



**HAL**  
open science

## Du centre pénitentiaire au Festival d'Avignon. Un atelier théâtral pour remettre les détenus dans un temps social

Jean-Louis Fabiani, Lauriane Guillou, Damien Malinas

### ► To cite this version:

Jean-Louis Fabiani, Lauriane Guillou, Damien Malinas. Du centre pénitentiaire au Festival d'Avignon. Un atelier théâtral pour remettre les détenus dans un temps social. Champ Pénal, 2021, 24, 10.4000/champpenal.13339 . hal-03722542

**HAL Id: hal-03722542**

**<https://cnam.hal.science/hal-03722542v1>**

Submitted on 30 Aug 2022

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

## Du centre pénitentiaire au Festival d'Avignon

Un atelier théâtral pour remettre les détenus dans un temps social

*From Prison to the Avignon Festival. Setting up a Theatre Workshop in Order to  
Make Inmates Back to a Social Time*

Jean-Louis Fabiani, Lauriane Guillou et Damien Malinas

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/champpenal/13339>

DOI : 10.4000/champpenal.13339

ISSN : 1777-5272

### Éditeur

Association Champ pénal / Penal field

Ce document vous est offert par Conservatoire national des arts et métiers (Cnam)



### Référence électronique

Jean-Louis Fabiani, Lauriane Guillou et Damien Malinas, « Du centre pénitentiaire au Festival d'Avignon », *Champ pénal/Penal field* [En ligne], 24 | 2021, mis en ligne le 22 décembre 2021, consulté le 30 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/champpenal/13339> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/champpenal.13339>

---

Ce document a été généré automatiquement le 24 décembre 2021.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International  
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

---

# Du centre pénitentiaire au Festival d'Avignon

Un atelier théâtral pour remettre les détenus dans un temps social

*From Prison to the Avignon Festival. Setting up a Theatre Workshop in Order to Make Inmates Back to a Social Time*

Jean-Louis Fabiani, Lauriane Guillou et Damien Malinas

---

## 1. Introduction

- 1 En juillet 2017, à l'occasion de la 71<sup>e</sup> édition du Festival d'Avignon, neuf personnes détenues du centre pénitentiaire du Pontet ayant participé pendant l'année à un atelier de pratique théâtrale avec Olivier Py<sup>1</sup> ont joué trois représentations d'une adaptation de *Hamlet* en public<sup>2</sup>. Deux conditions permettent de saisir le caractère singulier de cet événement. La première tient à ce que le public n'était pas composé de membres des administrations pénitentiaire et judiciaire, qui assisteraient à la restitution d'un projet culturel mené en détention, mais de festivaliers. La seconde est que ces représentations se sont tenues en dehors de l'enceinte de la prison, à la Maison Jean Vilar, dans le cœur de la ville, lieu de mémoire du Festival d'Avignon depuis 1979. Cette performance publique est l'un des aboutissements du partenariat liant depuis 2004<sup>3</sup> l'établissement pénitentiaire, les Services pénitentiaires d'insertion et de probation (Spip) du Vaucluse et l'institution culturelle. Ce trio œuvre depuis 2015 à la conception d'un programme artistique élargi pour ces publics-détenus (nous reviendrons sur ce choix de terminologie). Celui-ci comprend non seulement un atelier de pratique théâtrale qui rythme l'année, avec une restitution au mois de juillet à l'intérieur et, pour la première fois en 2017, à l'extérieur de la prison, mais aussi des parcours de spectateurs. Certaines personnes détenues peuvent assister à des représentations à l'intérieur et à l'extérieur, et à un spectacle en itinérance<sup>4</sup> qui fait partie de la programmation de l'édition. Si le centre pénitentiaire du Pontet n'est pas indiqué sur la carte des lieux du Festival dans le programme – ces représentations n'étant pas ouvertes aux festivaliers – la pièce jouée à la Maison Jean Vilar au point de départ de cette contribution reste identifiée

comme une proposition à part entière de la programmation du Festival d'Avignon (accessible à la réservation). Par rapport au chapitre de Louis Marin, « La ville dans sa carte et son portrait » (1983), nous pouvons nous demander pourquoi le centre pénitentiaire du Pontet n'est pas indiqué sur les cartes du programme du Festival d'Avignon, alors que le plan est lui-même un discours. En effet, ces cartes sont à la fois une description et une mise en récit de la démarche de décentralisation de l'institution.

- 2 Festival de l'après-guerre et de la reconstruction nationale né en 1947, le Festival d'Avignon est nourri d'une utopie formulée et cultivée par Jean Vilar : le théâtre populaire. Ce festival s'est historiquement construit sur les bases d'un théâtre voulant rassembler, et plus précisément réunir :

[...] dans les travées de la communion dramatique le petit boutiquier de Suresnes et le haut magistrat, l'ouvrier de Puteaux et l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé... On sent bien qu'il n'est pas question pour nous d'éduquer, par le truchement des chefs-d'œuvre, un public. La mission du théâtre est plus humble, encore qu'aussi généreuse : il doit plaire, séduire, réjouir, et nous couper pour un temps de nos peines intimes et de nos misères.

(Vilar, 1986, 145)

- 3 Comme nous le verrons, lors de l'installation de l'ensemble de ses bureaux à Avignon en 2004, le Festival s'investit pour la culture en prison en allant à la rencontre des équipes du Spip et de l'établissement du Pontet.
- 4 Dans la continuité de l'abolition de la peine de mort par Robert Badinter en 1981, et des protocoles d'accord « Culture-Justice » signés en 1986 et 1990 entre les ministères Lang et Badinter, un souci d'humanisation<sup>5</sup> des conditions carcérales en France s'institutionnalise (Fassin, 2017 ; Fabiani, Guillou, 2018). De même, la création dans les années 1990 des Spip et du poste de conseiller pénitentiaire d'insertion et de probation (CPIP) renforcent et structurent cette institutionnalisation. Dans ce contexte, des directives ministérielles à l'instar de la convention « Culture et Justice » voient le jour, devenant un des principaux cadres de cette humanisation, et de l'affirmation de la culture comme droit. Celle-ci est d'ailleurs pensée en écho de la Convention de l'Unesco sur la diversité culturelle laissant une place significative à la question des personnes placées sous main de justice<sup>6</sup>. De plus en plus de propositions artistiques et culturelles destinées aux personnes incarcérées voient le jour, à l'intérieur comme à l'extérieur des prisons<sup>7</sup>. Elles s'inscrivent par ailleurs dans la continuité d'un tissu associatif et militant engagé avant ces directives et cadres institutionnels nationaux. Si des propositions répondent aux dynamiques ministérielles évoquées ci-avant, des inégalités entre territoires et établissements persistent ; ces conventions n'étant pas suffisamment déclinées ou adaptées<sup>8</sup>.
- 5 Plus encore, un déplacement, au moins dans le discours, s'opère à l'endroit du « sens de la peine » : la prévention de la récidive est l'axe structurant des services comme le Spip. Cette instance se saisit en effet de l'éducation, de la culture, des activités collectives, professionnelles ou de formations comme autant d'outils pour les personnes effectuant un parcours d'exécution de peine<sup>9</sup>.
- 6 Cette communication s'inscrit dans un contexte de transformation progressive d'un pan de la culture pénale. Comme les autres champs de la société, elle comporte ses contradictions et sa complexité comme les écrits de Didier Fassin (2013) le mettent notamment en exergue. En effet, « en dépit des proclamations concernant l'humanisation relative des conditions d'incarcération à travers le monde, les sociétés contemporaines demeurent très punitives » (Fabiani, Guillou, 2018). Au regard de son

positionnement artistique, politique et de sa relation au public, le Festival d'Avignon est un cadre à la fois original et pertinent pour appréhender une action artistique et culturelle dans le cadre carcéral.

## 1.1. Objectifs et questionnements

- 7 Le laboratoire Culture et Communication de l'Université d'Avignon travaille depuis 1992 sur le terrain des festivals, avec comme axes de recherche identitaires les publics du Festival d'Avignon et du Festival de Cannes. Depuis 2010, le corpus de festivals a été élargi <sup>10</sup>et un travail a été commencé avec les Rencontres Trans Musicales de Rennes, festival de musiques actuelles qui place l'idée de découverte au centre de sa programmation. Cette institution, active toute l'année sur son territoire, conduit des actions culturelles pour un public en détention au centre pénitentiaire pour hommes de Rennes-Vezin. Ce travail permet ainsi une comparaison.
- 8 Cette communication naît d'un questionnement relatif à la rencontre, voire à la relation, entre la forme festival et l'institution carcérale : il révèle des enjeux temporels à travers une collaboration durable de deux espaces sociaux qui, de prime abord, sont contraires dans leurs structurations. Ce questionnement s'inscrit de surcroît dans un espace-temps artistique : celui de la pratique théâtrale en tant que spectateurs et/ou comédiens. La carrière de spectateur (Ethis, 2005) (re)prend place, voire s'initie, dans un parcours d'exécution de peine. La relation entre culture et prison est complexe dans sa mise en œuvre autant que dans sa symbolique. De plus, pour Delphine Saurier, la question du temps cristallise directement un rapport social au corps alors que « le temps de la création est aléatoire et imprévisible, quand le temps de la détention et celui de l'hôpital sont répétitifs et cadrés ; la culture libère le corps et l'esprit, quand la santé et la justice le redressent » (Saurier, 2016, 18). Ce projet de recherche trouve comme point de départ la représentation de ce « Hamlet libéré »<sup>11</sup>. Relevant d'une approche communicationnelle, il propose une contribution à l'étude des projets et des pratiques artistiques et culturels dans les parcours de détention.
- 9 En quoi une relation institutionnelle entre l'univers carcéral et festivalier peut-elle participer à réinscrire la prison et ses publics dans un *temps social* ? Cette problématique convoque des interrogations complémentaires issues du terrain. Que génère, au niveau des parties prenantes de la chaîne de coopération (Becker, 1988), la recontextualisation d'une pratique initialement menée et restituée en prison à une performance publique qualifiée et reconnue comme une production artistique ? Comment est-elle décrite ? Quelles dynamiques, notamment temporelles, cette rencontre rend-elle saillantes ? Quelles singularités la forme festival peut-elle apporter aux projets culturels en prison ?
- 10 Ainsi, et parce qu'il s'agit de comprendre la rencontre entre un espace mis à l'écart de la société – spatialement comme socialement à partir d'un régime de privation de liberté dû à une peine – et un événement culturel qui, *a contrario*, concentre et densifie des pratiques communicationnelles et de construction identitaire à partir du théâtre, le concept de temps social paraît être un point de convergence pertinent. Sa mobilisation n'est pas envisagée pour opposer, mais pour identifier ce qui spécifie ces organisations sociales et ces parcours de détention.
- 11 La dimension d'évaluation d'une « réussite » du projet n'est pas possible dans la mesure où nous ne disposons pas d'un matériau propre à la parole des personnes détenues sur

cette expérience ; les articles de presse ne suffisant pas à la décrire. Dans *L'Art comme expérience*, John Dewey définit l'*expérience*, notamment esthétique, comme « une situation chargée de suspense qui progresse vers son propre achèvement par le biais d'une série d'incidents variés et reliés entre eux » (Dewey, 2010, 93). Cependant, ce « mouvement d'un point à un autre » (Dewey, 2010, 82) est une expérience lorsqu'une situation « conclue si harmonieusement que son terme est un parachèvement et non une cessation » (Dewey, 2010, 80) ; une conclusion qui n'est pas nécessairement celle envisagée par l'individu.

- 12 Cette contribution est une première étape de recherche sur les formes que peuvent prendre l'art et la culture en milieu carcéral depuis la rencontre avec la forme festival. Pour notre équipe de recherche, elle constitue de surcroît une première étape d'enquête sur les dispositifs relevant de l'éducation artistique et culturelle en prison.

