le texte, les scènes ont été traduites afin que chacun puisse jouer son rôle dans son propre dialecte italien.

« Il faut croire que le fait de jouer en dialecte donne aux détenus une liberté totale, comme s'ils étaient chez eux, sans être esclave des études, la scène n'existe plus...² »

Pareillement, les personnages féminins ont été éliminés, il s'agit d'une prison d'homme. Le travestissement des hommes, comme le faisait parfois Shakespeare, aurait pu être envisagé, mais cette possibilité a été écartée pour des raisons de vraisemblance lors des gros plans. Ces choix sont très représentatifs de ce mode de vie carcéral multiculturel et non mixte. Ce film est plus construit comme une adaptation de livre à l'écran que comme du théâtre filmé ; c'est d'ailleurs ce dans

¹ Comme cela a pu être dits dans plusieurs articles : GILI, Jean-A., « Entretiens avec Paolo et Vittorio Taviani – Un plateau de l'absurde », *Positif*, n°620, Octobre 2012, p.34.

² GILI, Jean-A., *op.cit*, p.31.

quoi les réalisateurs ne voulaient pas tomber, puisque c'est un exercice périlleux qui peut être « abominable¹ ».

D'un point de vue esthétique, comme évoqué précédemment, les réalisateurs ont pris le parti de mettre en scène chaque séquence du film, à la manière d'une pièce de théâtre. Ainsi, toute une réflexion est faite autour de la géométrie des placements par rapport à l'univers dans lequel ils se trouvent. L'infrastructure carcérale, en elle-même, devient très géométrique et surtout esthétique, impression amplifiée par le choix du noir et blanc qui met fortement en avant les contrastes. Parallèlement, cet esthétisme, met en avant cette architecture de l'enfermement, surtout pour les scènes extérieures. Bien que ce film se déroule dans une prison italienne, construite avec des codes architecturaux différents de ce qu'on peut trouver en France, certaines caractéristiques restent identiques et sont mises en avant dans certains plans (cour en béton, cellules partagées, etc.). La prison devient ici un terrain de jeu pour les réalisateurs.

Il n'y a, dans le film, aucun décor, si ce n'est l'infrastructure en elle-même. Dans la pièce en revanche, même si on ne la voit que très peu, il semble y avoir de vrais décors, élaborés avec l'aide des participants et de quelques professionnels. Le décor et les costumes semblent aller dans le sens d'une reproduction historique ou du moins plutôt classique (costumes d'époque, pancartes pour situer les différents lieux...). Le film n'accorde que très peu d'importance à la vie carcérale en elle-même, dans ses détails logistiques, il n'y a pas de précision sur les conditions de création d'un point de vue technique.

Mais en dehors du bâtiment en lui-même, il y a un réel travail autour des corps des détenus. La pièce de théâtre en elle-même travaille autour du corps individuel, et du collectif. Le texte de Shakespeare appelle des émotions, des gestes profondément organiques et très variés. Cette fougue est présente dans le film grâce à l'investissement des participants ; et cette implication témoigne de « l'importance qu'a prise la pièce pour les acteurs, laquelle dépasse largement le cadre du jeu² ».

¹ Propos des réalisateurs eux-mêmes. *Ibid.*, p.32

² LORANGER, Anne-Christine. « César doit mourir : le factice au service de la vérité / Cesare deve morire — Italie 2011, 1 h 22. », *Séquences*, numéro 280, septembre–octobre 2012, p. 33.

2. Les motivations des réalisateurs

Avant la réalisation de ce film, les réalisateurs n'avaient jamais choisi l'univers carcéral comme thème d'un de leurs films. Ce sont des coïncidences qui les ont amenées dans ce milieu. C'est une amie des deux frères qui a insisté, à de nombreuses reprises, pour qu'ils viennent assister à un spectacle à la prison de Rebibbia. Ils ont fini par assister à une lecture d'un texte de Dante, par un des détenus. Ce travail qui fut mené par Fabio Cavalli, a profondément ému les réalisateurs. C'est le sens nouveau qu'a pris le texte, lorsqu'il a été lu par une personne enfermée, qui a créé une émotion si vive chez eux. À la suite de cela, ils ont proposé au metteur en scène ce travail autour de *Jules César*. Ils ont décidé de plonger dans cet univers inconnu « sachant qu'il serait très difficile de trouver de l'argent¹ ». En effet, tourner dans ce contexte singulier, c'est prendre des risques considérables d'un point de vue technique, ce qui peut effrayer les financeurs, les producteurs. Ils se sont mis en danger sur plusieurs aspects, ils ont tourné avec des comédiens amateurs, dans un univers très contraignant (logistiquement parlant) mais surtout inconnu pour eux, sans garantie d'un résultat final satisfaisant.

Ce travail en milieu carcéral est donc né à partir d'une vive émotion. Il n'y avait, à l'origine, pas l'envie de procéder de « choix idéologique ou social² ». Pourtant, même si la motivation principale ne résidait pas dans une démarche sociale, il serait absurde nier entièrement l'aspect engagé de ce type de travail. Le film n'est pas contestataire et ne va pas dans le sens d'un changement concret des politiques carcéral, mais la démarche des réalisateurs tend vers une considération des individus incarcérés. Paolo et Vittorio Taviani, dans plusieurs entretiens, assument l'aspect éphémère de ce genre des créations : « pendant au moins quelques semaines, ces détenus sont redevenus des êtres humains³ ». Il y a, à travers ces propos, l'idée que ce type d'activité ne change pas profondément la condition de ces hommes, mais permet d'humaniser cet univers. De surcroît, bien que fictionnalisé, ce film met en avant la démarche d'un intervenant extérieur proposant une activité théâtrale, ce qui permet de mettre en lumière ce type d'intervention, si peu médiatisé.

¹ GILI, Jean-A, *op.cit* p.31.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* p.34.

« Nous voulions que le public sache. Le film apporte finalement sa collaboration à ceux luttent pour rendre les prisons plus humaines, plus vivables.¹ »

Il y a cette volonté de porter un autre regard sur la prison, de déconstruire l'image qu'elle véhicule. De la même manière, monter ce classique en prison, avec des détenus c'est aussi démonter le « cliché du paupérisme² » qui a tendance à véhiculer l'idée qu'il n'y aurait que des « malheureux qui seraient issus des classes populaires³ » en son sein.

Alors que le projet initial n'allait pas vers un message politique ou humanitaire, il semble que la prison ne laisse pas indifférente, surtout dans les projets artistiques, puisqu'ils nécessitent souvent une forme d'investissement personnel ; c'est pourquoi l'affect peut prendre une place significative dans le travail.

3. La relation avec les détenus

Comment garder une distance entre soi et ces individus condamnés à de longues peines ? Cette distance est-elle nécessaire ? Ces questions, qui n'obtiennent que très rarement de réponses, semblent nécessaires dans ce contexte si particulier. D'autant plus dans ce projet, puisqu'il s'agit ici d'un travail au sein d'une prison de sécurité maximum dans laquelle les détenus sont enfermés pour des peines longues. Par conséquent, les chefs d'accusation sont, sans aucun doute, lourds. Alors que certains artistes choisissent de ne pas connaître les raisons des condamnations, les frères Taviani les mettent en évidence, à la fois en les écrivant, presque au début du film, ce qui forcément influence notre regard par rapport au scénario et à l'intrigue en eux-mêmes.

« Nous étions une petite équipe, une quinzaine de personnes, ce qui crée une complicité, de l'amitié même. Un gardien nous a dit : "Je vous comprends parce que pour nous aussi, à force de les fréquenter, on développe de la pitié, mais il faut combattre ce sentiment car la pitié, on doit la réserver à leurs victimes, aux orphelins qu'ils ont faits : ces gens ont tué". Celui qui interprète Cassius a tué trois personnes. Mais on l'oublie pendant le tournage. Nous avions l'esprit un peu troublé : d'un côté

¹ GILI, Jean-A, *op.cit* p.34.

² Propos tenus par les réalisateurs. *Ibid.*, p.35.

³ Propos tenus par les réalisateurs, *Ibid.*

l'adhésion que nous pouvions ressentir pour nos acteurs ; de l'autre la conscience des actes qu'ils avaient commis. En outre, à certains moments émergeait leur histoire, dans leur façon de jouer¹. »

À travers ce bref témoignage, on peut comprendre l'ambiguïté dans laquelle se trouvent les réalisateurs, et leurs difficultés à se positionner, d'autant plus que la globalité de l'œuvre puise sa force dans les "crimes" qu'ils ont commis. Il n'y a pas réellement de réponse à ce dilemme, bien qu'il semble difficile de ne pas créer du lien avec son équipe. Ce cas de conscience se pose peut-être moins dans des créations ou ateliers avec des détenus condamnés à des peines courtes. Cette oscillation de l'affect, et le positionnement de l'artiste sont de véritables questionnements auxquels il n'y a pas de réponse universelle.

Étant des réalisateurs renommés, quelques entretiens ont été menés dans la presse. Et chacun pose la question de la direction d'acteurs. Les détenus ont-ils accepté les choix des réalisateurs, sans protester ? Cet intérêt pour la discipline n'est que très significatif de la vision du grand public sur l'univers carcéral. D'une manière générale, ce type de projet est basé sur le volontariat, et avec une envie de partage, ou du moins avec une certaine forme de curiosité réciproque. Selon les réalisateurs, aucun rapport de force ne s'est installé dès lors que détenus ont compris leur démarche : « chaque fois que vous nous parlez, vous nous regardez dans les yeux, donc on vous a respecté² ». Le peu de considération que le condamné reçoit au quotidien, du fait de son statut, semble rendre exceptionnelle cette relation d'altérité.