## 1.2. Méthodologie

- 13 Au préalable, il convient de situer temporellement la démarche ayant mené à cette contribution. Celle-ci est le résultat d'un processus de recherche débuté en juillet 2017, à l'occasion de la 71<sup>e</sup> édition du Festival d'Avignon. Nous y avons observé la générale d'une pièce jouée en public par neuf personnes détenues du centre pénitentiaire du Pontet ayant participé pendant l'année à un atelier de pratique théâtrale avec Olivier Py. La recherche a continué en suivant l'évolution du projet jusqu'en 2019, en rencontrant notamment ses parties prenantes : des membres des équipes de l'établissement pénitentiaire, du Spip, et de l'équipe du Festival d'Avignon.
- 14 Nous avons d'abord fait l'expérience d'une représentation en juillet 2017, avant de formuler des questions. Ce choix méthodologique ancre la démarche dans une relation structurante au terrain, reposant sur un dispositif d'enquête privilégiant observation participante et entretiens semi-directifs :
- 15 1) Une observation participante a été conduite en juillet 2017, 2018 et 2019 : chaque édition, nous assistions à deux représentations. L'une dans le gymnase de la prison du Pontet qui s'adressait aux personnes détenues de l'établissement et aux personnels de l'administration pénitentiaire et judiciaire suivant l'atelier. L'autre en public, à l'extérieur de la prison. Dans les deux configurations, nous étions spectateurs. Il s'agissait de prendre connaissance de la forme artistique finale proposée au public du Festival, et d'observer son évolution dans le temps (mise en scène, évolution du jeu quand cela était possible, etc.). Nous y avons également observé les points communs et les différences avec les représentations en détention.
- 16 2) Deux autres observations ont été menées à l'intérieur de la prison du Pontet : la visite de la prison le 23 mars 2018, et une séance de l'atelier théâtre en mai 2019 (gymnase du centre de détention). Nous avons pu prendre connaissance de la méthode de travail, des difficultés rencontrées et des interactions entre personnes détenues, entre personnes détenues et équipes du Festival.
- 17 3) Quatre entretiens semi-directifs avec des personnes-ressources de l'établissement et du Spip ont permis de mieux comprendre la structuration, les besoins et les objectifs du dispositif, projetés par les équipes dans un projet artistique de cette envergure. Trois entretiens ont été conduits auprès des équipes du Festival d'Avignon suivant artistiquement le projet dans le temps (metteur en scène, assistant à la mise en scène et assistante coordinatrice de l'ensemble du projet). De plus, un étudiant de la formation

adossée au laboratoire a produit un mémoire ayant contribué à cette recherche à travers des entretiens (Charrier, 2019).

- 18 4) Le 13 juillet 2018, un atelier participatif a été organisé à l'Université d'Avignon autour d'une exposition de peintures réalisées par des personnes détenues du Pontet. Cet atelier a plus généralement permis de créer un espace de discussion sur les pratiques artistiques en détention. S'y sont rencontrés chercheurs, festivaliers et personnes détenues exerçant une activité artistique durant l'exécution de leur peine. À cette occasion, ces personnes détenues ont visité l'Université.
- 19 5) Enfin, une démarche comparative s'instaure à partir des Trans Musicales de Rennes. Chaque année, dans le cadre d'un partenariat, un concert est proposé en prison pendant le festival. Nous avons assisté au concert en prison et à celui pour les festivaliers en décembre 2018, après avoir rencontré en décembre 2017 une personne de la Ligue de l'enseignement associée au projet.
- 20 Ce terrain permet de faire dialoguer différents points de vue. Les conditions d'enquête ont d'abord permis de produire des données relatives à l'expérience des équipes (établissement, Spip et Festival d'Avignon). Le traitement de ces données consistera en une analyse communicationnelle à travers le prisme du discours pour les entretiens, et des interactions pour l'observation (propos rapportés ou cités).
- 21 Enfin, nous prenons le parti de désigner les individus ayant participé à l'atelier théâtre comme *comédiens-détenus* afin de ne pas les réduire à une entité homogène ne les caractérisant pas totalement (ils ne sont pas que des détenus), tout en reconnaissant la spécificité de leur statut (individus placés sous main de justice) : leur détention est une situation biographique à un moment donné. Une démarche en sociologie de la culture ne doit effectivement pas « considérer les détenus comme un « groupe social » dont l'homogénéité relative serait la conséquence des effets propres à l'incarcération » (Fabiani, 1995, 168). L'affirmation de ce choix de terminologie découle également d'échanges informels avec des membres de l'atelier théâtre et de l'atelier arts plastique durant l'atelier participatif de juillet 2018. Pour certaines personnes détenues du Pontet, ils sont les « artistes » ou les « comédiens » (propos rapportés). Cette dénomination est autant positive que négative : elle marque un engagement en même temps qu'elle génère une classification entre les individus. Le choix de qualificatif comédien-détenu n'est pas le fait d'une « surinterprétabilité » du milieu carcéral » (Fabiani, Guillou, 2018) qu'il faut toutefois garder à l'esprit lors du travail sociologique, mais plutôt d'une observation de dynamiques communicationnelles à l'œuvre dans le temps, lorsque deux contextes sociaux distincts se rencontrent et maintiennent une relation dans la durée.

### 1.3. Ressources théoriques en sciences sociales

- 22 Afin de proposer une mise en perspective des données, nous appuierons notre démarche empirique sur des publications issues des champs de la sociologie de la culture, de la prison et des sciences de l'information et de la communication. Elles concernent à la fois des références fondatrices de la sociologie de la prison (*Asiles* d'Erving Goffman et *Surveiller et punir* de Michel Foucault) et des enquêtes menées depuis l'institutionnalisation de la culture en prison. Les observations et conclusions de recherches comme *Lire en prison* de Jean-Louis Fabiani (1995) et *Perpétuités* d'Anne-Marie Marchetti (2001) permettront d'établir un cadre relatif à notre intérêt pour le

temps et la culture en prison. Nous appuierons nos observations sur des recherches inscrites dans la durée relatives aux personnes détenues et aux établissements pénitentiaires à l'instar de *Sociologie de la prison* de Philippe Combessie (2018) ou de « L'expérience carcérale élargie : une peine sociale invisible » de Caroline Touraut (2019). D'autres contributions dont celles de Gilles Chantraine et Manuela Ivone Cunha, Delphine Saurier et Leila Delannoy sont des ressources scientifiques ayant un ancrage empirique significatif pour appréhender le temps en prison, au contact d'une forme culturelle telle qu'un festival de théâtre.

- 23 Les notions ici structurantes relèvent principalement de préoccupations temporelles. Le concept de temps social, issu de la sociologie durkheimienne, vient notamment alimenter le travail empirique. L'idée de temps social fait appel à l'institutionnalisation de rythmes sociaux, qui sont une « exigence sociale, une expression typique des collectivités humaines qui collaborent en vue des tâches communes : c'est leur façon d'exister, de se donner un ordre » (Tabboni, 2006, 51). De façon générale, il renvoie aux structures et aux dynamiques collectives se rapportant à une organisation socialement partagée, mais laissant une part d'autonomie aux membres du groupe. Un temps social se construit autour de pratiques et de valeurs partagées, et convoque aussi une synchronisation des individus.
- 24 La notion de rupture biographique est aussi mobilisée ; elle provient d'observations de l'enquête *Lire en prison* (Fabiani, 1995). La détention peut en effet être définie comme « un moment de suspension dans le cours ordinaire de l'organisation sociale du temps (la notion de "vie active" se trouve désormais dépourvue de signification) » (Fabiani, 1995, 140). Pour Manuela Yvone Cunha, l'incarcération est une « interruption d'un parcours de vie », et une forme de « discontinuité par rapport au passé et au futur » (Cunha, 1997, 2). Nous verrons comment cette suspension peut faire écho aux carrières de festivaliers.
- 25 Enfin, l'objet de notre étude étant liée à une production artistique, la « chaîne de coopération », telle que la définit Howard Becker dans *Les mondes de l'art*, fait partie de nos ressources conceptuelles. L'artiste est placé « au centre d'un réseau de coopération dont tous les acteurs accomplissent un travail indispensable à l'aboutissement de l'œuvre. Chaque fois que l'artiste dépend d'autres personnes, il y a une chaîne de coopération » (Becker, 1988, 49).

## 2. Le Festival d'Avignon et le centre pénitentiaire du Pontet : du partenariat à la construction d'une relation

### 2.1. L'initiation de la relation entre le Festival d'Avignon et les personnes détenues du centre pénitentiaire d'Avignon - Le Pontet

- 26 Les prémices de la relation entre le Festival d'Avignon, le Spip du Vaucluse et le centre pénitentiaire du Pontet remontent à 2004. Cette rencontre a été initiée à l'arrivée d'Hortense Archambault et Vincent Baudriller à la direction du Festival (2004-2013). Peu à peu, ce partenariat se veut emblématique d'une action de décentralisation. Le projet du théâtre populaire de Jean Vilar peut être résumé dans l'idée que les œuvres d'une haute exigence artistique doivent être rendues accessibles à tous, quel que soit l'espace social où se trouvent les individus. Une démarche artistique en prison répond à



cette ambition du théâtre pour tous. Elle convoque en même temps l'idéal de l'éducation populaire : faire de la culture une matière première de l'éducation et de la construction de soi. Il s'agit donc aussi, pour l'institution, d'une manière de s'interroger sur son rapport à la démocratisation culturelle.

- 27 Au cours des premières années du partenariat, les institutions engagées établissent les bases d'une relation qui s'est non seulement inscrite dans la durée, mais qui a pu dépasser le cadre des directions, celle-ci s'étant renouvelée lors de l'arrivée d'Olivier Py en septembre 2013. La première période du partenariat (2004-2013) articulait deux aspects d'une pratique culturelle : la rencontre et la pratique spectatorielle. Chaque année, Hortense Archambault et Vincent Baudriller se rendaient au centre pénitentiaire du Pontet pour présenter la programmation de l'édition à venir à un groupe de personnes détenues. Une rencontre avec le Festival d'Avignon s'initiait, ou se renouvelait, pour les personnes assistant à l'intervention. Dans la perspective de soutenir cette rencontre, et d'envisager une appropriation par ce public, le Festival, l'établissement pénitentiaire et le Spip du Vaucluse proposaient à des détenus pouvant solliciter une permission de sortir des parcours de spectateurs afin d'assister à une ou plusieurs pièces de l'édition en juillet. Des propositions artistiques ont aussi eu lieu en détention durant cette période, comme une lecture de Joël Pommerat.

## 2.2. Pérennité et transformation des cadres de la rencontre artistique

- 28 À partir de 2014, le partenariat a été reconduit et enrichi de deux initiatives. La première est celle de l'accueil d'une représentation du spectacle en itinérance au sein du centre de détention. L'établissement devient un des lieux voulus emblématiques de « la décentralisation des 3 km », un projet énoncé par la direction du Festival d'Avignon depuis 2014. La seconde est l'expérimentation d'une classe théâtre avec Olivier Py – premier directeur artiste depuis Jean Vilar – faisant suite à la proposition d'une personne détenue, et la capacité des équipes de direction de l'établissement et du Spip à la prendre en charge<sup>12</sup>. À l'issue d'une présentation, un homme détenu interpelle Olivier Py en lui demandant pourquoi celui-ci ne ferait pas du théâtre avec eux. Cette interpellation est autant positive que négative. Elle est positive car elle témoigne d'une dynamique venant des personnes détenues en même temps qu'elle est une interpellation, traduisant le cas échéant un manque. L'acte fondateur de la démarche et relation artistiques avec Olivier Py est ainsi celle de repousser des limites.
- 29 L'année suivante, en 2015, la semaine de théâtre prend la forme d'un atelier hebdomadaire de pratique théâtrale avec Olivier Py et Enzo Verdet<sup>13</sup>, entre novembre et juillet, aboutissant à une représentation des comédiens-détenus dans le gymnase du centre de détention durant le Festival. Devant un public composé de personnels de l'administration pénitentiaire et de détenus, le groupe de l'atelier théâtre a joué une adaptation de *Prométhée enchaîné* en 2015<sup>14</sup> et de *Hamlet* en 2016. Les échanges ayant eu lieu avec la directrice du centre pénitentiaire du Pontet et la CPIP accompagnant l'atelier dans la durée ont permis de mesurer combien le déroulement de ce type d'initiative est lié à l'investissement et l'engagement d'individus qui reconnaissent une utilité sociale aux projets artistiques. Citant le protocole d'accord national de 2009, Delphine Saurier rappelle que « l'accès à la culture est un droit pour toutes les personnes placées sous main de justice » et que la « culture est un vecteur de

revalorisation personnelle, et d'insertion scolaire, professionnelle et sociale » (Saurier, 2015, 15). Durant nos échanges, la directrice de l'établissement reconnaît que les équipes de surveillance sont parties prenantes du bon déroulement et de la faisabilité de telles initiatives : ils font partie de la communauté carcérale, même si les barrières sont toujours présentes.