4. Art libérateur ou géôlier ?

Alors qu'ils affirmaient ne pas faire ce film avec un postulat d'artistes engagés, il est dit dans la bande d'annonce : « L'art est la première forme de liberté... parfois l'art est la seule forme de liberté³ ». Il y a, à travers cette phrase, l'affirmation de l'art comme une grande forme de liberté à part entière, sans laisser la moindre place au doute, ou à l'aspect discutable de cette idée. Par conséquent, le travail de Cavalli

¹ Propos des réalisateurs. GILI, Jean-A, *op.cit.*, p.33.

² GILI, Jean-A, *op.cit.*, p.32.

³ TAVIANI, Paolo, TAVIANI, Vittorio, *César doit mourir*, Grazia Volpi et Kaos Cinematografica, Italie, 2012.

en prison permettrait d'apporter un réel espace de liberté, amplifié par tout le travail cinématographique des frères Taviani. Pour autant, ces projets artistiques restent des événements singuliers, qui ne seront « jamais que des accidents¹ », ou du moins des interventions de l'ordre de l'exceptionnel.

Pourtant, une des dernières phrases du film nuance cette idée que le théâtre est une activité uniquement salvatrice : « Depuis que j'ai découvert l'art, cette cellule est devenue une prison² ». Cette phrase est prononcée au retour d'un des interprètes dans sa cellule, après la représentation publique. Bien que le plan en lui-même soit composé de manière très dramatique (porte de la cellule qui claque, obscurité, regard désœuvré du détenu...), voire même tragique, il n'en reste pas moins sûr que cela évoque un aspect presque jamais évoqué. L'art en prison est souvent présenté de manière bénéfique et même thérapeutique. S'il s'agit d'une découverte ou même une prise de conscience dans certains cas, il est possible que l'aspect libérateur soit à nuancer. Découvrir l'art c'est aussi découvrir une autre façon de concevoir le monde, ou du moins de l'aborder. Peut-être que cette conscientisation soudaine rend la vie en prison plus difficile à supporter :

« Cosimo Rega³ nous avait dit ça quand nous l'avions rencontré la première fois. On avait compris que le fait de découvrir l'art (je crois qu'il avait dit théâtre la première fois) fait éprouver une douleur, découvrir ce monde qu'ils ne connaissaient pas, la possibilité de se réaliser à travers un spectacle, l'art, ce que cela signifie. Le théâtre leur dévoilait des possibilités de l'existence que leur vie malchanceuse ne leur avait pas offert, et qu'elle ne leur offrira plus parce qu'ils ont encore des années à passer en prison... On peut imaginer que c'est douloureux. D'un autre côté, cette expérience forme une conscience de soi qui les aidera, même s'ils continueront à se préparer le café tout seul⁴. »

Cette double conséquence est intéressante en tant qu'elle met en avant l'aspect presque incompatible de l'art, une forme entière d'expression et de liberté avec un univers carcéral fermé et punitif. Cette conscientisation semble être à double tranchant : elle permet de prendre conscience de soi, mais en même temps de

¹ DAUDELIN, Robert. « Shakespeare en prison / César doit mourir de Paolo et Vittorio Taviani, Italie, 2012, 76 minutes. » *24 images*, numéro 162, juin-juillet 2013, p. 68.

² TAVIANI, Paolo, TAVIANI, Vittorio, *César doit mourir*, *op.cit.*

³ Un des acteurs- détenu jouant dans le film.

⁴ Propos des réalisateurs. GILLI, Jean-A, *op.cit.*, p.34.

prendre conscience des possibilités qui ne peuvent être réalisées dans cet univers fermé. Le pouvoir libérateur et contestataire de l'activité ne dure que le temps de son déroulement. De fait, le théâtre à part définition un caractère éphémère qui lui est propre. À la fin de ce projet, les réalisateurs racontent la réaction d'un des participants :

« Quand nous nous sommes dit au revoir et que finissaient pour eux ces journées de liberté, d'expression, et que nous empruntions le couloir vers la sortie alors qu'ils allaient regagner leurs cellules, Cassius¹ a crié « *Paolovittorio* [tout attaché !] à partir de demain, rien ne sera plus comme avant². »

Cette intervention va dans le sens d'un retour brutal à la réalité carcérale. La conclusion de ce film est assez pessimiste, dans la lignée de l'atmosphère tragique installée par cette œuvre de Shakespeare.

¹ Un des acteurs-détenus jouant dans le film, ici appelé par le nom du personnage qu'il a interprété.

² GILI, Jean-A, *op.cit.*, p.34.

D. Analyse croisée

1. Dans l'infrastructure

Les trois cas étudiés correspondent tous à l'intégration d'artistes en prison. Dans cet univers d'enfermement, en toute logique, c'est aux artistes qu'il incombe de rentrer en prison pour y travailler. Il s'agit d'ores et déjà d'un choix conscient, d'une volonté de mener un projet particulier, hors des sentiers battus. Comme évoqué précédemment, à plusieurs reprises, il ne s'agit pas d'une infrastructure conçue pour accueillir la culture ou toute forme d'activité artistique, c'est pourquoi l'espace représente une vraie contrainte dans ce type d'atelier. L'artiste doit souvent s'adapter à l'espace qui lui est attribué. Si l'on s'arrête uniquement sur le travail théâtral, et non sur la forme filmique, les travaux de Gatti et Cavalli¹ semblent avoir bénéficiés d'un espace de travail plus important. Luca Giacomoni est le seul qui témoigne d'une vraie difficulté en matière de surface. Il explique que c'est grâce à la confiance progressive de l'administration pénitentiaire qu'une salle plus grande a été mise à disposition. À travers ces situations, il en ressort un réel manque d'espace adapté, ce qui n'a rien de surprenant. Mais en dehors de cela, il y a visiblement, dans certains cas, une réelle méfiance de la part de l'administration pénitentiaire à l'égard des artistes, comme s'il fallait en quelque sorte prouver son sérieux. C'est peut-être le manque d'expérience dans ce domaine qui a poussé l'administration à instaurer cette vigilance.

Malgré cela, cette situation n'a duré que très peu de temps, parce qu'il s'agit dans les trois cas de propositions de l'administration elle-même, d'une volonté interne, voire même gouvernementale, motivée par un intérêt, une curiosité des artistes à l'égard du milieu carcéral. Cela met clairement en évidence cette politique carcérale qui va dans le sens d'une introduction de la culture et de l'art en prison, tout en n'essayant de ne pas perturber l'équilibre précaire qu'il règne entre sécurité et réinsertion.

Concernant les caméras des frères Taviani, ce sont eux qui ont demandé à travailler en son sein. Puisqu'il s'agit d'un docufiction, les caméras cherchent à se

¹ Metteur en scène dans le film *César doit mourir*, *op.cit.*

faire oublier et nous n'avons donc aucun détail sur la manière dont cette relation s'est établie ; c'est davantage celle du metteur en scène qui est visible.

La plus grande différence entre ces œuvres réside dans les conditions de représentation. Elles sont toutes représentatives des objectifs initiaux des artistes. Il n'y a que *Iliade* qui a été présenté dans le cadre d'un théâtre en tant que tel, hors de l'infrastructure carcérale. Choisir de sortir du bâtiment, c'est, d'une certaine manière, s'imposer plus de difficultés administratives et judiciaires mais c'est surtout permettre à son travail de s'affirmer comme création à part entière dans une programmation théâtrale. Cette sortie permet une plus grande médiatisation du projet et donc, par extension, un élargissement du type de public, voire même une ouverture vers le grand public et pas seulement vers les proches des détenus, les officiels et les connaisseurs. Peut-être que cette popularisation a permis aux participants de jouir de plus grandes répercussions à la suite du projet (d'autant plus qu'une réédition de la série n'aurait pas pu être envisageable sans le succès qu'elle a connu) ? Les représentations de Gatti et Cavalli ont été toutes deux jouées dans l'enceinte de la prison. Il semble que la prison italienne soit équipée d'un espace beaucoup plus propice au théâtre et à ses pièces. De plus, des individus extérieurs assistent à ces pièces d'une manière visiblement assez libre ; c'est d'ailleurs de cette manière que les réalisateurs ont pu prendre connaissance du travail du metteur en scène. *Les combats du jour et de la nuit* a été présenté dans des conditions beaucoup plus intimes, dans un cercle très fermé – sans la réalisation du documentaire de Stéphane Gatti, il aurait été très compliqué d'obtenir des traces de cette présentation. Évidemment, la question de l'archive dans le spectacle vivant est vaste et commune à toutes les œuvres théâtrales éphémères, et a dans ce cas pu être évitée, grâce à la réalisation de ce documentaire. En définitive, c'est de ce spectacle que nous avons le plus de trace visuelle, peut-être pour pallier cette diffusion inexistante.

2. La parole

Les trois œuvres proposent un réel travail autour de la langue et du texte. Les trois artistes ont choisi de créer un spectacle avec du texte. Gatti, lui, a choisi d'écrire pendant et pour la pièce. Cette démarche est représentative de la méthode de l'artiste, mais plus que ça, cela sous-entend une approche tout à fait différente. Les participants n'inspirent pas seulement l'œuvre, ils en font littéralement partie. À la fois parce que les personnages sont construits autour d'eux et de leurs personnalités, mais parce qu'ils ont permis l'élaboration de la pièce. Ils ne sont pas seulement les instruments, mais aussi les motifs. Il s'agit presque d'une écriture en direct, basée sur la réalité immédiate, ou du moins sur un passé très proche. Et c'est cet élément qui est mis en relation avec une réalité historique lointaine (celle de la Révolution française).

A contrario, bien qu'ils soient les plus récents, *Iliade* et *César doit mourir*, construisent leurs projets autour d'œuvres mythiques ou mythologiques. Ce sont des pièces longues et complexes auxquelles il faut s'adapter et sur lesquelles il faut faire des choix d'un point de vue littéraire. Effectivement, se posent aussi toutes les questions relatives à l'adaptation d'une œuvre littéraire sur scène. Comment adapter ces pièces si souvent représentées ? Peut-être que le fait de jouer avec des détenus apporte une sorte de nouveauté à ces œuvres ? Du moins, il est certain qu'elles prennent un tout autre sens, ou du moins un sens plus concret. Quoi qu'il en soit, il y a dans ces bien célèbres pièces des thématiques qui sont évoquées qui sont intergénérationnelles, du fait du caractère universel des sentiments. Certes les contextes sont différents, mais des parallèles peuvent être faits. C'est peut-être pour cette raison, en dehors du prestige qu'elles représentent, que ces pièces sont si souvent montées. D'autant plus qu'il s'agit de personnages, parfois héroïques, très complexes, oscillant entre ombre et lumière, violence et amour, mais toujours en quête de liberté. Ces personnages, à l'épaisseur psychologique très importante, semblent faire écho aux histoires des détenus qui les interprètent. Ils ne sont pas pour autant « plus faciles » à interpréter étant donné leur complexité mais aussi tout l'imaginaire qu'ils convoquent.

Travailler un texte c'est aussi se pencher sur le langage et sur les mots. D'après les témoignages, la majorité des participants n'était à l'aise avec la lecture et/ou

l'écriture. Ce genre de travail peut permettre de se familiariser avec le langage et de découvrir ses possibles. Pareillement, surtout dans le travail à Fleury-Mérogis, l'écriture est devenue un support de création. Écrire sur soi est un exercice qui permet à la fois d'aller vers une appropriation du langage mais aussi vers une connaissance de soi. Dans ce contexte, écrire permet de prendre conscience de soi et dans un même temps de se rendre compte de la portée des mots. Évidemment, ce serait un cliché d'affirmer qu'il s'agit d'une découverte pour la majorité des détenus. Pour autant, l'opportunité de se concentrer uniquement sur cette discipline ne se présente que rarement, en dehors du cadre de la création.

Ce langage peut prendre la forme écrite, mais les trois œuvres étudiées laissent une grande place à la parole, et aux discussions. Les échanges entre les détenus et les professionnels sont présents dans les trois cas, à la fois pour installer une relation de confiance et créer un vrai collectif. Ce groupe est créé grâce aux discussions qui vont dans le sens d'une compréhension de l'autre et d'une acceptation des différences. Il y a, par la parole, l'installation d'un réel intérêt pour l'autre, dans cette infrastructure qui cherche, par définition, à isoler et séparer les individus. Chez Gatti, les discussions sont les outils qui permettent à l'homme de rester en lutte, et d'installer une certaine forme de liberté. En prison, il n'y a pas de place pour les discussions, et les avis des détenus n'intéressent pas, puisqu'ils sont par définition en marge de la société. Le théâtre est (pas nécessairement, mais généralement) un art de la parole ; placer le détenu en son centre c'est affirmer son importance, ou du moins ne pas nier l'existence de sa voix. Alors que pour certains artistes, cette prise de parole se suffit à elle-même, d'autres lui donnent une dimension politique plus ou moins implicite. Dans notre champ d'étude, c'est le travail d'Armand Gatti qui propose le texte le plus politisé. Dans sa pièce, il parle clairement du contexte dans lequel il crée, et de thématiques politiques actuelles. Dans les deux autres œuvres, bien qu'il n'y ait en aucun cas une volonté de cacher ce contexte, la parole n'est pas directement adressée en vue d'une critique claire et directe. Ils utilisent le pouvoir du sens implicite des œuvres. Ces trois créations n'ont pas le même sens artistique et ne partent pas de la même volonté créatrice ; il est donc certain que la parole ne prenne ni la même forme, ni le même rôle. Mais dans tous les cas, dans ce contexte, les mots véhiculent un sens polémique intrinsèque, ou du moins forcément porteur de sens.

3. La démarche des metteurs en scène

Comme évoqué précédemment, il s'agit d'artistes aux œuvres et parcours très différents. Même si leurs travaux ont lieu en milieu carcéral, leurs motivations ne sont pas identiques. Sans parler de ce qui leur a permis d'y travailler, ils ont chacun des raisons qui les ont poussés à mener ces projets jusqu'à la représentation. Armand Gatti n'a cessé, tout au long de sa carrière, d'affirmer la dimension presque humanitaire, parfois thérapeutique, de ses projets avec des amateurs. Il utilise le théâtre comme un moyen de reprendre le dessus face à la perte d'identité que peut provoquer ce système. Alors que pour Luca Giacomoni, la prison est avant tout une nouvelle étape dans sa recherche créative ; il semble considérer la prison comme un « laboratoire » de recherche, dans le sens théâtral du terme. Elle lui permet d'explorer des possibles dans cet univers contraignant, et au sein duquel le langage peut permettre de comprendre autrui. Dans sa démarche il y a aussi la volonté d'étirer les possibilités des participants et des producteurs en créant une série théâtrale de dix épisodes. Il ne s'agit pas seulement, de créer une œuvre pour marquer la fin d'un stage ou d'une étape de création, il cherche à exporter ce travail dans un lieu différent de celui de la prison. Contrairement au *Combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis*, *Iliade* n'est pas complètement dépendante du lieu dans lequel elle a été créée. Elle ne permet pas son sens et sa force lorsqu'elle est jouée sur une scène de théâtre conventionnelle. En extrapolant, nous pourrions dire que Gatti cherche à considérer les détenus comme des individus à part entière, sans leur faire oublier leur passé et leurs condamnations puisqu'il ne cesse de les interroger ; alors que Giacomoni se sert de la prison comme un lieu dans lequel il trouve des individus différents les uns des autres et de lui, pour en faire des comédiens à part entière. Il s'agit là de démarches différentes qui sont probablement influencées par le positionnement politique des deux metteurs en scène.

Le film des Taviani, lui, utilise la prison en elle-même presque comme un terrain de jeu au sein duquel il est possible d'explorer ses possibles à la fois architecturaux mais aussi littéraires. Cette manière de voir cette infrastructure lui donne une nouvelle esthétique, ou du moins s'en sert pour servir la fiction.

Ces trois approches permettent de déconstruire le cliché du théâtre en prison avec l'urgence interventionniste pour seul motif. La prison, en tant qu'environnement soumis à de nombreuses contraintes devient un matériau intéressant et notamment pour une certaine partie de la création contemporaine qui souhaite depuis des années se désacraliser, en se délocalisant.

En dehors du lieu en lui-même, ce sont les individus qui le composent qui constitue leur point commun. Ils placent tous le détenu en tant que participant, au centre de la création. Certes, ils ne parlent pas des mêmes choses, n'ont pas la même fonction, mais ils sont dans tous les cas au centre du travail, par le biais du personnage. Pour autant, même si ces éléments sont au centre des travaux, l'aspect corporel n'est pas oublié, il est même très travaillé dans les trois cas.

Par ailleurs, une différence flagrante est présente dans les travaux des deux metteurs en scène ; des comédiens professionnels ont participé à la pièce *Illiade*. Bien que, dans le travail de Gatti, des professionnels participent à l'élaboration du spectacle, au travail avec les détenus pendant les répétitions, ils ne sont pas présents dans la présentation finale. Cette dissemblance est, peut-être, significative de la direction vers laquelle le projet est orienté. Giacomoni justifie son choix d'intégrer des comédiens professionnels dans sa pièce pour créer une dynamique de groupe, une dynamique professionnelle, une forme de modèle sur lequel les amateurs peuvent se baser. Cette manière d'affirmer le caractère sérieux de la création aurait pu, légitimement, être un frein pour les amateurs, qui auraient pu être impressionnés par toute l'expérience de ces personnes. L'objectif final étant de produire un spectacle professionnel et non pas amateur. Gatti quant à lui, son postulat n'aurait pas permis l'insertion de professionnel dans la pièce puisque c'est la parole du détenu, et liberté d'expression qui est évoquée. Peut-être que l'intégration de personnes extérieures n'aurait fait que souligner ce contrôle du pouvoir, de l'autorité qui est critiqué au long de la pièce.