### 2.3. « Hamlet libéré »

- 30 En 2017, le projet passe une nouvelle étape. Il avait non seulement pour objectif de reconduire le dispositif habituel, avec une représentation de *Antigone* à l'intérieur de la prison, mais de proposer de surcroît la représentation d'une adaptation de *Hamlet* par neuf comédiens-détenus pour les festivaliers à la Maison Jean Vilar. En juillet 2018 et 2019, plusieurs représentations à l'extérieur de l'établissement, devant le public festivalier, ont également eu lieu (*Antigone* et *Macbeth*).
- 31 L'évolution du partenariat en une relation montre que la collaboration entre le Festival et l'administration pénitentiaire s'est progressivement institutionnalisée autour de la pratique spectatorielle d'une part, et de la pratique artistique de l'autre. Pour les personnes détenues, l'institutionnalisation de cette relation depuis 2004 pose également la question de la construction d'une relation avec le Festival d'Avignon en tant qu'institution et événement. Ils y sont effectivement associés comme parties prenantes, comme publics ou artistes. De plus, le groupe a été convié à présenter une pièce dans le cadre du festival Vis-à-vis de Paris Villette<sup>15</sup> le 28 janvier 2018 : la participation devient engagement de tous les instants individuellement et collectivement.
- 32 L'institutionnalisation de la relation amène à s'interroger sur les spécificités d'une pratique artistique dans un temps long à partir d'un engagement corporel et intellectuel, mais aussi d'un engagement progressivement professionnel. En effet, des dates de représentations sont inscrites dans un programme et font partie des réservations possibles pour les festivaliers. Afin de pouvoir honorer cet engagement et bénéficier des permissions de sortir, les comédiens-détenus doivent faire preuve d'un comportement exemplaire. Le travail sur soi se conjugue avec la solidarité vis-à-vis du groupe, les incidences d'une attitude impactent non seulement le dossier du détenu, mais aussi la viabilité du projet, voire de l'atelier : le théâtre est aussi un lieu de la discipline. Les comédiens-détenus sont à la fois les artistes au centre de la production artistique, qui dépendent d'autres acteurs formant la chaîne de coopération (Festival d'Avignon, direction de l'établissement, Spip, juges d'application des peines, surveillants, public), en même temps qu'ils sont partie prenante de la chaîne de coopération puisque de leur engagement et de leur bonne conduite dépendent la pérennité et la faisabilité de la représentation.
- 33 Afin de comprendre le rôle structurant du temps dans cette rencontre entre deux temps sociaux, contraints et suspendus, nous allons revenir sur l'identification et la description des spécificités temporelles caractéristiques de la forme festival, notamment à Avignon, et de celles de l'institution carcérale. Le temps n'est pas un élément *sui generis* et extérieur aux individus. Il est au contraire issu de conventions sociales, de dynamiques culturelles et « répond dans ses formes fondamentales à des fonctions, à des expériences et à des conditions changeantes » (Tabboni, 2006, 29). De même, un temps social est issu d'un processus d'institutionnalisation naissant « dans

toute situation sociale se prolongeant dans le temps » (Berger, Luckmann, 2012, 18) : sa structure répond à des besoins systémiques et normatifs, nécessitant une certaine stabilité. Aussi, il convient d'identifier les caractéristiques des temps carcéraux et festivaliers, de même que les dynamiques sociales et les pratiques auxquelles leurs organisations répondent pour les activités humaines qui s'y déploient.

### 3. La rencontre entre le Festival d'Avignon et le centre pénitentiaire du Pontet

#### 3.1. Caractériser le temps carcéral

- 34 Avec l'enfermement et la privation de liberté, l'épreuve que constitue la réclusion tient aussi à la valeur accordée au temps au sein des sociétés contemporaines : « 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". Sa perte a donc le même prix pour tous » (Foucault, 1975, 268). Dans *Surveiller et punir*, Michel Foucault ajoute qu'il y a dans le fonctionnement pénal « une forme-salaire de la prison qui constitue, dans les sociétés industrielles, son "évidence" économique » (Foucault, 1975, 269). Selon lui, la prison est « "naturelle" comme est "naturel" dans notre société l'usage du temps pour mesurer les échanges » (Foucault, 1975, 269).
- 35 Les études en sciences sociales menées sur les établissements pénitentiaires s'accordent pour qualifier le milieu carcéral de contraint. Son organisation est définie par l'administration et par l'établissement, et s'impose à tous les détenus, sans distinction, sauf dans le cas de sanctions disciplinaires. L'administration pénitentiaire « gère le temps carcéral, les circuits et les pointages. Les mouvements sont au cœur de l'organisation. Les détenus placés au quartier disciplinaire ou confinés dans leur cellule, isolés pendant la durée fixée par la commission de discipline, demeurent momentanément exclus de toute activité culturelle collective » (Doga, 2015, 85). Au sein d'un établissement carcéral, le temps n'est pas sujet à des adaptations et se trouve également un espace restreint :
- C'est une caractéristique fondamentale des sociétés modernes que l'individu dorme, se distraie et travaille en des endroits différents, avec des partenaires différents, sous des autorités différentes, sans que cette diversité d'appartenances relève d'un plan d'ensemble. Les institutions totalitaires, au contraire, brisent les frontières qui séparent ordinairement ces trois champs d'activités ; c'est même là une de leurs caractéristiques essentielles.  
(Goffman, 1968, 47)
- 36 Bien sûr, il convient de relativiser et dépasser le terme d'institution totalitaire, formulation qu'il faut rendre à son contexte historique alors très éloigné des problématiques d'humanisation des conditions de détention que traverse l'administration pénitentiaire depuis les années 1980. Pour autant, si cette citation relève d'une étude des années 1950-1960, elle décrit un contexte toujours actuel pour la détention (Fabiani, 1995, 125).
- 37 Une approche goffmanienne conduit à un autre constat : en détention, le statut social prenant le pas est celui de détenu, voire de délinquant. Cet *étiquetage* (Becker, 1985) et ce *stigmate* (Goffman, 1975) fragilisent la reconstruction après la détention : elle tend à

définir un individu alors même que celui-ci a purgé sa peine. En dehors d'un contexte carcéral, le temps s'organise autour du rythme de la société. Cette dernière attribue à chaque individu divers statuts et rôles sociaux touchant préalablement aux sphères familiale et professionnelle. Quant à la détention, elle s'organise autour de l'emprisonnement : ce temps est tourné vers l'attente du jugement (maison d'arrêt) et la peine (centre de détention).

- 38 Si les rythmes diffèrent entre maisons d'arrêt, centres de détention et maisons centrales, l'organisation générale de la privation de liberté, imposée par une administration, conduit à une uniformisation des rôles sociaux et au renforcement de l'étiquetage. D'ailleurs, dans le contexte culturel, il est fréquent de regrouper « l'ensemble des personnes détenues sous le titre de “public empêché” comme cible des actions culturelles mises en œuvre en détention » ce qui « tend à façonner l'image d'un groupe homogène car partageant la même condition carcérale » (Rostaing, Touraut, 2015, 25). Nous privilégions dès lors la dénomination de public-détenu (le pendant de comédien-détenu) car il s'agit d'une situation sociale à un moment donné.
- 39 À l'extérieur, tous les rôles sociaux endossés par choix ou convention assignent une place et une activité dans le collectif et se voient, par la détention, soumis à une décontextualisation de leur cadre social de référence (Fabiani, 1995, 139). La privation de liberté fait que le rôle social prenant le dessus est celui de détenu. La notion de « rupture biographique » (Fabiani, 1995, 150) permet alors de qualifier la confrontation au vécu de l'incarcération d'un point de vue sociologique dans la mesure où la prison est un « déphasage » avec le monde extérieur (Cunha, 1997, 7), radical, et « l'incertitude du temps objectif de détention » (Chantraine, 2003, 373) rend difficile toute projection dans le futur.
- 40 Le temps de la prison se caractérise par une impression de « temps figé » : elle est pour Alfred Gell, cité par Manuela Ivone Cunha, un « réificateur de temps ». Il se caractérise également par la coexistence de différentes manières d'éprouver *le temps qui passe* en fonction de sa propre peine d'emprisonnement. Les « modes d'estimation du temps varient aussi selon les différentes étapes que l'on peut distinguer dans l'ensemble de la durée de la détention » (Cunha, 1997, 4). Si la perception du temps est sociale, notamment, dans le cadre d'expériences esthétiques (Ethis, 2006), il faut pouvoir prendre en considération le fait que les détenus ayant un temps de peine long, voire une réclusion criminelle à perpétuité, n'auront pas la même appréhension ou mesure du temps telle que nous le concevons avec les cadres que nous partageons avec le reste de la société. Comme l'a souligné Leïla Delannoy, les perspectives de réinsertion, de même que les activités artistiques et culturelles, sont, elles aussi, éprouvées différemment selon le temps de peine auquel font face les détenus (Delannoy, 2017).
- 41 Dans le contexte carcéral, « l'organisation sécuritaire et guerrière de l'institution (Chauvenet, 1998) et l'objectif de contentation des détenus comme impératif numéro un surplombent l'ensemble de la vie quotidienne » (Chantraine, 2003, 372). Pour Anne-Marie Marchetti (2001, 167) :
- [...] il y a selon les types d'établissements, des différences dans la gestion du temps, le rythme de base d'une journée carcérale y est *grosso modo* identique ; en fait il évoque une partition faite de blanches et de noires qui serait proposée à tous les détenus mais qu'ils enrichiraient progressivement au fil des années en y ajoutant leurs propres variations [...]. Cependant, les usagers ne peuvent guère changer la « clé » du morceau à jouer, laquelle dépend dans tous les établissements... de l'ouverture et de la fermeture des cellules.