4. L'exploitation du corps

Le travail avec des amateurs est un long chemin ponctué par divers exercices qui vont dans le sens de la désinhibition pour apprendre à exister devant des spectateurs, à leur faire face. Puis, tout un travail doit être mené dans l'apprentissage du corps agissant sur scène, sans donner l'impression aux spectateurs d'anticiper ou d'intellectualiser les mouvements qui vont se dérouler ; une grande partie du travail du comédien réside autour de cet aspect. Avant même d'arriver à esquisser cela, il faut prendre connaissance de son corps et de ses possibilités. Les participants de la création *Iliade* parlent de longs moments pendant lesquelles le metteur en scène a mis en place un *training*. En dehors de la mise en condition physique qu'il évoque, l'entraînement physique au théâtre a une réelle incidence sur le jeu en lui-même. Le parcours du metteur en scène est très significatif de la place qu'il laisse au corps dans ses répétitions ; sa formation a été marquée par le travail de Eugenio Barba. Dans cette démarche, l'entraînement est vu comme un moyen qui « donne nécessairement certaines compétences à l'acteur¹ », bien que ce ne soit pas une fin en soi. En d'autres termes, il se « découvre lui-même² » et « apprend à mieux connaître son corps et ses blocages³ ». Bien évidemment, il ne s'agit pas ici d'un travail avec des acteurs professionnels, mais il tend à atteindre une certaine forme de professionnalisme à travers tous les aspects de son travail ; elle n'atteint pas le même stade d'exigence, mais semble être un moyen pour les amateurs de faire connaissance avec leurs possibles. Concrètement, durant l'échauffement, Giacomoni met en place des exercices très longs et intenses qui permettent aux participants d'être dans un état particulier, qu'ils gardent en mémoire et dont ils pourront se resservir lors du jeu. Il va dans le sens de la création d'une palette de possibilités. Ce n'est pas pour autant que *Iliade* propose un jeu uniquement physique, il s'agit avant tout d'une mise en condition psychique et physique.

Comme énoncé précédemment, les deux spectacles laissent une grande place au texte. La parole peut, à tort, être associée à un comédien statique sur scène. Les images du spectacle des *Combats du jour et de la nuit* montrent des comédiens en

¹ MULLER, Carol (dir.), *Le training de l'acteur*, Arles, Actes Sud-Papiers, « Apprendre », 2000, p.19

² *Ibid.* p.22

³ *Ibid.*

mouvement sur scène, souvent par le biais de jeux, ou de combats. Ces deux cas vont dans le sens inverse de l'immobilité, la léthargie physique qu'impose la prison.

De ces trois expériences, il ressort, selon les témoignages des détenus, une réelle impression de liberté. Ce sentiment semble être issu de la création d'un groupe au sein duquel la parole est libérée, puis travaillée, jusqu'à l'aboutissement du travail. L'investissement dont ont fait preuve les participants de chaque projet témoigne du manque de *stimuli* et de l'ennui présent en prison. Seuls les Taviani nuancent leurs propos, en mettant en avant le caractère fugace de ce sentiment, qui n'existe que le temps de la création – et qui, une fois terminée, amplifierait potentiellement l'isolement dans lequel se sentent les détenus. Cette réserve permet de donner au théâtre en prison un aspect un peu plus réel, et moins salvateur, à cette discipline parfois trop idéalisée par ses adeptes.

CONCLUSION

Ce travail de recherche avait pour ambition de comprendre quels étaient les enjeux relatifs à la création théâtrale en milieu carcéral. Nous nous sommes, dans le cadre de notre étude, arrêtés exclusivement sur des artistes qui mènent des projets essentiellement artistiques et pas seulement dans une démarche sociale.

Il a fallu, dans un premier temps, revenir sur le système pénal et carcéral en lui-même afin de déconstruire ses évidences. Sa présence, presque omnipotente, au sein de la société, s'est construite sur de nombreux axiomes qui, par définition, n'ont pas pour habitude d'être remis en question. C'est au moyen d'un panorama historique que nous avons pu questionner certaines notions, comme celle d'enfermement ou d'isolement, qui peuvent sembler, à tort, inhérentes à notre système. Cette frise nous a permis d'appréhender les débats et polémiques afférents à cette thématique ; et ainsi de comprendre les changements qui ont été enclenchés en ce sens par les politiques. Ces prises de conscience ont, entre autres, permis l'intégration de la culture au sein du système carcéral français. Elles n'en restent pas moins controversables puisque le système culturel mis en place est imparfait – comment pourrait-il ne pas l'être dans une infrastructure tout aussi discutable ? Bien qu'issue d'une démarche de reconnaissance des droits du détenu, la pratique culturelle en prison pose de nombreuses difficultés aux artistes qui viennent l'effectuer. Ces difficultés peuvent être à la fois éthiques, logistiques, et/ou administratives. Au regard de ce que nous avons étudié, il semble que l'une des plus grandes difficultés ne soit pas, comme on pourrait s'y attendre, le détenu mais bien l'administration, et l'infrastructure pénitentiaire elle-même. Ce fait est assez ironique puisque c'est elle-même qui encourage ces actions. Cette volonté constante (et compréhensible) de préservation de la sécurité apparaît comme un élément qui va à l'encontre de la création artistique. Le risque réside dans le fait que les contraintes, à la fois matérielles et administratives, évincent littéralement la dimension artistique du projet. En ce sens, la prison peut être perçue par l'intervenant comme un défi artistique à relever.

À travers cette idée, nous avons donc étudié les motivations de l'artiste et ce qui pouvait le pousser à travailler dans ce cadre si contraignant. Les compagnies s'apparentant au genre du théâtre-action sont très présentes sur le terrain en tant que c'est une zone exclue du reste de la société. Les artistes qui viennent créer en prison sont moins représentés. De prime abord, il semblait y avoir une distinction nette entre ces deux démarches, mais cette étude a permis de nuancer cette idée. En effet, il est évident que les objectifs de travail ne sont pas les mêmes, puisque l'un cherche à mener une action sociale auprès des détenus, et l'autre cherche à créer une œuvre artistique en vue d'une représentation. Mais il serait faux d'affirmer que ces derniers entrent en prison avec une démarche purement artistique. Par nature, dans des conditions d'oppression, le théâtre devient, qu'il le veuille ou non, un art militant, puisqu'il donne la voix à des individus qui les subissent. Il a forcément une dimension sociale et politiquement engagée, qui peut être plus ou moins présente selon les choix du metteur en scène.

Par ailleurs, il convenait de s'intéresser à la manière dont le professionnel travaille avec ces individus, qui restent des amateurs. Toutes les problématiques concernant l'amateurisme restent les mêmes que dans un contexte plus classique, mais sont amplifiées par les contraintes relatives à la prison et aux tensions qui ont lieu en son sein. La découverte de ces possibles, qu'ils soient corporels ou intellectuels, est accompagnée de la même manière qu'elle pourrait être avec un groupe lambda. Il semble que ce soit davantage la période « d'appropriation » entre ces deux parties, d'installation de la confiance qui prend du temps. Il ne s'agit pas seulement d'enclencher un enseignement des pratiques théâtrales, mais aussi de faire découvrir cet art. Cette période de découverte est souvent accompagnée d'une forme d'appréhension quant à son utilité réelle – en tant qu'activité inconnue et véhiculant de nombreux clichés, il semble que cette phase soit aussi celle de la persuasion. C'est une relation particulière qui s'installe, dans le cadre de ces ateliers – la majorité des intervenants luttent contre cette relation qui est, par nature inégalitaire. Le bref récit d'expérience qui a été analysé évoque bien cette relation et met en évidence la volonté dont font preuve les intervenants pour franchir cette frontière, en s'impliquant de la même manière que les détenus dans un projet. Il s'agit d'une rencontre, une nouvelle expérience généralement inédite pour chacun d'entre eux, qu'ils soient détenus ou artistes.

Dès le début de cette étude, nous nous sommes demandé ce que le théâtre produisait sur le détenu et sur son incarcération sur différents plans. Il est certain que le théâtre, du fait de son caractère extra-quotidien, peut être une vraie fenêtre, un moyen d'évasion contre la désocialisation inhérente à la peine. Il a aussi une influence sur son corps et sa voix, puisque ce sont les deux éléments principaux de cette pratique. Ces deux éléments sont redécouverts, voire découverts, et deviennent, d'une certaine manière, de nouvelles aptitudes pouvant conduire à de nouveaux possibles.

Nous avons évoqué la question de la représentation, qui n'est pas systématique dans ce contexte, et sa nécessité malgré les difficultés qu'elle représente. Mais, au cours de notre recherche et des différents liens que nous avons pu établir avec des artistes ou metteurs en scène ayant travaillé en prison, une réelle difficulté s'est présentée à nous : le manque de visibilité des actions menées. Si on se penche sur la question, il est possible de trouver des informations sur les sites internet de différentes compagnies mais pas du tout sur les sites officiels du gouvernement. De la même manière, il est très difficile, voire même impossible de trouver des images, et encore moins des captations sur ces spectacles lorsqu'il a eu des représentations. Cela n'est pas sans raison puisque l'administration pénitentiaire garantit la protection de l'image des détenus. D'un point de vue légal, il est tout à fait possible de demander à un juge et/ou à l'administration, une autorisation de droit à l'image ; il s'agit d'une difficulté supplémentaire à surmonter dans les méandres de ce système administratif déjà très compliqué. Nous avons eu l'impression, peut-être à tort, que ce climat ne favorisait pas les artistes et metteurs en scène à se livrer sur leurs expériences au sein de ce milieu, comme s'il y avait une certaine forme de tabou. Cela peut paraître anodin, mais sans visibilité, ces événements restent au stade d'initiative individuelle, sans réel rayonnement.

Nous nous sommes arrêtés, plus longuement sur deux cas précis : *Les combats du jour et de la nuit à la Maison d'arrêt de Fleury-Mérogis* et *Illiade*. Parallèlement à l'étude qui a été menée auprès de Luca Giacomoni, ce mémoire de recherche s'inscrit dans une volonté « d'archivage » de ces démarches, qui comme évoqué précédemment, ne laissent que très peu de trace. Ce sont deux supports très différents qui ont été étudiés : un entretien et un documentaire. Ce dernier nous a permis de nous appuyer sur des images, ce qui est aussi rare que précieux dans le

domaine du spectacle vivant. Ces deux cas n'ont en commun que la volonté artistique des metteurs en scène, qui ont souhaité créer dans ce contexte pour aboutir à une création finale devant un public. En dehors de cela, les projets sont tout à fait différents, que ce soit concernant le postulat des deux artistes, leurs conditions de création, de représentation, ou même le sujet en tant que tel. Ce sont leurs différences qui nous intéressaient afin d'illustrer, à notre échelle, les différents possibles qui peuvent exister. Ces projets ont tous les deux conduit à des spectacles très différents artistiquement mais aussi esthétiquement.