- 42 Les seules spécificités d'aménagement du temps quotidien concernent les activités auxquelles les personnes détenues s'inscrivent à l'instar du sport, de la culture, des cours, de la bibliothèque ou du parler. Elles font néanmoins partie de « mouvements » et disposent de tranches horaires dédiées. Durant notre premier entretien le 13 octobre 2017, la directrice du centre pénitentiaire du Pontet explique qu'une activité « va se placer dans un mouvement. Donc on aura déterminé un temps pour l'activité : un lieu, un temps, une durée, qui y va »<sup>16</sup>.
- 43 L'idée de temps contraint, conjuguée au « pragmatisme sécuritaire » (Chantraine, 2006), est concentrée dans l'image « d'inertie et frontières institutionnelles » conceptualisée par Leïla Delannoy. Ces inerties correspondent à une « paralysie organisationnelle » qui reposerait sur un « “pragmatisme sécuritaire” nourri par la méfiance institutionnalisée. Les inerties et frontières institutionnelles sont finalement toutes les routines qui paralysent le fonctionnement inerte des établissements » (Delannoy, 2017, 55). En nous référant aux entretiens, les enquêtés exerçant pour l'administration pénitentiaire qui se disent convaincus de l'utilité de la culture dans un parcours d'exécution de peine, il est dit que la place accordée aux pratiques artistiques varie d'un établissement à l'autre. Les efforts, et notamment les efforts exceptionnels qui impliquent un travail de fond, comme l'obtention de permissions de sorties, constituent des frontières plus ou moins franchissables selon l'implication humaine. La culture permet de qualifier son établissement et dans le même temps ceux qui n'ont pas cette pratique de la culture en détention. La culture est une vertu au même titre qu'elle l'est pour d'autres institutions, dont des institutions culturelles.
- 44 Dans des parcours d'exécution de peine, les activités culturelles peuvent être pensées sur le mode du « levier d'insertion » (Doga, 2015, 78), contribuer à une dynamique de reconstruction de soi, voire retrouver l'apparence d'un agenda ordinaire. Certains y voient une façon de « Devancer l'institution et [...] minorer son pouvoir, réaligner autant que possible son rythme de vie sur l'extérieur, ces formes de résistance se retrouvent dans toutes les prisons » (Marchetti, 2001, 176). Cela peut être renforcé quand elles se font en présence d'intervenants extérieurs à l'administration pénitentiaire et judiciaire comme cela avait été exposé dans *Lire en prison* (Fabiani, 1995).
- 45 Néanmoins, la personnalisation de l'emploi du temps de chaque détenu demeure relative. L'organisation générale du quotidien reste déterminée par l'administration carcérale et ne correspond pas forcément au temps quotidien tel qu'il se vit à l'extérieur. Si les personnes détenues peuvent organiser leurs semaines en fonction d'activités (sportives, culturelles, emploi dans la prison), le canevas temporel reste fixe et non négociable. L'autonomie est relative, largement accompagnée de procédures administratives, et s'organise autour de l'emprisonnement : « l'acteur est sommé de se responsabiliser alors que, simultanément, il est dépossédé de toute *autonomie* et de toute *indépendance* » (Chantraine, 2003, 374). Bien qu'une personne détenue ne dispose pas d'une autonomie en tant que telle, elle se doit d'être actrice de sa réinsertion.
- 46 L'emploi du temps de chaque personne détenue repose aussi sur la coopération des personnels de surveillance en charge d'assurer les mouvements, d'amener les individus à l'heure prévue des activités. Enzo Verdet reconnaît cette dimension : « C'est forcément une coopération puisque sans eux on ne pourrait rien faire s'ils n'étaient pas investis dans le projet, pour appeler les détenus, pour rappeler à leurs camarades gardiens d'envoyer les détenus. Voilà, c'est eux qui font toute la transition avec le

centre de détention. Nous, on n'est pas dans le centre de détention, on est entre la maison d'arrêt et le centre de détention, du coup, on fait un trajet pour y aller, et eux font aussi un trajet pour y aller »<sup>17</sup>.

- 47 Enfin, et à l'inverse, le temps de l'institution pénale est autonome vis-à-vis du temps de la société, ou de *l'extérieur*, rendant certaines collaborations (dont celles relevant de la culture) « chronophages » (terme mobilisé par les enquêtés). Malgré les conventions et les sollicitations institutionnelles pour soutenir les projets culturels en prison, les « textes de cadrage se heurtent à la réalité carcérale faite d'obstacles, de freins et d'entraves pour les personnels en charge de leur mise en place sur le terrain » (Doga, 2015, 75). Plus encore, l'élaboration « de projets culturels se trouve souvent confrontée aux exigences de la sécurité carcérale (Fabiani, Soldini, 1995) » (Doga, 2015, 84). Les professionnels de l'administration carcérale admettent ces difficultés : « l'administration pénitentiaire, c'est une vieille administration. C'est une administration qui bouge mais qui prend son temps [...]. Ce qui est normal comme plein d'administrations, et surtout des administrations [...] à vocation régaliennne en quelque sorte. Donc oui, les choses on les voit bouger, mais ça bouge petit à petit, mais on le voit à l'intérieur : c'est vrai qu'au départ, il y a plein de gens qui étaient sceptiques, mais pas que à l'intérieur d'ailleurs, et qui finalement, oui, sont un peu surpris de voir ce qu'ils sont capables de faire »<sup>18</sup>. Ainsi, les « éducateurs et les artistes doivent composer avec le désir de création qui les anime et les contingences matérielles, l'organisation stricte d'un environnement déterminé » (Doga, 2015, 87). La coopération reste essentielle et rend saillante la limite de ce que nous observons : pour que le projet ait lieu, les choses doivent bien se passer.
- 48 Pour résumer, le temps carcéral peut être qualifié de contraint dans la mesure où il se caractérise par un aménagement uniformisé du temps. Il est essentiellement tourné vers la peine en étant à la fois pensé dans une logique punitive et envisagé comme un travail sur soi en vue d'une réinsertion. Plus encore, le directeur du Spip du Vaucluse rappelait que l'idée de prévention de la récidive s'est peu à peu imposée comme un nouveau paradigme de la peine.
- 49 Afin de mieux appréhender la question d'un retour à un temps dit *social*, nous allons faire de même avec le temps festivalier, et décrire les qualités qui le caractérisent.

### 3.2. Caractériser le temps festivalier

- 50 Festivals de musiques actuelles, de théâtre, de danse, d'opéra, de photographie, de bande dessinée, etc. Chaque forme artistique trouve un *temps fort* et de réunion des spectateurs et des professionnels au cours d'événements tels que les festivals. Il existe de surcroît des festivals de différentes ampleurs et durées, récents ou ancrés dans le paysage culturel, ayant un impact régional, national ou international. Malgré une forte hétérogénéité des événements qui élargissent effectivement à cette dénomination, il est possible d'isoler des composantes définissant la *forme festival* (Ethis *et al.*, 2008 ; Fabiani, 2012 ; Malinas, Roth, 2017) en tant que forme culturelle. Celle-ci se caractérise d'abord par des qualités nous renseignant sur sa structure. Les festivals sont des événements localisés spatialement, et plus encore territorialisés. Ils se caractérisent en tant que rendez-vous : leur rythme généralement annuel les distingue des autres événements :

Alessandro Falassi définit la notion de « festival » comme un événement délimité dans le *temps*, dans l'*espace* et défini par une *action*. En festival le temps quotidien est perturbé et suspendu ; les espaces utilisés le sont rarement à l'année pour la

même activité que celle – collective – du festival ; et l'action se traduit par une intensification d'activités spéciales telles des spectacles, des fêtes, des concerts, qui ne font généralement pas partie de la vie quotidienne. Lorsque ces trois facteurs interviennent simultanément, la vie « normale » est modifiée par une interruption graduelle ou soudaine qui introduit « un temps hors du temps, une dimension temporelle spéciale consacrée à des activités spéciales » (Falassi, 1987). Il faut y ajouter la récurrence de l'événement.

(Malinas, Roth, 2017)

- 51 Au-delà d'une récurrence événementielle, les festivals se caractérisent par un rythme et une scénarisation qui leur sont propres. Le rythme quotidien se soustrait au profit d'un autre, plus soutenu, afin de favoriser l'intensification d'une pratique (culturelle). En festival, donc sur une période réduite, nous voyons plus de pièces, de concerts ou d'expositions que nous le ferions le reste de l'année. Une accélération, voire une intensification, tend à définir le rythme à suivre pour les participants. Le travail empirique de l'équipe de recherche d'Avignon est mené dans la durée, et se caractérise par une démarche comparative à partir d'un corpus de festivals : Festival d'Avignon, Festival de Cannes, Trans Musicales de Rennes, Festival Lumière, Vieilles Charrues. Ce rapport au terrain permet d'identifier trois aspects temporels spécifiques à cette forme culturelle, nous amenant à nous interroger sur le temps, et plus particulièrement le temps social.
- 52 Comme le temps carcéral, le temps festivalier est construit autour d'un élément de la vie sociale du groupe. Le cas échéant, il s'agit de la forme artistique à l'origine de l'institution et faisant l'objet de la programmation. Au Festival d'Avignon, elle concerne le spectacle vivant, et notamment le théâtre. Ce tropisme des pratiques vers le théâtre et l'expérience d'une programmation conduit à une réorganisation (temporelle) des activités quotidiennes, voire à une suspension de certaines d'entre elles. Les différents festivals sont construits autour d'une programmation où « les spectacles sont reliés par un même espace-temps, un même public, un thème donné ou, simplement, par une organisation et une publicité communes » (Ronström, 2014, 30). À l'inverse du temps carcéral, il ne s'agit pas d'un temps long : celui-ci est plutôt circonscrit dans une période délimitée (de quelques jours à quelques semaines), tout comme d'un espace restreint (une ville, quelques lieux précis sur un territoire délimité). Une forte concentration de l'activité dans un espace et un temps donnés confère au rythme festivalier une certaine intensité.
- 53 Chaque année, le Festival d'Avignon accueille des créations portées par des artistes venus du monde entier. La découverte et l'expérimentation de nouvelles esthétiques théâtrales constituent des fondamentaux de sa programmation. Le public vient au Festival dans une attente de découvertes théâtrales pour être ensuite dans une posture de médiation et de leur partage au sein de différents cadres de sociabilité (Ethis, 2003 ; Fabiani, 2008). Alors que cette dimension d'expérimentation se traduit notamment par des choix de mise en scène ou d'écriture, l'expérience de la durée fait aussi partie de cette expérimentation collective. Si les festivals de musiques actuelles tendent à avoir des durées de concerts relativement standardisées, cela n'est pas le cas pour le théâtre et la danse. Les propositions chorégraphiques sont la majeure partie du temps plus courtes, mais il n'en reste pas moins que la programmation du Festival d'Avignon comprend une forte hétérogénéité des temps spectatoriels. Le public peut choisir des formes courtes (inférieures à une heure), des durées moyennes (inférieures à trois heures), longues (entre trois et sept heures) ainsi que des pièces fleuve (plus de dix



heures) : la question du temps propre à cette forme culturelle rencontre celle du temps des œuvres. Dans l'ouvrage collectif *Rites et rythmes de l'œuvre (II)*, Christine Dussud rappelle que l'expérience théâtrale est au confluent d'une expérience individuelle et collective, mais qu'elle est aussi insérée dans plusieurs niveaux temporels, se rapprochant de divers espaces diégétiques :

[...] le lieu culturel (ici la salle de théâtre) et les multiples temporalités qui s'y installent, invitent à des expériences plurielles de l'œuvre, parce que la question du temps, du lieu, du rythme et du rite permettent une articulation entre l'espace-temps singulier et l'espace-temps collectif étant approchés eux-mêmes par une interrogation à trois dimensions : l'espace-temps réel de la représentation théâtrale (ou espace objectif), l'espace-temps imaginaire (celui d'une fiction présentée sur scène) et l'espace-temps symbolique (celui de la pratique culturelle et des représentations sociales de celle-ci.

(Dussud, 2005, 201)

54 Cet aspect temporel de l'expérience s'opposerait au calibrage de la durée de la plupart des activités ayant lieu en prison pour plusieurs raisons. Il y a des impératifs d'organisation générale des établissements, mais aussi une synchronisation nécessaire des quartiers de l'établissement au regard du personnel de surveillance disponible.

55 Pour autant, la dimension de synchronisation est loin d'être absente de la forme festival, alors même qu'elle donne l'illusion du débordement dans les discours et les pratiques. Les observations menées sur le terrain mènent au constat que l'organisation du temps se traduit pour le public par un rythme festivalier. Il prend lui-même la forme d'une synchronie temporelle et sociale, soit « être ensemble sur un même tempo » (Roth, 2013, 93) ; le tempo étant celui de la programmation qui comprend les spectacles et les débats, mais aussi celui que le public impulse par sa participation. Il y a un « sentiment d'exister » plus fort (Flahault, 2002) : les festivaliers se rassemblent pour partager quelque chose en commun (la musique, le cinéma, le théâtre, etc.). Plus qu'un cadre restreint et délimité, un festival se caractérise par un début et une fin ; un public est alors une communauté temporelle qui a une projection. Cette disponibilité et cet engagement pour une pratique culturelle dans le temps des carrières de spectateurs participent à la formation de valeurs :

[...] ce qu'ont en commun ces spectateurs, c'est avant tout une très forte pratique généralisée de toutes les formes culturelles : tous ont une pratique avérée – et bien au-delà de toutes les moyennes nationales – de fréquentation du cinéma, des expositions, de la lecture, du théâtre, de la danse, et la majorité d'entre eux ont érigé ce goût de la chose culturelle en *valeur*.