Nous avons souhaité ouvrir notre analyse grâce au film *César doit mourir* réalisé par Paolo et Vittorio Taviani ; en le choisissant nous avons commencé à nous intéresser au domaine de la fiction et de la manière dont la création artistique est représentée en prison. Le choix de ce film coïncidait tout à fait avec notre sujet, puisqu'il s'agit d'un scénario à la frontière entre documentaire et fiction, nous permettant de ne pas trop nous éloigner de notre thématique. Mais il serait probablement pertinent de poursuivre cette piste et de l'exploiter complètement, en s'intéressant davantage à la fiction, à tout cet imaginaire de la création théâtrale en prison, sous différentes formes, qu'elles soient filmiques ou littéraires. Cet enrichissement pourrait probablement permettre d'approfondir les notions évoquées, et notamment celle sur le quotidien carcéral et sur la manière dont est traité le pouvoir de l'art.

Ce travail nous a aussi permis de nuancer l'idée initiale qui affirmait que le théâtre n'était forcément qu'une activité bénéfique pour les conditions de vie du détenu. Cette idée se basait, en extrapolant, sur une certaine forme d'idéalisation des bienfaits du théâtre. Pourtant, cette conscientisation qu'il peut créer chez l'individu qui le pratique peut, dans ce contexte, avoir des effets contraires à ceux qui étaient recherchés.

À de nombreuses reprises, malgré une volonté de neutralité, nous avons porté un regard critique sur le système carcéral français, et son fonctionnement. Afin de prendre du recul, il aurait été judicieux de mener une analyse comparative à l'échelle internationale. L'étude du film *César doit mourir* a été une ouverture que nous avons fait le choix de ne pas exploiter, puisqu'elle évoque un sujet très immensément riche. En effet, il n'y a pas qu'en France que le théâtre a pénétré les

murs de la prison. Il n'existe pas, à notre connaissance, de travaux qui répertorient les possibles théâtraux à travers différents pays, ce qui permettrait d'enclencher une étude comparative et d'interroger plus objectivement notre système.

Notre plus grand regret réside dans la non-mixité de notre étude. Le manque de sources concernant les femmes en prison nous a poussé à ignorer entièrement son existence. Certes, elles représentent une minorité en milieu carcéral¹ mais font tout de même partie du système et méritent de trouver une place à part entière dans ce type de travaux. Le théâtre n'a quant à lui, pas esquivé cette population pénale féminine, mais encore une fois le manque de visibilité de ces actions ne nous a pas permis d'étudier les objets qui y ont été construits. Proportionnellement au nombre de détenues, les actions sont logiquement moins nombreuses, il est donc plus difficile d'obtenir des informations. Cette intégration serait, sans aucun doute, très riche, puisque d'autres problématiques s'additionnent probablement à leur condition carcérale.

¹ Au premier janvier 2018, 3,7% des personnes écrouées sont des femmes. MINISTERE DE LA JUSTICE : « Les chiffres clés de l'administration pénitentiaire – au 1^{er} janvier 2018 », <http://www.justice.gouv.fr/>. Site consulté en Mars 2019.

BIBLIOGRAPHIE

■ Corpus :

GATTI, Stéphane, *Les Combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis*, Paris, La Parole errante, 1989.

ILIADÉ mis en scène par Luca Giacomoni avec les détenus du centre pénitentiaire de Meaux, création en 2016-2017.

TAVIANI, Paolo, TAVIANI, Vittorio, *César doit mourir*, Grazia Volpi et Kaos Cinematografica, Italie, 2012.

■ Ouvrages relatifs au travail d'Armand Gatti :

Archives vidéographiques du théâtre contemporain : <https://www.theatre-video.net/>
Site consulté en Octobre 2018.

FONDS DOCUMENTAIRES ARMAND GATTI – LA PAROLE ERRANTE,
<http://www.archives-gatti.org>. Site consulté en Janvier 2018.

GARBAGNATI, Lucile, TOURDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, *Armand Gatti : L'Arche des langages*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, « Ecritures », 2004.

GATTI, Armand, *La Parole errante*, Paris, Verdier, 1999.

GATTI, Armand, *Les Combats du jour et de la nuit à la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis in Les Œuvres Théâtrales*, Tome III, Lagrasse : Verdier, 1989.

GATTI, Armand, KRAVETZ, Marc, *Armand Gatti : A Voix nue : grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui*, « À Voix nue : grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui », Paris, Radio France, 1994.

GOZLAN, Gérard, PAYS, Jean-Louis, *Gatti aujourd'hui*, Paris, Le Seuil, « Théâtre », 1970.

INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL, « Armand Gatti : la traversée des langages », <https://www.ina.fr/>. Site consulté en Mars 2019.

INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL, « Rencontre avec Armand Gatti – 1993 » , <https://www.ina.fr/>. Site consulté en Février 2019.

■ **Ouvrages et sources relatifs au travail de Luca Giacomoni :**

BARICCO, Alessandro, *Homère, Iliade*, Paris, Gallimard, Folio, 2007.

COMPAGNIE TRAMA : <http://www.cietrama.net>. Site consulté en janvier 2019.

CHAINE VIMEO DE LUCA GIACOMONI : <https://vimeo.com/compagnietrama> . Site consulté en février 2019.

THEATRE PARIS-VILETTE, <http://www.theatre-paris-villette.fr/> . Site consulté en mars 2018.

PRISON INSIDER, www.prison-insider.com . Site consulté en avril 2019.

WHY STORIES, <http://www.whystories.net>. Site consulté en mai 2019.

■ **Ouvrages relatifs au film *César doit mourir* de Paolo et Vittorio Taviani:**

DAUDELIN, Robert. « Shakespeare en prison / César doit mourir de Paolo et Vittorio Taviani, Italie, 2012, 76 minutes. », *24 images*, numéro 162, juin–juillet 2013, p. 68–68.

GILL, Jean-A., « Entretiens avec Paolo et Vittorio Taviani – Un plateau de l'absurde », *Positif*, n°620, Octobre 2012, p.31- 35.

LORANGER, Anne-Christine. « César doit mourir : le factice au service de la vérité / Cesare deve morire — Italie 2011, 1 h 22. », *Séquences*, numéro 280, septembre–octobre 2012, p. 32–33.

NUTTENS, Jean-Dominique, « Paolo et Vittorio Taviani – César doit mourir – Des hommes d'honneur », *Positif*, n°620, Octobre 2012, p.28 -30.

SHAKESPEARE, William, *Jules César*, Paris, Mercure de France, 1995.

■ **Questions pénitentiaires (généralités) :**

ANDREWS, Donald. A, « Principes des programmes correctionnels efficaces », *in Compendium 2000 des programmes correctionnels efficaces*, Service correctionnel du Canada, 2000.

ASSEMBLEE GENERALE DES NATIONS UNIES, *Déclaration universelle des droits de l'homme*, Paris, 10 décembre 1948.

BELLANGER, Hélène, *Vivre en prison : histoires de 1945 à nos jours*, Paris, Hachette Littératures, « Broché », 2007.

BOULLANT, François, *Michel Foucault et les prisons*. Presses Universitaires de France, « Philosophies », 2003.

COUR DES COMPTES, *Le Service public pénitentiaire : prévenir la récidive, gérer la vie carcérale*, Paris, La Documentation française, 2010.

FASSIN, Didier, *Punir : une passion contemporaine*, Paris, Seuil, 2017.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1975.

FOUCAULT, Michel, *Dits et Ecrits, 1954-1988*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1994.

FRIGON, Sylvie. « Femmes et emprisonnement : le marquage du corps et l'automutilation. », *Criminologie*, volume 34, numéro 2, automne 2001, p. 31–56.

INSTITUT MONTAIGNE, *Comment rendre la prison (enfin) utile*, Paris, 2008.

MINISTERE DE LA CULTURE : « Développement culturel, : culture et justice », <http://www.culture.gouv.fr/> . Site consulté en janvier 2018.

MINISTERE DE LA JUSTICE : « Les chiffres clés de l'administration pénitentiaire – au 1^{er} janvier 2018 », <http://www.justice.gouv.fr/>. Site consulté en Mars 2019.

MINISTERE DE LA JUSTICE : « Les structures pénitentiaires, <http://www.justice.gouv.fr/>. Site consulté en décembre 2017

MINISTERE DE LA JUSTICE : « Statistiques mensuelles de la population détenue et écrouée – pour l'année 2019 », <http://www.justice.gouv.fr/>. Site consulté en Avril 2019.

OBSERVATOIRE INTERNATIONAL DES PRISONS, *Les conditions de détention en France : rapport sur les prisons*, Paris, La Découverte, 2011.

OBSERVATOIRE INTERNATIONAL DES PRISONS – section française, www.oip.org, « La culture du rapport de force perdue dans la prison rénovée ». Site consulté en juin 2019.

PETIT, Jacques-Guy (dir.), *Histoire des galères, bagnes et prisons - XIIIe – XXème siècles*, Toulouse, Bibliothèques historiques Privat, 1991.

■ **Questions sociologiques :**

DURET, Pascal, ROUSSEL, Peggy, *Le corps et ses sociologies*, Nathan/VUEF, 2003, p.112.