(Ethis, 2003, 12)

### 3.3. Synthèse de la mise en relation entre temps carcéral et temps festivalier

56 Pour résumer la première étape du dialogue entre temps carcéral et temps festivalier, trois composantes structurelles ont été identifiées pour chacun.

57 Le temps carcéral :

58 – Se construit autour de la peine.

59 – Est un temps contraint rendant difficile une autonomie pour les personnes détenues.

60 – Le temps y est appréhendé et vécu différemment selon la durée d'emprisonnement.

61 Le temps festivalier :



- 62 – Est construit autour d'un élément de la vie sociale du groupe, en l'occurrence, une forme artistique.
- 63 – Admet une hétérogénéité importante des temps spectatoriels.
- 64 – Nécessite une synchronisation, une effervescence collective depuis les individualités, car un public n'est pas la somme des individus présents tout comme « la société n'est pas une simple somme d'individus, mais le système formé par leur association représente une réalité qui a ses caractères propres » (Durkheim, 2017, 224).
- 65 Depuis cette connaissance des temps festivaliers et pénitentiaires, nous pouvons nous demander en quoi la question d'un temps social prend une place significative lorsque nous voulons mieux comprendre la rencontre entre ces deux cadres de l'expérience pourtant dissemblables. L'accès à la culture entendu de manière active peut revêtir diverses formes dans l'univers carcéral. Il peut d'abord avoir une fonction de réappropriation de soi dans un contexte peu favorable *a priori*. Si comme l'a montré Pierre-Michel Menger (1997), le théâtre est un des lieux privilégiés de l'approfondissement de soi, qu'en est-il effectivement dans le contexte de la prison ? La culture peut être ensuite vue comme un outil de réinsertion dans la mesure où elle fournit des ressources supplémentaires et inédites à une population qui reste en majorité très éloignée de la légitimité culturelle comme l'ont montré diverses enquêtes, notamment *Lire en prison* (Fabiani, 1995).
- 66 Finalement, pourquoi la question du temps se pose-t-elle dans cette relation institutionnelle ? En quoi la participation des personnes détenues à des événements relevant du Festival d'Avignon – comme spectateur ou comédien – pourrait-elle participer à les remettre dans des dynamiques sociales, voire dans un temps social, et les rapprocher autrement de la société ? Explorer ces questionnements et rechercher des éléments de réponse doit se faire par l'appréhension de ces structures temporelles à travers le prisme du temps social tel qu'il est conceptualisé dans la sociologie durkheimienne. Cela doit aussi se faire en regard de la diversité des recherches existantes sur la prison, et à partir de discours des parties prenantes de ce projet à Avignon.

## 4. L'expérience du Festival d'Avignon est-elle une forme de retour à un temps social ?

### 4.1. Le temps carcéral est-il un temps social ?

- 67 Dans *Perpétuités. Le temps infini des longues peines*, Anne-Marie Marchetti reconnaît les composantes restrictives de la prison et de son organisation :
- Autonomie faible, mobilité restreinte, dépendance du *tempo* imposé par l'institution et partant, des surveillants, voilà ce qui caractérisait la vie en maison d'arrêt. En centrale, la circulation devient un peu plus libre, et l'accès aux diverses activités plus facile. Et cette tendance va encore s'accroître en centre de détention où, de surcroît, les intervenants extérieurs sont souvent plus nombreux.  
(Marchetti, 2001, 167)
- 68 Au regard de l'homogénéité des modes d'organisation entre les différents établissements pénitentiaires, il est envisageable d'appréhender le temps carcéral comme un temps social. Une part conséquente de l'organisation carcérale, instituée par

« le haut », est au service de fonctions précises et les acteurs se synchronisent autour d'elles.

- 69 Pour autant, pour être *social*, le temps doit être « constitué de normes qui traduisent les structures conçues et les choix opérés par des individus appartenant à des sociétés historiques différentes, face à l'expérience du devenir continu de toute chose, qui caractérise l'homme et le constitue » (Tabboni, 2006, 23). La question du choix a ici toute son importance. Dans *Les temps sociaux*, Simonetta Tabboni ajoute à ce propos que le temps ne se résume pas à :

L'origine de l'ordre social dans lequel nous organisons notre vie : il est aussi lié au choix que chaque acteur opère dans une situation définie d'abord par sa limite. En considérant le temps uniquement comme norme, nous ne serions pas à même de comprendre pour quelles raisons les conceptions du temps changent historiquement et comme il se fait que, face à la même contrainte temporelle, chaque individu opère un choix qui lui reste personnel.

(Tabboni, 2006, 56)

- 70 Cependant, s'il existe effectivement un aspect structurant et normatif du temps prégnant dans le milieu carcéral, l'autonomie des personnes détenues y est relative et fragile. Le temps de l'univers carcéral est normatif et caractérise une institution sociale. Cependant, nous admettons des réserves à le qualifier de *social* dans une perspective communicationnelle.

- 71 Le sociologue Benjamin Pradel rattache les modes d'organisation en prison à une *synchronisation injonctive*. Cette notion renvoie à un temps collectif pouvant « être provoqué par une injonction ou une obligation directe ou indirecte à la synchronisation des actions individuelles souvent rattachées à un lieu particulier. Il existe des temps collectifs qui relèvent d'une pure obligation » (Pradel, 2010, 157). Si nous évoquons plus haut l'idée d'une chaîne de coopération et le rôle des équipes de surveillance dans le bon déroulé de l'atelier, force est de constater que des difficultés existent. Lors de notre observation d'une répétition de l'atelier théâtre en mai 2019, l'un des comédiens-détenus est arrivé avec 45 minutes de retard. Il raconte qu'un surveillant lui a demandé de terminer une tâche à la buanderie où il exerce une activité professionnelle. Ces retards peuvent fragiliser le dispositif<sup>9</sup> : les deux heures d'atelier ne sont en effet pas entièrement dédiées au travail théâtral. Une partie de ce temps est utilisée pour parler aux CPIP présents, faire le point sur des permissions de sortir, échanger avec les équipes du Festival d'Avignon, et avoir un espace de décompression vis-à-vis des contraintes de la prison. De façon générale, il existe une forme de coopération des surveillants : à l'issue de l'atelier observé, certains ont demandé aux équipes du Festival s'il était possible d'avoir des places pour le spectacle.

- 72 Aussi, un temps social ne peut se réduire à une norme que l'individu ne pourrait dépasser. Prendre part à la dynamique du Festival d'Avignon comme public du spectacle de l'atelier théâtre, du spectacle itinérant ou dans le cadre d'une permission de sortie constitue un espace de choix. Dans le cadre d'une pratique conventionnelle du Festival d'Avignon (pour une personne n'étant pas placée sous main de justice) chaque festivalier compose sa propre programmation, sa partition de l'édition au regard de ses envies et contraintes (durée de séjour, budget, etc.). Quoiqu'il en soit, il n'est pas possible d'assister à toutes les propositions d'une édition : il faut opérer des choix de pièces, de rencontres et de débats. La relation entre le centre pénitentiaire du Pontet et le Festival d'Avignon apporte une occasion à des personnes détenues d'avoir le choix d'aller voir ou de ne pas aller voir des pièces. Si ce choix d'être festivalier devient

possible, il convient en même temps de le recontextualiser dans un cadre d'expérience particulier et fragile : si les détenus ont ce choix, ils n'ont en revanche pas les mêmes choix que le public festivalier ; certains ne sont d'ailleurs pas éligibles à ces dispositifs pour des raisons disciplinaires.

- 73 Parallèlement, pour une part conséquente de la population festivalière, Avignon est un temps de loisir qui fait partie de vacances ou d'un week-end prolongé. En participant au Festival, le public fait de ce temps libre un temps plein. Le Festival peut s'appréhender comme un temps social car la participation se fait par choix, eux-mêmes relatifs à des valeurs partagées, et qu'il se construit autour d'une pratique culturelle commune. De plus, au-delà d'un goût pour les esthétiques théâtrales programmées, venir au Festival d'Avignon implique une certaine conception du rôle de la culture dans la société. Au-delà d'un temps social, c'est aussi un temps *pour* la société : en participant aux pièces et débats, les festivaliers contribuent à la création de discours sur le monde, une pratique qui relève de la construction d'une « sphère culturelle publique » (Fabiani, 2012). Le temps festivalier est ainsi un temps de synchronisation entre spectateurs, à un même endroit, autour du théâtre, un objet et une pratique qui devient au Festival d'Avignon, une valeur (Ethis, 2003).
- 74 Pour Enzo Verdet, l'expérience de pratique théâtrale dans la durée « forge » artistiquement, selon ses mots, les comédiens-détenus : « ils commencent à se forger un avis sur ce qu'ils voient, sur le jeu, sur ce qu'ils voient du jeu de l'autre. Ce qui les impressionne, ce qui les impressionne moins, ce qui les inspire, ce qui les inspire, mais à ne pas faire »<sup>20</sup>. Cette observation qui nous est relatée montre combien on érige un modèle : il ne s'agit pas de dire que tous les membres de l'atelier le suivent, mais il va créer un comédien-détenu exemplaire, qui devient témoin, par sa discipline, d'une réussite souhaitée.
- 75 Cette observation illustre aussi une forme de synchronisation avec le reste du public du Festival d'Avignon. Pour Anne-Marie Marchetti, les diverses activités proposées en détention comme la pratique artistique ou le sport sont des repères « librement choisis qui permettent de réaffirmer un peu son libre arbitre » (Marchetti, 2001, 175). L'observation que nous pouvons saisir, celle de la réussite d'un dispositif artistique pour certaines personnes détenues, n'est également généralisable. Les formes d'acceptation, de coopération ou encore les motivations sont plurielles, *vulnérables* et ne touchent pas l'ensemble des personnes détenues qui s'y confrontent comme comédien ou spectateur. De même, tous les détenus venant assister à la représentation de l'atelier théâtre au gymnase de la prison n'y viennent pas par « intérêt », parfois seulement pour « passer le temps ».

## 4.2. Le centre pénitentiaire du Pontet : lieu témoin du Festival d'Avignon

- 76 La pièce de l'atelier théâtre est progressivement devenue une proposition artistique à part entière. Si le partenariat n'est pas encore signalé dans les programmes avant 2013, cette relation institutionnelle y apparaît en 2014, dans la liste des partenaires et le descriptif des lieux et dates du spectacle en itinérance. Elle apparaît plus explicitement en 2015 et 2016 dans la section « Hors les murs » de la partie « Actions ». En 2017, même si le spectacle n'est pas payant et que la jauge réduite oblige à un tirage au sort des festivaliers, le travail mené avec les comédiens-détenus est dans le programme, au

même titre que les autres spectacles de l'édition. Dans plusieurs de ses interventions publiques, Olivier Py déclare que cet atelier n'est pas un « projet caritatif », « socioculturel » qu'il ne saurait pas faire, mais un « projet artistique » qu'il propose en tant que metteur en scène<sup>21</sup>. Quant à l'itinérance, le centre pénitentiaire du Pontet ne devient pas exactement un lieu de la programmation comme les autres dans la mesure où il ne peut pas être ouvert aux festivaliers, qu'il nécessite des autorisations d'accès et que les publics qui y sont présents ne peuvent circuler librement. Pour autant, cet établissement carcéral est institutionnellement reconnu comme un des lieux de la décentralisation du centre vers la périphérie : il en est un lieu de témoignage. Pour Renaud Dulong, un témoignage « ne transmet pas un affect, il ranime une disposition à être affecté. Ce qui est en jeu dans la réception ne relève pas d'un procès de diffusion, mais du réveil d'un intérêt potentiel déjà présent » (Dulong, 1998, 177). Le Festival d'Avignon témoigne aussi de son activité à travers cette action : il réanime un affect, celui du théâtre populaire à son fondement, et ce témoignage est aussi relayé médiatiquement.