PROUST, Françoise, *De la résistance*, Paris, Cerf, « Passage », 1997.

SEMPE, Gaëlle, BODIN, Dominique, « Homo-sociabilité et (auto)exclusion en prison pour hommes. Usages sociaux du sport et divisions de l'espace », *Espaces et sociétés*, vol. 162, n°3, 2015, p.79-93.

ZANNA, Omar, *Le corps dans la relation aux autres – Pour une éducation à l'empathie*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, « Le sens social », 2015.

■ **Culture en prison et/ou hors les murs :**

BESNARD, Pierre, *L'animation socioculturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « que sais-je ? », 1980.

BRANDERS, Chloé, « Théâtre et enfermement : la création collective comme modalité de l'expérience d'enquête en prison », *Criminocorpus*, Communications, <http://journals.openedition.org/criminocorpus/3541>, mis en ligne le 30 juin 2017, consulté en mai 2018.

CAMART, Cécile *et al (dir.) La médiation culturelle sous toutes ses facettes -Les mondes de la médiation culturelle, Vol.1 Approches de la médiation*, Paris, L'Harmattan, 2017,

CARCEROPOLIS, « Voir la prison autrement », <https://carceropolis.fr/>. Site consulté en juin 2019.

CASEMAJOR LOUSTAU, Nathalie (dir.), *Expériences critiques de la médiation culturelle*, Québec, Presses de l'Université Laval, « Hermann », 2017.

DUBOIS, Jérôme, « Enjeux, principe cathartique, protocoles et limites des usages sociaux du théâtre », *Sociétés*, n° 138, 2017, p.29-40.

DUGUET, Emmanuelle, *Fiction et inter/dits : comment et pourquoi intervenir en prison par le biais d'ateliers de pratiques artistiques participatives ?*, Art et histoire de l'art. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2015.

FILL (Fédération interrégionale du livre et de la lecture), *Culture en prison : où en est-on ?* Bulletin des bibliothèques de France (BBF), 2007.

FRIGON, Sylvie. « La danse en prison, une échappée belle hors des murs ? Perspectives des artistes et des détenues. », *Criminologie*, volume 43, numéro 2, automne 2010, p. 179–197.

HAN, Jean-Pierre, « Le théâtre, ailleurs, autrement », *Europe*, n°726, Paris, octobre 1989.

KLEIN, Jean-Pierre, *L'Art-thérapie*, Presses Universitaires de France, Collection « Que-sais-je ? », Paris, 1997

QUELOZ, Nicolas, « Art en prison : une nécessaire contribution à l'ouverture et à la normalisation de la vie en détention », in FORESTIER, Richard (dir.), *Profession art-thérapeute : actes du congrès international d'art-thérapie*, Issy-les-Moulineaux, Elsevier Masson, 2010.

SAURIER, Delphine (dir.), « Entre les murs / Hors les murs : Culture et publics empêchés », *Culture et musées*, n°26, 2015, p. 13-22.

SAURIER, Delphine (dir.), *Usages de la culture et population pénale*, Paris, Éditions l'Harmattan, « Logiques sociales – Série études culturelle », 2018.

SIGANOS, Florine, *L'action culturelle en prison : pour une redéfinition du sens de la peine*, Paris, l'Harmattan, « Logiques sociales – Série études culturelles », 2007.

THEATRE DU FIL, <http://www.theatre-du-fil.com/>. Site consulté en juin 2019.

■ **Théâtre en prison :**

BIOT, PAUL (dir.) *et al*, « Le théâtre d'intervention aujourd'hui », *Etudes Théâtrales*, n°17, Louvain-La-Neuve, Centre D'études Théâtrales, 2000.

BIOT, Paul (dir.), *Théâtre action de 1996 à 2006 : théâtre(s) en résistance(s)*, Edition du cerisier, Cuesmes, Collection place publique, 2006.

DUBOIS, Jérôme (dir.), *Les usages sociaux du théâtre hors ses murs*, Paris, l'Harmattan, « Logiques sociales », 2011.

FESTIVAL VIS-A-VIS, Dossier de presse, Théâtre Paris-Villette, 26 au 28 janvier 2018.

KLEIN, Marc, « Un théâtre de contravention ? Médiation fragmentaire sur quelques expériences de création partagée en milieu carcéral », », *Etudes théâtrales*, n°17, 2000, p.82 à 88.

LEGENDRE, Caroline (dir.), *Création et prison*, Paris, Les éditions de l'atelier, « Champs pénitentiaires », 1994.

NOUAUX, Christian, « France : un théâtre d'intervention nouveau », *Etudes théâtrales*, n°17, 2000, P.66 à 74.

VIVES, Jean-Michel, « Les enjeux de la pratique théâtrale auprès d'adolescents « désarrimés de la loi », in ATTIGUI, Patricia (dir.), *L'art et le soin : cliniques actuelles : peinture, sculpture, théâtre, chant, littérature*, Bruxelles, De Boeck, « Oxalis », 2011.

■ Théâtre (généralités) :

BORDEAUX, Marie-Christine, CAUNE, Jean, MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *Le théâtre des amateurs et l'expérience de l'art : accompagnement et autonomie*, Montpellier : l'Entretiens éditions, « Champ théâtral », 2011.

COMBES. P, *La littérature et le mouvement de mai 1968*, Paris, Editions Seghers, 1984.

CORVIN, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Bordas, Paris, 2008.

DORT. Bernard, *Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970*, Seuil, Paris, 1971.

DOUXAMI, Christine (dir.), *Théâtres politiques : (en) mouvement(s)*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, « Les cahiers de la MSHE Ledoux - Série Normes, pratiques et savoirs », 2011.

GUENOUN, Denis, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Saulxures, Circé, « Penser le théâtre », 2007.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine *et al*, *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*, Paris, CNRS éditions, 2004.

MULLER, Carol (dir.), *Le training de l'acteur*, Arles, Actes Sud-Papiers, « Apprendre », 2000.

NEVEUX, Olivier, *Théâtres en lutte : le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, la Découverte, « Cahiers libres », 2007.

PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, « Fac. Arts du spectacle », 1996.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2003.

VAÏS, Michel. « À quoi sert le théâtre d'intervention ? Les Entrées libres de *Jeu*. » *Jeu*, numéro 113 (4), 2004, p. 58–72.

■ Outils d'analyse du genre documentaire :

GAUTHIER, Guy, *Le documentaire, un autre cinéma : histoire et création*, Paris, Armand Colin, « Cinéma – Arts visuels », 2015.

MOUELLIC, Gilles, LE FORESTIER, Laurent (dir.), *Filmer l'artiste au travail*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le spectaculaire », 2013.

■ Outils méthodologiques :

BOUTILLIER, Sophie *et al*, *Méthodologie de la thèse et du mémoire*, Levallois-Perret, Studyrma, « Principes Méthodologie », 2017.

MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, 2005.

ANNEXES

A. Retranscription d'un entretien inédit avec Luca Giacomoni (14 juin 2018)

- **Qu'est-ce qui vous a amené à faire ce genre de travail, ce type de création ?**

Je suis en France depuis douze ans, j'ai créé ma compagnie en 2009. Depuis sa création, j'ai toujours travaillé avec des gens différents ou disons plutôt des publics éloignés de mon monde. J'ai, à un moment donné, travaillé en maison de retraite, dans des hôpitaux, dans un foyer d'accueil... Avec la compagnie, nous avons même fait des improvisations dans un hôpital psychiatrique. J'aime alterner entre un travail de répétitions et un travail « en dehors » pour essayer de comprendre si le théâtre peut être un outil de communication, un langage pour se comprendre, comprendre des gens qui sont très différents les uns des autres. J'aime aller chercher des personnes qui sont très éloignées de moi, avec qui je partage très peu sur le papier et voir si le théâtre peut nous aider à partager quelque chose. Alors la prison était dans ma tête depuis longtemps...J'ai envoyé un dossier pour y jouer le dernier spectacle que j'avais fait avant *Iliade* et la responsable culturelle de la prison de Meaux m'a répondu : « C'est non pour le spectacle, mais si tu as envie de travailler avec nous, avec les détenus, tu es le bienvenu. Nous ne sommes pas intéressés par l'achat du spectacle mais nous avons une subvention pour faire des ateliers sur la question de la violence, sur le conflit ». C'était peu après l'attentat de *Charlie Hebdo*, il y a donc eu des subventions du ministère de la Justice qui étaient vraiment ciblées sur la lutte contre l'Islam radical en prison. Elle m'a donc proposé cet atelier avec les détenus. Je n'avais jamais fait ça avant mais ça me plaisait d'utiliser le théâtre pour travailler ces thématiques. D'autant plus que le thème me plaisait, la question de savoir d'où vient la violence et à quel moment on peut passer à l'acte. Ça a commencé comme un atelier et petit à petit quand j'ai vu les personnes qui se sont proposées pour l'atelier, j'ai senti l'*Iliade*. J'ai senti que j'avais besoin d'un texte qui « parle » pour travailler théâtralement. Au début j'hésitais entre Shakespeare et

Illiade mais quand j'ai vu les personnes en prison, je me suis dit : « oui ce sont vraiment des guerriers, il faut que je prenne ce parti pris là, il y a une évidence dans les visages, dans les corps ». Il y avait, comment dire, une certaine colère, une énergie qui me plaisait beaucoup et qui me semblait juste par rapport à ce que je voulais travailler. L'atelier est devenu un spectacle de quinze minutes que nous avons présenté au Festival *Vis-à-vis* en janvier 2016¹. On était les derniers du week-end, il y a eu un grand moment d'émotion. Je ne sais pas ce qu'il s'est passé, toute la salle était debout, les gens pleuraient... Un grand moment, magique. A la suite de cela, les co-directeurs, Valérie et Adrien², m'ont proposé de penser une création, avec le statut d'une création professionnelle à part entière, dans la programmation du théâtre. Cela voulait dire que nous allions faire un spectacle, créé en prison, avec une billetterie... Quand ils sortiraient, ils toucheraient des cachets, exactement de la même manière qu'un spectacle « normal », mais créé en prison.

- **Comment avez-vous fait sortir les détenus de l'infrastructure ?**
Généralement, ce genre de démarches restent intra-muros.

Oui c'est assez exceptionnel. Disons que pour sortir un jour ce n'est pas très difficile mais pour dix de suite c'est assez rare. D'ailleurs *Illiade* était un cas pionnier pour beaucoup de choses. Et notamment parce que c'est devenu un outil d'aménagement de peine et de réinsertion assez concret. Il y a des intermittents aujourd'hui qui ont commencé en prison en 2015 ; ils sont maintenant acteurs, certains ont fait des castings pour des séries, etc. Ça a beaucoup évolué, mais ça s'est fait pas à pas.

Donc, comme je le disais, l'atelier est devenu une création de quinze minutes, puis ces quinze minutes sont devenues une heure de spectacle. Mais quand je me suis vraiment plongé dans *Illiade*, je me suis dit que je n'avais pas envie de sacrifier le texte d'Homère, de faire une heure et quart voire une heure et demie. J'avais envie de faire la totalité. J'ai donc proposé, moi-même, au théâtre de faire les dix heures, l'œuvre complète. Ça a fait réellement peur à tout le monde : au théâtre, à la prison, aux producteurs, à tout le monde ! Tous disaient que nous n'allions pas y arriver. Comment arriver à faire tenir des gens sur neuf mois sur un seul projet ? Où trouver

¹ Voir Annexe 4.

² Valérie Dassonville / Adrien De Van : direction et programmation du Théâtre Paris Villette.

l'argent ? Comment vont-ils faire pour sortir dix jours de suite ? Il faut demander à un juge, qui devra accepter cette démarche... Heureusement petit à petit tout le monde s'est aligné sur ce désir et ça s'est réalisé, ce qui est un petit miracle en soi. C'est incroyable. Et heureusement que ça a été un succès, du point de vue des entrées... La salle était pleine tous les soirs, avec des *standing ovation*... Enfin c'était vraiment génial. Mais humainement, du côté artistique c'était formidable. On a réussi quelque chose d'assez incroyable, même si je ne sais toujours pas comment on y est arrivé !

- **Alors maintenant, il s'agit d'ex-détenus ? Pensez-vous que ça a eu de l'influence sur leur réinsertion ?**

Oui, en fait, le premier épisode a été fait avec un groupe. Depuis c'est terminé, et ces gens-là sont sortis de prison. Plusieurs d'entre eux m'ont contacté en me disant « Je suis Agamemnon je veux continuer ». Et quand ils m'ont appelé je leur ai dit que c'était possible puisque l'aventure *Iliade* continue. Ils ont été embauchés par la compagnie depuis ce moment-là. Et quand j'ai recommencé pour faire l'intégralité du spectacle, j'ai eu un nouveau groupe. J'ai donc eu deux groupes différents. Entre-temps, comme il s'agit de détenus en fin de peine, il y a des gens qui sont sortis au jour d'aujourd'hui, mais c'est très récent. La création a été faite qu'avec des détenus quand nous avons commencé. A l'heure actuelle, il n'y en a plus qu'un seul qui rentre tous les soirs en prison pour dormir à Meaux. Les autres sont tous en liberté.

- **Ils sont tous volontaires ? Comment peut apprendre dix heures de texte, quand on est amateur ?**

Oui il s'agit bel et bien de volontaires. Et pour les textes, il faut beaucoup de travail de patience, de détermination et surtout beaucoup d'écoute. Nous avons fait tout un travail sur la confiance. Moi j'allais deux fois par semaine dans la prison pendant un an, un an et demi. Deux fois durant lesquelles je travaillais deux heures le matin, puis deux heures l'après-midi. Il y a eu un long travail sur la création du groupe, la création d'une énergie collective. Il a fallu apprendre à se mettre en confiance, faire confiance à ce type qui arrive en prison et qui vous pose quelque chose comme ça. Et peu à peu on a réussi à trouver l'énergie, la motivation et à responsabiliser le groupe. J'ai pu dire installer cette relation dans laquelle j'ai dit : « Ok moi je suis

metteur en scène, vous vous êtes acteurs, sur scène, c'est comme ça que je vous parle. Nous ne sommes pas un intervenant et des détenus. Il y a un texte à apprendre, donc on y va, c'est maintenant ». Très vite on a compris, des deux côtés, qu'il y avait beaucoup de travail. C'est aussi la raison pour laquelle j'ai contacté des comédiens professionnels qui ont intégrés la compagnie. Il y a donc des professionnels dans le spectacle et c'est quelque chose qui joue un rôle important. Il y a un effet d'imitation très fort, qui tire tout le monde vers le haut. Les personnes qui avaient honte de jouer ou de s'exposer ont vu que les acteurs le font et sont admirés pour ça. Ils ne sont pas jugés négativement. Cela a amené une énergie collective positive.

- **Concernant le décor, il n'y en a pas, ou juste des chaises. C'est un choix artistique ou avant tout pratique ?**

En effet, il n'y a que des chaises. En fait, c'est venu dans un deuxième temps, puisqu'au début j'avais que des chaises dans la petite salle dans laquelle je travaillais à Meaux. Et à un moment donné j'ai trouvé ça plus honnête de mettre sur le plateau ce qu'on avait en prison. Donc ils n'ont pas de costumes non plus, ils sont comme ça, habillé en jogging, en baskets. J'ai clairement acheté des chaises à Ikea, les plus simples en bois, mais qui peuvent devenir tout à la fois : des armes, des boucliers, un bûcher funèbre, un mur... Par exemple, demain ce sera le Cheval de Troie sur scène que l'ont fait avec ces chaises, C'est une contrainte qui nous a donné extrêmement de liberté dans la création. On n'avait rien et on a pu imaginer tout. Cette contrainte est devenue une vraie opportunité.

- **Pour revenir à votre travail à Meaux, vous étiez dans une petite salle, avec des chaises ?**

Ce n'était pas du tout un lieu adapté... Je me suis battu pour avoir une salle plus grande, mais au début c'était juste une salle de quinze mètres carrés. Quand ils m'ont dit la première fois que j'allais faire du théâtre là-dedans, je n'arrivais pas à y croire, à voir comment on allait faire. Mais finalement, la Prison a appris à me connaître et ils ont vu le travail... J'ai demandé progressivement une autre salle plus grande.

- **Concrètement, comment s'est passée la direction d'acteur ?**

Il y a plusieurs réponses. La première est quelque chose qui nous a tout de suite reliés, puisque *l'Illiade* parle de respect. C'est une histoire qui commence parce que quelqu'un manque de respect à quelqu'un d'autre. Je pense d'ailleurs que le manque de respect est toujours le point de départ d'un acte de violence. Et quand nous avons commencé à parler de ça, tout le monde a compris que ça ne parlait que de ça. Quelque part, on leur a tout enlevé, ils sont en prison, ils n'ont plus rien, mais tous disent la même chose : « tu ne m'enlèveras pas le respect ». La question de respecter et de se faire respecter en prison est très importante, voire centrale. Donc à la fois c'était le point de départ pour comprendre l'histoire et donc incarner le personnage. Et à la fin ça m'a aidé à leur faire comprendre, à leur faire faire les choses étonnantes que fait un acteur comme se jeter au sol ou pleurer, ou prendre quelqu'un dans ses bras. Sans que cela ne les mette en danger. Par exemple, concrètement, il y avait une fenêtre dans la salle où nous travaillions que donnait directement sur la cour de la prison et parfois il y avait d'autres détenus ou d'autres personnes qui passaient. Et quand je demandais à un acteur de faire quelque chose il me disait « tu sais, le type-là dehors, il me respecte, je peux pas faire ça comme ça maintenant, s'il me voit comme ça faire le con, après il ne me respectera plus ». Il y a eu long travail pour faire passer le fait qu'en se comportant différemment on ne perd pas quelque chose mais au contraire, on y gagne. Ça c'était le point de départ pour les diriger. Ensuite, le gros du travail, pour comprendre les nuances du personnage a été de partir d'eux, de leurs expériences, de leur compréhension. Chaque fois, on revenait à leur expérience : « c'est quoi pour toi l'amitié ? Est-ce que tu as déjà vécu ça ? Est-ce que tu as déjà perdu un ami ? Est-ce que tu t'es déjà bagarré avec quelqu'un ? Est-ce que tu as déjà vécu cette chose, telle scène ou telle situation ». En fait, je parlais d'eux, c'était la meilleure manière d'aller vers quelque chose de concret sur le plateau, afin qu'ils puissent eux-mêmes se reconnaître dans les différentes situations. D'ailleurs ce qui est étonnant c'est que la direction d'acteurs s'est faite dans deux sens différents. Je devais amener les amateurs à se libérer, à trouver de l'énergie, une posture, une colonne vertébrale sur le plateau et par la suite je devais les diriger dans l'autre sens pour les professionnels : il fallait enlever les tics, parfois il fallait enlever d'autres choses dans le jeu, pour enlever les différences. Aujourd'hui le plus beau compliment que l'on

met fait, c'est quand les gens du public me disent « on oublie qui est qui, on se plonge dans l'histoire et on oublie tout ça ». J'adore le fait qu'à un moment donné tous les acteurs soient sur le plateau et partagent avec nous une histoire collective, peu importe qui est amateur et qui est professionnel. La direction d'acteur était donc « intermédiaire » : libérer le jeu des amateurs et simplifier celui des professionnels.