- 77 Il serait donc incorrect de parler d'une normalisation de l'espace carcéral dans la programmation. Malgré l'existence de cette relation et la volonté des équipes de travailler ensemble, le centre pénitentiaire du Pontet reste un établissement carcéral, donc partiellement à l'extérieur de la société ; une extériorité le rendant d'ailleurs visible. La collaboration des équipes se caractérise par un équilibre entre deux organisations et deux temporalités fortement dissemblables. L'enquête restituée dans *Lire en prison* décrit ce contexte de coopération basé « à la fois sur la reconnaissance réciproque des domaines de compétence et sur la qualité des relations de personne à personne : elle est donc par essence fragile, et peut être modifiée d'un moment à l'autre par la réaffectation de personnels ou par le surgissement de tensions liées à la situation dans la prison » (Fabiani, 1995, 102).
- 78 Par ailleurs, dans ce cadre relationnel, le centre pénitentiaire du Pontet et ses publics détenus sont associés comme spectateurs et participants à un événement dépassant le seul périmètre carcéral. Les personnes en détention vont agir au-delà du rôle social par lequel elles sont définies une fois incarcérées, un rôle qui assigne, coupe de la société et des dynamiques collectives. Publics et/ou comédiens, les détenus acquièrent de nouveaux rôles sociaux en étant parties prenantes de la chaîne de coopération du Festival d'Avignon. Cette participation, spectatorielle ou théâtrale, permet de se synchroniser à nouveau avec l'extérieur par une pratique culturelle. En parallèle, elle permet l'apprentissage de conventions : être « public », « festivalier », domestiquer son corps le temps d'une représentation alors que « le public se familiarise avec des conventions par l'expérience directe, par la rencontre avec l'œuvre et, souvent, par des échanges avec autrui à son propos » (Becker, 1988, 86).
- 79 Pour les comédiens-détenus, l'acquisition de ce nouveau rôle social est associée à un apprentissage et une mise en pratique de conventions artistiques, mais aussi à un travail sur le corps. Ils doivent (ré)apprendre un ensemble de « techniques du corps » (Mauss, 1934) et accepter de dépasser les conventions de présentation de soi (Goffman, 1973) de la prison. L'enquête du Festival d'Avignon coordonnant l'atelier indiquait que pour la représentation de *Prométhée enchaîné*, un comédien-détenu devait se coucher au sol devant un autre, ce qui, dans le langage non-verbal propre à la prison, est une marque de faiblesse. Il en va de même pour la distribution de rôles de femmes qui s'est avérée être très peu problématique après une explication du contexte (au temps de

Shakespeare, des hommes jouaient des rôles de femmes), mais aussi de la portée du texte dans lequel les personnes peuvent se reconnaître (comme la thématique de la justice). Les enquêtés du Festival décrivent aussi comment des comédiens-détenus peuvent arriver à changer un peu leur posture lors du jeu en se redressant.

- 80 Il existe bon nombre de critiques négatives envers les activités artistiques et culturelles en prison, qualifiées de simples occupations d'un temps vide et vues comme contraires à une conception uniquement punitive de la prison, laissant par là-même de côté tout le travail de réinsertion. D'ailleurs, si le temps de l'emprisonnement peut effectivement être perçu comme un temps vide, il s'inscrit néanmoins dans un espace saturé (surpopulation, bruit, etc.). Notre démarche empirique conduit à des observations qui ne sont pas en adéquation avec cette vision et cette idéologie de la prison, celle qui admet que les activités culturelles en détention ne sont ni utiles, ni en adéquation avec les fonctions de la prison. Bien sûr, il existe de grands écarts en termes de réception de ces projets artistiques (rejet, indifférence, appréciation, engagement) et il « est utopique de penser qu'un détenu puisse devenir complètement loyal à l'égard de l'institution carcérale » (Fabiani, 1995, 131). L'observation d'une répétition a permis de toucher du doigt cette hétérogénéité des motivations et implications au sein de l'atelier : ce n'est pas parce que le projet artistique est conséquent et connaît un succès, au moins médiatique, que son déroulement est sans entraves, sans abandons pour certains. Les personnes enquêtées du centre pénitentiaire du Pontet, de même que des chercheurs travaillant sur la culture en prison, reconnaissent néanmoins que ces activités conduites sur plusieurs années participent de la pacification d'une partie des relations en détention. D'ailleurs, à l'issue de la représentation de l'atelier au gymnase en juillet, les publics détenus interrogent les comédiens-détenus sur leur travail, plusieurs s'intéressant à la mémorisation du texte.
- 81 L'une de nos hypothèses est que la participation des publics détenus à une dynamique festivalière (comme spectateur ou comédien), pourrait contribuer à une coupure temporaire avec le temps carcéral. Lors de cette expérience théâtrale, le temps s'éprouverait différemment car il se mesurerait autrement que par le temps de la peine qu'il reste à purger. Grâce à la collaboration de deux organisations « extrêmement dissemblables » (Saurier, Barbier, 2012), et à l'implication des personnes détenues dans le projet, le temps du festival et du spectacle prévaudrait et permettrait à toutes les parties prenantes de se synchroniser. Des entretiens avec les personnes détenues, en dehors du contexte de l'émulation des représentations, permettraient de les interroger sur leur perception du temps dans un processus allant de la préparation jusqu'à la représentation, et de voir s'ils se sont ou non sentis coupés du temps de la prison. En effet, la « manière dont on détermine couramment le temps repose [...] sur notre capacité à mettre en relation entre eux divers aspects du flux continu des événements au milieu desquels l'on vit et dont on fait nous-mêmes partie » (Ethis, 2006, 11).
- 82 À la sortie de la séance de travail de l'atelier théâtre à laquelle nous avons pu assister, l'un des acteurs principaux échange de façon informelle avec les équipes du Festival d'Avignon présents pour ce dispositif. Ces derniers le rassuraient sur le fait que tous les niveaux d'engagement ne peuvent pas être identiques, et que la distraction de certains est normale. Le comédien, rappelant la charge de travail, dit alors en parlant de l'édition du Festival à venir et des représentations : « c'est dans un mois et demi, c'est demain » (propos rapportés). Cette réaction semble en résonance avec l'idée de

synchronisation avec une autre dynamique que celle de la prison, et montre aussi que la pratique artistique ne touche pas tous les individus de la même façon.

- 83 La notion de rupture biographique semble pertinente dans une approche temporelle : l'incarcération est un événement de rupture radical, une phase liminaire à un parcours de détention auquel les personnes détenues devront se confronter dans la durée, mais qu'ils pourront éventuellement construire pour préparer leur sortie.

## 5. La représentation en public, vers une « seconde rupture biographique » pour les comédiens-détenus ?

### 5.1. La dimension exceptionnelle de l'expérience

- 84 Pour Gilles Chantraine, les personnes détenues sont des individus « davantage désaffiliés que les autres citoyens (Combessie, 2001) et cette désaffiliation doit être saisie dans son double aspect économique et relationnel (Castel, 1995) » (Chantraine, 2003, 364). La détention relève d'une rupture biographique radicale, dans la mesure où elle sépare l'individu de la société et le contraint à une privation de liberté. Elle constitue « une rupture brutale avec un état antérieur [...] susceptible de modifier de façon significative des pratiques qui se trouvent soudain décontextualisées et coupées du cadre social dans lequel elles s'exercent habituellement » (Fabiani, 1995, 139). L'emprisonnement est non seulement marqué par l'attribution du rôle social de détenu, mais aussi par un mode de présentation de soi qui dépend grandement de l'institution pénale :

[...] l'entrée de l'individu dans l'univers judiciaire qui trouve sa matérialisation dans l'incarcération correspond à la constitution d'un personnage dont il est parlé, sur lequel il est abondamment écrit, et qui fait l'objet de multiples analyses et évaluations [...]. Ces récits de vie prennent un relief particulier à certains moments de l'existence du détenu (procès, passage devant le centre national d'observation après la condamnation en particulier) : mais ils constituent une constante dans sa carrière carcérale.

(Fabiani, 1995, 149)

- 85 L'incarcération s'accompagne de conditions de détention difficiles, parfois déshumanisantes, et qui ne sont pas forcément favorables à la concentration ou à un travail réflexif. La réhabilitation par la peine est entravée par les difficultés que l'institution pénitentiaire traverse, à l'instar de la surpopulation et du manque de personnel de surveillance. Leila Delannoy identifie également des inerties individuelles qui renvoient à des inerties :

[...] sociales et biographiques caractérisées par une linéarité des trajectoires de vie qui se heurtent à des cloisonnements incorporés et aux contraintes sociales, économiques, culturelles et politiques fonctionnant comme des frontières infranchissables. La prison renforce toutes les actions de naturalisation du caractère indépassable de trajectoires d'enfermement, qui [...] doivent être analysées au regard du fonctionnement général de notre société.

(Delannoy, 2017, 53)

- 86 La participation au projet artistique avec le Festival d'Avignon pourrait alors relever d'une seconde rupture biographique dans la mesure où elle replacerait les personnes détenues dans une dynamique collective, mais aussi singulière en termes de cadre et d'engagement, et avec elle, selon nos enquêtés, des émotions particulières lorsque le projet se concrétise. Les enquêtés soulignent la dimension exceptionnelle (au sens de

l'exception) de chaque représentation à l'extérieur : elle n'est jamais donnée d'avance, toujours fragile et dépend de nombreuses contraintes. La particularité de cette expérience festivalière tient en outre au fait qu'elle se distingue de la détention à plusieurs niveaux. D'abord, elle permet d'avoir un nouveau rôle social (comédien et/ou spectateur), certes temporaire, mais valorisant (rappelons que les familles assistent aux représentations à l'extérieur). Ensuite, elle implique la sortie de l'enceinte de la prison : les permissions de sortir ne sont pas aisément accordées dans un contexte où la peine par emprisonnement reste la plus fréquente. De plus, au fil des années, les mises en scène se complexifient, impliquent davantage de déplacements pour les comédiens, mais aussi d'éléments de décor. La transmission entre les anciens et les nouveaux venus crée une dynamique dans le groupe qui permet aux plus expérimentés de gagner en autonomie. De même, certains gagnent en apprentissage en connaissant différents auteurs dramatiques et le langage de la scène (lors de l'atelier, certains revenaient sur les diverses répétitions : italienne, allemande, etc.). Les rôles principaux montrent aussi une plus grande assurance (dans le texte délivré comme dans les déplacements) qui découle d'une expérience préalable de la confrontation à un public.