- **Pour finir, j'aimerais revenir sur les prémices de vos motivations pour ce projet ? Qu'est-ce que vous vous êtes dit, que c'était une démarche sociale ?**

Ce qui a donné tout de suite envie à Valérie et Adrien de monter le spectacle c'est que pour eux c'était immédiatement un travail artistique. Il n'y avait pas cet aspect un peu voyeur souvent présent dans ce genre de projet : « On met en scène avec des détenus, venez voir des détenus sur scène ! Regardez-nous faisons des choses bien pour eux, etc. ». Ce n'est pas du tout ce que nous voulions. En fait, moi je ne suis pas là-dedans, et heureusement les deux directeurs du théâtre non plus. Heureusement mes partenaires qui ont produit ce spectacle ne sont pas du tout là-dedans ! Pour nous c'était une création artistique dès le départ. Evidemment, j'ai des convictions personnelles ; je pense que n'importe quelle œuvre d'art, ou n'importe quelles tentatives de faire une œuvre d'art, est aussi politique. Simplement la question n'est pas d'être engagé ou pas engagé... Quand on fait un acte artistique c'est forcément engagé, d'une manière ou d'une autre cela défend une vision du monde. Un acteur sur le plateau est déjà un acte politique : comment en tant que metteur en scène je le traite ? Est-ce que nous sommes au même niveau, ou pas ? Voilà, je n'ai jamais eu à l'esprit de faire du social, jamais, jamais, jamais. Même quand j'allais en foyer d'accueil, ou en maison de retraite cette question ne m'intéressait pas. Par exemple, pour mon prochain projet (si tout va bien), j'aimerais monter *Hamlet* de Shakespeare mais en milieu psychiatrique. Et cette idée me plaît car je trouve ça pertinent pour cette pièce-ci : la question de la folie est dans la pièce, l'idée que « ma réalité n'est pas la tienne » est dans la pièce. Je me donne les moyens de le faire, de prendre au sérieux ce qu'il y a concrètement dans la pièce. C'est exactement la même chose pour *Illiade*, *Illiade* parle de conflit, parle d'hommes. Il y a une notion de virilité très forte. Il y a différents modèles de virilités, ici ce sont à la fois des hommes très beaux et très abîmés, et c'est que je voulais. Il se trouve que je l'ai trouvé là-bas, en prison.

B. Fragment d'expérience de Marc Klein, Théâtre du Fil

- KLEIN, Marc, « Un théâtre de contravention – Médiation fragmentaire sur quelques expériences de création partagée en milieu carcéral » dans BIOT, PAUL (dir.) *et al*, « Le théâtre d'intervention aujourd'hui », *Etudes Théâtrales*, n°17, Louvain-La-Neuve, Centre D'études Théâtrales, 2000. P.85 à 87.

« Premières minutes ensemble sans témoins.

Poignées de mains embarrassées, plaisanteries sans conviction.

Regards en chiens de faïence, regards de chiens battus.

Et la question, pour tous, également plombante :

Qu'est-ce que nous pouvons bien avoir à dire, à faire ensemble ?

Il est inutile de la formuler : il ne s'agit pas d'une phrase qui en appellerait une autre.

Elle *est là*, la question, elle s'éprouve dans l'épaisseur de notre malaise réciproque, comme une présence.

Nous l'aspirons et la renvoyons dans l'air avec la fumée de nos cigarettes.

Elle est paradoxalement la première chose qui nous lie : le doute sur notre en-commun est notre première expérience commune.

Les réponses pourtant ne manquent pas : réponses officielles, rationnelles, objectives – de celles qui s'inscrivent dans un programme, qui argumentent un dossier, que l'on développe dans un article ...

Elles existent, sans doute, et n'ont pas cessé d'être justes ; mais c'est comme si elles étaient restées dans le sas d'entrée, retenues au premier barrage, parmi ces-choses du dehors – le téléphone, le canif, la pomme – que nous retrouverons sagement à l'heure de la sortie : *ici et maintenant*, ce lundi matin à neuf heures quarante-cinq, dans la grande Chapelle souillée par les pigeons, ce ne sont que des mots vides.

Et l'on sent bien qu'il y aurait comme une lâcheté à vouloir les convoquer, les réanimer de force - comme un geste *faux*.

Et si la vérité humaine de cet instant – la condition *qu'il puisse se passer quelque chose* – était précisément d'assumer l'immense découragement, l'immense « à quoi

bon ?» qui nous étreint face à ces garçons ni curieux, ni hostiles – ces garçons qui, au mieux, attendent de voir venir ?

Et s'il s'agissait, avec eux, d'attendre que ça vienne ?

L'attente, parfois, est dénouée d'emblée – du moins en apparence – que l'un ou l'autre qui, croyant savoir, s'empresse, favorable ou défavorable, de prendre position : on est là pour s'exprimer, se défouler, reprendre confiance en soi, s'entraîner à l'épreuve de « retrouver le dehors » ; on va « apprendre des rôles » ; on va pouvoir dire ce qu'on a sur le cœur, parler de la drogue, des matons, de la galère, des femmes qui nous manquent ; on va pouvoir vider son sac et crier au monde qu'on est quand même des humains.

Ou encore : votre truc, là, je vous le dis tout de suite, c'est pas pour moi, le théâtre c'est une affaire de gonzesses ; j'ai vraiment trop de problèmes pour avoir la tête à ça ; on ferait mieux de nous faire faire des choses utiles ; moi j'ai pas demandé à venir ici, tout ce que je demande c'est qu'on me foute la paix – et d'abord qui vous êtes et *pour qui* vous venez là ?

De ces deux attitudes, également défensives, la plus difficile à déjouer – parce que la plus construite – apparaîtra bien souvent la première : il faudra décevoir cette projection positive, et la bonne volonté de façade qui l'accompagne, faire entendre que le théâtre « ça peut être autre chose » – et peut-être, précisément, quelque chose d'*inutile*, de fondamentalement réfractaire à toute justification : quelque chose qui, loin de le dissiper, se joue dans la persistance, voire de l'aggravation, de notre malaise premier.

Qu'est-ce qu'on peut bien avoir à se dire, à faire ensemble – à dire/faire pour d'autre qui nous rejoindront ici vendredi, dans cet espace/temps paradoxal qui n'est ni « dedans » ni « dehors » – sinon éprouver ensemble la question même de l'être ensemble ?

Et tel est bien l'enjeu de la semaine entière :

Ces garçons à qui ne nous liait aucun contrat (sinon celui, inégal, passé par eux comme par nous avec une instance tierce), ces garçons avec qui, rapidement, se tisse un lien fragile sans doute mais d'une étonnante, d'une radicale *honnêteté* - au sens où entre nous, pas une seconde, *il n'est permis de tricher* –, les gagner peu à peu à « notre mal » : leur faire partager non pas notre richesse supposée mais notre

pauvreté : l'incertitude d'un tâtonnement sensible que le mot de théâtre couvre bien mal: l'expérience non d'une maîtrise mais d'une déprise consentie. [...]

Et voilà que *nous y sommes*.

Quand, comment cela a-t-il basculé :

Hier après-midi, après l'éclat de A ?

Ce matin, avec l'exercice proposé par Z ?

Ou encore depuis ce moment de grand rire partagé ?

On ne saurait le dire au juste, et la question est vaine.

Mais c'est comme un changement de la densité de l'air, ou de la lumière, perçu et reconnu également par tous.

Quelque chose s'est dénoué, quelque chose s'est noué.

Quelque chose a lâché, quelque chose a pris.

Un dessein émerge, prend forme, accède sensiblement à la conscience commune.

Nous voici au travail, *sur le même bateau* – un bateau de théâtre dont nous commençons à apercevoir où il va, et la place que chacun d'entre nous y occupe.

Nous voici construisant, agencant des pièces, et nous étonnant qu'elles s'ajustent aussi bien selon un plan que nul n'avait prémédité.

Qui nous verrait en plan rapproché, ignorant du contexte, refuserait de croire que *cela se passe en prison*.

Nous-même y pensons-nous encore ?

Car ce qu'à l'instant – osons le dire – nous partageons, c'est un *rare bonheur*.

Un tel « saut qualitatif » (que le moindre accident, faut-il le préciser, peut toujours remettre en question) est d'intensité, de durée, de conséquence extrêmement variable d'une expérience à l'autre ; mais il est rarissime qu'il ne se produise pas.

Effet de stratégie ?

Pas plus qu'effet de miracle.

Sans doute aura-t-il fallu, pour qu'il advienne, qu'opère pour eux comme pour nous la conjonction paradoxale d'une *insistance* et d'un *lâcher prise*.

Que soit instauré *l'espace d'un consentement*.

Que se soit mis au travail, accompagnant l'aventure consciente, ce que je nommerai faute de meilleurs termes *l'inconscient créateur collectif*.

Qu'en ce pari nous ayons su *miser sur l'homme sans retenue*.

Qu'y aurons-nous gagner ?

Le constat, simplement, à l'heure de se quitter :

c'est qu'il s'est passé là quelque chose *d'impossible*. »