- 87 Sur ce terrain, celui d'un projet artistique entre l'administration pénitentiaire, des personnes détenues et une institution culturelle qui s'inscrit dans la continuité du théâtre populaire de Jean Vilar, les notions de temps social et de rupture biographique se rejoignent et créent un réseau de significations. Celles-ci revêtent une certaine symbolique car la forme artistique au centre de la relation est le théâtre. Dans les représentations collectives, il est associé à une forme d'expression dite républicaine au regard de son rôle dans les luttes sociales qui ont suivi la Révolution française, et dans l'affirmation de l'association entre culture et éducation perçue comme nécessaire dans des courants de pensée et artistiques tels que le théâtre révolutionnaire, l'éducation populaire, la décentralisation et le théâtre populaire. Depuis ces dynamiques sociales émanant d'abord de la société civile, le théâtre était appréhendé comme un art soutenant l'éducation, l'émancipation et la formation du citoyen. Dans le cadre de la relation faisant l'objet de cette étude, des personnes détenues sont invitées à incarner des rôles issus du répertoire dramatique et leur travail s'inscrit au sein d'une programmation qui revendique une « exigence pour tous », selon les termes du théâtre populaire. L'idéal de démocratisation culturelle est à la fois transmis (sans qu'il soit pour autant entièrement accepté par tous) en même temps qu'il est impulsé par les personnes détenues à travers leur participation et leur engagement dans la durée.
- 88 Au travers d'un discours d'accompagnement de l'atelier théâtre, l'idée de liberté d'expression ou de citoyenneté est en partie imposée pour décrire une expérience. Les articles de presse de juillet 2017 font ainsi part, pour les comédiens-détenus, d'un « retour à la parole » de même qu'un retour à des conditions plus humaines. Le théâtre est également un art du temps et de l'espace : il est possible de faire entrer un monde dans un monde grâce à une narration. Autrement dit, il est possible de figurer un monde dans un espace restreint, celui de la scène.
- 89 Un autre aspect de cette relation conduit à utiliser le terme de (seconde) rupture biographique. Il s'agit des dynamiques au sein de la relation entre des personnes détenues et la direction de l'établissement. Parler de rupture biographique permet de décrire un mode de relation basé sur la confiance explicite de la direction envers ces détenus. La confiance et la liberté artistique de l'institution pénitentiaire envers le Festival d'Avignon n'est totale que parce qu'elle est accordée à une autre institution.



Cette liberté et cette confiance confèrent à l'atelier théâtre la dimension artistique ambitionnée dans la mesure où « pour constituer un monde explicitement fondé sur la réalisation d'objets ou de manifestations qualifiés d'artistiques, les gens doivent jouir d'une liberté politique et économique suffisante, ce qui n'est pas le cas dans toutes les sociétés » (Becker, 1988, 62). Pour autant, la complexité inhérente au milieu carcéral nous oblige plus qu'ailleurs à toujours considérer le pacte entre détenus et institutions (pénitentiaire ou culturelle) avec la fragilité qui le caractérise :

[...] quel que soit le scepticisme qui accueille généralement tous les discours sur la réhabilitation par la peine, la croyance perdure selon laquelle des détenus pourraient être profondément transformés par l'expérience carcérale. La thématique de la conversion par la culture occupe une place de choix dans ces représentations. Cette croyance rejoint évidemment le désir secret de tous ceux qui, dans l'univers de l'action culturelle, entendent s'affranchir des conclusions à leurs yeux trop désenchantées de la sociologie de l'éducation et de la culture. (Fabiani, 1995, 160)

- 90 La pertinence de la notion de rupture biographique se perçoit aussi dans les retours qui sont faits de cette expérience. Le terme de *fierté* est un des mots partagés entre l'institution carcérale et les participants à l'atelier théâtre dans le cadre d'interviews dans la presse. Des mots communs sont nécessaires pour partager l'expérience, certains peuvent être incorporés et mobilisés fréquemment pour la décrire. Il ne s'agit ni de définir les contours d'une coopération entre les personnes détenues participant à ces dispositifs artistiques et l'institution pénitentiaire, ni penser que les réceptions de ces dispositifs soient réussies ou rejetées. Il s'agit plutôt de reconnaître un réservoir de potentialités en termes de rencontres artistiques et de carrières de spectateurs dans des parcours d'exécution de peine, et de reconnaître l'aspect disruptif de l'expérience artistique dans ces parcours de détention pour des raisons tant pratiques que symboliques. Pour Marie Doga, les activités culturelles « offrent aux prisonniers un champ d'autonomie et d'initiatives, un espace de parole et de liberté d'expression particulièrement marginal en détention. Plus globalement, les projets artistiques ont un impact sur l'ambiance de l'établissement. Ils participent à la pacification carcérale [...]. L'art peut permettre de produire de la reconnaissance chez des jeunes bien souvent dépréciés et bousculer certaines représentations sociales que les surveillants en ont » (Doga, 2016, 78-79).
- 91 Mobiliser l'idée d'une seconde rupture biographique découle aussi des échanges avec l'établissement, le Spip et le Festival d'Avignon. Selon nos enquêtées, les comédiens-détenus ont eu accès à un événement (et même au centre-ville d'Avignon pour certains) qu'ils n'ont jamais pratiqué. Endosser le rôle de comédien dans ce qui s'apparente à une troupe relève d'une « première fois » (Malinas, 2008) chargée symboliquement pour les raisons déjà énoncées, mais aussi parce qu'il est question d'expériences artistiques, des pratiques culturelles, dites légitimes, dont ce public est le plus souvent éloigné.

## 5.2. La relation aux proches

- 92 L'expérience qui a été décrite doit aussi être considérée d'un autre point de vue qui gagnerait à être développé dans une enquête approfondie : celle de « l'expérience carcérale élargie » (Touraut, 2019). Pour Caroline Touraut, elle renvoie au vécu des proches faisant de la prison une « institution profondément sociale ». Pour la sociologue, l'expérience carcérale élargie « traduit l'emprise que les institutions



carcérales exercent sur des personnes qui ne sont pourtant pas recluses et qui vont, de manière singulière, éprouver la prison dont l'action s'étend au-delà de ses murs et de ceux qu'elles enferment » (Touraut, 2019, 20). La dimension temporelle est très complexe pour les proches des personnes incarcérées. Pour eux aussi, la prison « transforme leur rapport au temps » (Touraut, 2019, 24) avec une difficulté de projection vers l'avenir qui « s'accompagne de stratégies de fragmentation du temps pour supporter la durée de la peine quand elle est prononcée (Cunha, 1997). Cependant, alors que les détenus connaissent un “temps vide” (Chantraine, 2004), leurs proches font face à un temps saturé. Le placement en détention d'un individu impose trois nouveaux temps à son entourage : le temps des parloirs, le temps des démarches administratives et les temps reportés » (Touraut, 2019, 24-25).

- 93 Ce contexte exceptionnel de sortie de la prison et de présentation de soi à partir d'une pratique artistique, dans le cadre de la programmation d'une institution reconnue artistiquement, le lien des comédiens-détenus à leurs proches devra être analysé par des entretiens. Cette expérience artistique a-t-elle aussi un impact sur ces proches ? Dans quelle mesure ? En effet, l'étude de Caroline Touraut a montré que les « dimensions essentielles de l'expérience carcérale élargie, par les épreuves qu'elles constituent, permettent de comprendre en quoi l'incarcération est un facteur de fragilisation et de rupture des relations entre le détenu et son entourage. Pour autant, l'étude consacrée à l'expérience des proches révèle également la vigueur des liens lorsqu'ils sont maintenus » (Touraut, 2019, 25). Aussi, les questions du temps social et de rupture biographique semblent-elles se poser également en termes de réception de ces dispositifs du côté des proches.

## 6. Conclusion

- 94 Une partie de nos expériences culturelles, celles ayant suscité des émotions particulières, tendent à laisser une empreinte dans notre propre biographie (Malinas, 2014). C'est aussi en ce sens que nous avons souhaité proposer le concept de « rupture biographique » qu'il faudra éprouver davantage par des entretiens et laisser place à une réflexivité de la part de ceux qui assistent et participent effectivement à ces dispositifs, car « au-delà de l'indication temporelle et rationalisée que répercutent nos montres, le temps demeure une logique que l'on se doit de conquérir individuellement et socialement, un système d'opérations concrètes qui informent et transforment à leur gré nos expériences vécues dont elles sont inséparables » (Ethis, 2006, 11).
- 95 L'articulation entre culture et prison montre que le temps n'est pas un élément *sui generis* mais bien le fruit de conventions sociales, de dynamiques culturelles et « répond dans ses formes fondamentales à des fonctions, à des expériences et à des conditions changeantes » (Tabboni, 2006, 29). Plus encore, le temps social « contient les valeurs, les habitudes, les intérêts et les événements qui sont les plus profondément significatifs pour la société » (Tabboni, 2006, 30). La relation entre le Festival d'Avignon, le Spip du Vaucluse et l'établissement pénitentiaire du Pontet au centre de cette contribution montre que toute action artistique en détention passe nécessairement par de longues temporalités, des compromis, des vulnérabilités mais surtout par une coopération qui dépasse le seul cadre partenarial pour devenir une relation faisant état d'une réelle interdépendance de toutes les parties prenantes : « Un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien

particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art » (Becker, 1988, 58).

- 96 Quelque soit leur forme, la dynamique sociale à l'origine de ces dispositifs de rencontre et de pratique artistiques font écho à la politique d'Éducation artistique et culturelle qui touche de plus en plus de jeunes, irriguant de plus en plus de territoires, d'abord à l'école mais aussi au sein d'espaces en marge de la société. Cette relation pose *in fine* la question des possibles de cette éducation artistique et culturelle en prison en plein développement, de même que les obstacles culturels et symboliques auxquels elle doit faire face. Cette entreprise qui s'adresse aux personnes sous main de justice participe à l'humanisation des conditions de détention particulièrement difficiles, et soulève aussi la question des droits culturels (Déclaration de Fribourg, 2007). L'art et la culture en prison, qu'ils fassent l'objet d'apprentissage, de rencontre ou de pratique, constituent un matériau pour l'expression qui permet aux personnes détenues de revendiquer une parole, une sensibilité mais aussi de « revenir à soi » (Fabiani, Guillou, 2018) :

L'écriture poétique est aussi une manière d'afficher ostensiblement une sensibilité déniée par l'institution. Il s'agit d'une manière de corriger le regard que porte la société sur les délinquants : toutes les actions qui ont conduit les individus en prison, quelle que soit leur gravité, ne suffisent pas pour les condamner à vivre dans un monde sans poésie. La poésie est le moyen le plus court pour se réinsérer dans une commune humanité.

(Fabiani, 1995, 264)

- 97 Ce travail d'enquête se poursuit aujourd'hui. En juillet 2018 et 2019, les comédiens-détenus sont à nouveau montés sur les planches pour quatre représentations de *Antigone* et de *Macbeth*, face à un public festivalier. Ouvertes à la réservation, ces représentations pouvaient accueillir près de 400 personnes sur plusieurs jours. Aussi, poursuivons-nous nos enquêtes en interrogeant la politique d'éducation artistique et culturelle tout au long de la vie, et en échangeant avec les personnes de l'Éducation nationale impliquées en détention.

[A]u sein d'une communauté humaine le théâtre a une fonction exceptionnelle, ou n'en a aucune. Le caractère exceptionnel de sa fonction vient du fait que ce qu'il offre ne se trouve ni dans la rue, ni chez soi, ni au café, ni chez des amis, ni sur le divan d'un psychanalyste, ni dans une église, ni au cinéma [...] le théâtre s'affirme toujours dans le présent. C'est ce qui peut le rendre plus réel que ce qui se passe à l'intérieur d'une conscience. C'est aussi ce qui le rend si troublant.

(Brook, 1977)

---

## BIBLIOGRAPHIE

Becker H., 1988, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion.

Berger P., Luckmann T., 2012, *La construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Colin.

Brook P., 1977, *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil.

Chantraine G., 2003, Prison, désaffiliation, stigmates. L'engrenage carcéral de l'« inutilité au monde » contemporain, *Déviance et Société*, 27, 363-387.

Charrier L., 2019, *Théâtre, culture et prison. Le cas de l'atelier théâtre au centre pénitentiaire d'Avignon-Le Pontet*, mémoire Master 1 conduit sous la direction d'Emmanuel Ethis et Damien Malinas, tutorat de Lauriane Guillou.

Combessie P., 2018, *Sociologie de la prison*, Paris, La découverte.

Cunha M.I., 1997, Le temps suspendu. Rythmes et durées dans une prison portugaise, *Terrain*, 29, 59-68.

Delannoy L., 2017, *L'expérience artistique en prison. D'une triple inertie à l'expérimentation de transformations sociales*, thèse de doctorat en Sociologie, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense.

Dewey J., 2010, *L'art comme expérience*, Paris, Folio essais.

Dulong R., 1998, *Le témoin oculaire : les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, EHESS.

Durkheim E., 2017, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Flammarion.

Dussud C., 2005, in Dutheil-Pessin C., Pessin A., Ancel P., *Rites et rythmes de l'œuvre II*, Paris, L'Harmattan.

Doga M., 2015, Les ambivalences définitionnelles des actions culturelles en prison pour mineurs, *Culture et Musées*, 26, 73-96.

Ethis E., 2003, La forme Festival à l'œuvre : Avignon, ou l'invention d'un public médiateur, in Donnat O., Tolila P. (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 181-194.

Ethis E., 2005, *La loyauté du spectateur : Pour l'amour du théâtre à Avignon*, [en ligne] halshs-00007311.

Ethis E., 2006, *Les spectateurs du temps. Pour une sociologie de la réception du cinéma*, Paris, L'Harmattan.

Ethis E., Fabiani J.-L., Malinas D., 2008, *Avignon ou le public participant : une sociologie du spectateur réinventée*, Montpellier, L'Entretemps.

Fabiani J.-L., 1995, *Lire en prison. Une étude sociologique*, Paris, Bibliothèque publique d'information.

Fabiani J.-L., 2008, *L'Éducation populaire et le théâtre. Le public d'Avignon en action*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.

Fabiani J.-L., 2012, Les festivals dans la sphère culturelle en France, in Poirrier P. (dir.), *Festivals et sociétés en Europe XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Territoires contemporains, nouvelle série, 3 [en ligne], [http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals\\_societes/JL\\_Fabiani.html](http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/JL_Fabiani.html).

Fabiani J.L., Guillou L., 2018, *Revenir à soi. Les enjeux des pratiques artistiques et culturelles en détention*, texte produit dans le cadre de l'exposition « Dripping » et « Moi, nous, nos idoles », par les personnes détenues du centre pénitentiaire du Pontet, Living Lab Supramuros, Université d'Avignon.

Falassi A., 1987, *Time out of time: Essay on the Festival*, Albuquerque, University of New Mexico Press.

Fassin D., 2013, *Juger, réprimer, accompagner. Essai sur la morale de l'État*, Paris, Seuil.

Flahault F., 2002, *Le sentiment d'exister*, Paris, Descartes & Cie.

Foucault M., 1975, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.

Goffman E., 1968, *Asiles. Étude sur la condition sociale des malades mentaux*, Paris, Les Éditions de Minuit.

- Goffman E., 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Hirsch T., 2016, *Le temps des sociétés. D'Émile Durkheim à Marc Bloch*, Paris, Édition EHESS.
- Malinas D., 2008, *Portrait des festivaliers d'Avignon. Transmettre une fois ? Pour toujours ?* Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- Malinas D. (dir.), 2014, Démocratisation culturelle et numérique, *Culture et Musées*, 24.
- Malinas D., Roth R., 2015, *Festival-Festivalier*, Publiotionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics, [en ligne], <http://publiotionnaire.huma-num.fr/notice/festival-festivalier>.
- Marchetti A.-M., 2001, *Perpétués. Le temps infini des longues peines*, Paris, Plon.
- Marin L., 1983, La ville dans sa carte et son portrait : proposition de recherche, in Marin L., *De la représentation*, Paris, Seuil, 204-218.
- Mauss M., 1934, Les techniques du corps, *Journal de Psychologie*, XXXII.
- Menger P.-M., 1997, *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, La documentation française.
- Montoya N., 2011, Expérience des œuvres et carrières d'amateurs. Pour une analyse du temps long des pratiques culturelles, in Ducret A., Moeschler O. (dir.), *Nouveaux Regards sur les pratiques culturelles*, Paris, L'Harmattan, 151-162.
- Pradel B., 2010, *Rendez-vous en ville ! Urbanisme temporaire et urbanité événementielle : les nouveaux rythmes collectifs*, thèse de doctorat en Sociologie, Université Paris-Est.
- Ronström O., 2014, Festivals et festivalisations, *Cahiers d'ethnomusicologie*, 27, 27-47.
- Rostaing C., Touraut C., 2015, Exposition en prison et hiérarchie morale des publics empêchés, *Culture et Musées*, 26, 23-46.
- Saurier D. (dir.), 2016, Entre les murs/hors les murs. Culture et publics empêchés, *Culture et musées*, 26.
- Saurier D., Barbier K., 2012. L'action culturelle en faveur de la population pénale, *Questions pénales*, 15, 3, 1-4.
- Roth R., 2013, *Bande originale de film, bande originale de vie : pour une sémiologie tripartite de l'emblème musical : le cas de l'univers Disney*, thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, Université d'Avignon.
- Tabboni S., 2006, *Les temps sociaux*, Paris, Armand Colin.
- Touraut C., 2019, L'expérience carcérale élargie : une peine sociale invisible, *Criminologie*, 52, 1, 19-36.
- Vilar J., 1986, *Le théâtre, service public*, Paris, Gallimard.

## NOTES

1. Olivier Py est directeur du Festival d'Avignon depuis septembre 2013. Il est aussi metteur en scène de théâtre et d'opéra, comédien et auteur (pièces, romans, essais, traductions). Il est connu pour son engagement politique traversant son œuvre.

2. France Bleu, 21 juillet 2017, « Des détenus du Pontet jouent Hamlet au festival d'Avignon », [en ligne], [francebleu.fr/infos/culture-loisirs/des-detenus-du-pontet-jouent-hamlet-au-festival-d-avignon-1500573437](http://francebleu.fr/infos/culture-loisirs/des-detenus-du-pontet-jouent-hamlet-au-festival-d-avignon-1500573437).
- La Croix, 19 juillet 2017, « Des détenus vont jouer Hamlet au festival d'Avignon », [en ligne], [la-croix.com/Culture/Theatre/detenus-vont-jouer-Hamlet-festival-dAvignon-2017-07-19-1200863952](http://la-croix.com/Culture/Theatre/detenus-vont-jouer-Hamlet-festival-dAvignon-2017-07-19-1200863952)
- L'express, 15 juillet 2017, « Festival d'Avignon : Hamlet sort de prison », [en ligne], [lexpress.fr/culture/scene/festival-d-avignon-hamlet-sort-de-prison\\_1926840.html](http://lexpress.fr/culture/scene/festival-d-avignon-hamlet-sort-de-prison_1926840.html).
3. Un partenariat initié par Hortense Archambault et Vincent Baudriller, directeurs du Festival de 2004 à 2013.
4. Depuis 2014, chaque année, un spectacle programmé dans le cadre du Festival d'Avignon (« IN ») est dit itinérant. Il est chaque jour accueilli dans un village aux alentours d'Avignon, dans des lieux tels que des gymnases, des salles des fêtes pour aller vers les publics éloignés de la ville mais aussi du Festival. Ce projet cristallise aussi l'une des composantes identitaires de cet événement, celle de la décentralisation.
5. Ce terme est autant mobilisé par des chercheurs en sciences sociales cités dans notre méthodologie, que par l'État français, en témoigne l'article du site *Vie publique* géré par la Direction de l'information légale et administrative : [vie-publique.fr/eclairage/269812-politique-penitentiaire-chronologie](http://vie-publique.fr/eclairage/269812-politique-penitentiaire-chronologie).
6. Ministère de la Culture et de la Communication : « Culture et Justice », [culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Developpement-culturel/Culture-et-justice](http://culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Developpement-culturel/Culture-et-justice).
7. La Scène nationale de Cavaillon a été une des premières institutions du territoire avignonnais à œuvrer pour l'accessibilité de la culture aux personnes en détention à travers l'engagement de son directeur Jean-Michel Grémillet (2001-2013). Ce dernier s'engage associativement dans les années 1980 et continue sa militance dans divers cadres (Culture et Liberté, à la maison centrale d'Arles avec le metteur en scène Joël Pommerat). De même, les Trans Musicales de Rennes sont engagées dans le projet Sound From à la prison de Rennes qui permet de pratiquer la musique en studio et d'assister à des concerts. Plus généralement, les festivals sont des institutions qui s'adressent aux publics-détenus et un festival comme *Vis-à-vis* y est dédié.
8. Propos rapportés de l'entretien avec le directeur du Spip du Vaucluse, le 28 mars 2019.
9. Propos rapportés de l'entretien avec le directeur du Spip du Vaucluse, le 28 mars 2019.
10. Festival d'Avignon, Festival de Cannes, Rencontres Trans Musicales de Rennes, Festival Lumière et les Vieilles Charrues.
11. En 2016, à l'issue d'une représentation dans le centre de détention du Pontet, l'un des comédiens-détenus dit aux personnes de l'administration pénitentiaire « Libérez Hamlet ! ». C'est depuis cette impulsion qu'a été initié le projet de représentation en public concrétisé l'année suivante lors de l'édition 2017 du Festival d'Avignon.
12. Extrait de l'entretien avec la directrice du centre pénitentiaire du Pontet, le 13 octobre 2017.
13. Enzo Verdet est comédien et assistant à la mise en scène pour cet atelier théâtre.
14. La ministre de la Justice en exercice, Christiane Taubira, était présente à cette représentation.
15. Le programme du festival est disponible au lien suivant : [theatre-paris-villette.fr/spectacle/festival-vis-a-vis-2/](http://theatre-paris-villette.fr/spectacle/festival-vis-a-vis-2/).
16. Extrait de l'entretien avec la directrice du centre pénitentiaire du Pontet, le 13 octobre 2017.
17. Extrait de l'entretien avec Enzo Verdet, le 22 novembre 2018.
18. Extrait de l'entretien avec la CPIP en charge de l'atelier théâtre, le 7 mai 2018.
19. Nous voyons aussi, à l'inverse, comment une activité culturelle est vue comme fragilisant le dispositif pénitentiaire dans son activité quotidienne.
20. Extrait de l'entretien avec Enzo Verdet, le 22 novembre 2018.

21. « Des détenus vont jouer Hamlet au Festival d'Avignon », *La Croix*, 19 juillet 2017, disponible à partir de : [la-croix.com/Culture/Theatre/detenus-vont-jouer-Hamlet-festival-dAvignon-2017-07-19-1200863952](http://la-croix.com/Culture/Theatre/detenus-vont-jouer-Hamlet-festival-dAvignon-2017-07-19-1200863952).

---

## RÉSUMÉS

La 71<sup>e</sup> édition du Festival d'Avignon a accueilli une pièce jouée par des détenus du centre pénitentiaire du Pontet participant à un atelier théâtral. À travers une démarche empirique, la rencontre entre le temps festivalier et le temps carcéral est interrogée au travers du prisme du concept de temps social. Au regard du caractère disruptif de la pratique artistique en prison, cette participation est aussi appréhendée à travers l'idée d'une (seconde) rupture biographique dans les parcours de détention.

The 71th edition of the Avignon Festival hosted a play performed by inmates who have been taking part in a theatre workshop at the prison located in the city of Le Pontet. From an empirical approach, the concept of social time is used in order to question the encounter between the festival-going time and the prison time. Given the disrupted feature of artistic practices in prison, this participation is apprehended through the idea of a (second) biographic rupture within detention times and paths.

## INDEX

**Keywords** : festivals, prisons, artistic and cultural education, audiences

**Mots-clés** : festivals, prisons, éducation artistique et culturelle, publics de la culture

## AUTEURS

### JEAN-LOUIS FABIANI

Professeur des universités en sociologie (Central European University, Hungary) et School of Social Science Members (IAS, Princeton)  
fabianij[at]ceu.edu

### LAURIANE GUILLOU

Docteure en Sciences de l'information et de la communication (chercheuse associée au Laboratoire Dicen-IDF)  
lauriane.guillou[at]outlook.com

### DAMIEN MALINAS

Maître de conférences en Sciences de l'information et de la communication (Conservatoire National des Arts et Métiers, Inseac, Laboratoire Dicen-IDF)  
damien.malinas[at]lecnam.net