

La remise du prix Europe... et un théâtre carcéral exemplaire

Michel Vaïs

Number 81, 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25361ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vaïs, M. (1996). La remise du prix Europe... et un théâtre carcéral exemplaire. *Jeu*, (81), 79–86.

Wilson
et les autres

La remise du prix Europe ...et un théâtre carcéral exemplaire

Les manifestations entourant la cinquième remise du « prix Europe pour le théâtre », qui se sont déroulées du 3 au 6 janvier 1997, à Taormina, en Sicile, furent l'occasion, d'une part, de mieux saisir l'œuvre de Robert Wilson et d'en situer les enjeux dans le théâtre contemporain, et, d'autre part, de souligner l'apport original de deux jeunes compagnies européennes largement méconnues.



Bob Wilson et le maire de Messine, Franco Providenti. Photo : Taormina Arte.

Dans la foulée des années passées¹, la remise du prestigieux prix à Bob Wilson fut entourée d'un éclat particulier grâce à l'appui tangible de trois organismes : l'Institut international du théâtre de la Méditerranée, l'Association internationale des critiques de théâtre (AICT) et le Festival d'Avignon. Les deux premiers ont pris une part active au jury et au colloque de quatre jours ; le dernier s'est donné pour tâche de dépister les expériences les plus remarquables en vue du second prix, dit pour les « Nouvelles Réalités Théâtrales ». Ce prix a

été accordé cette année *ex aequo* au Théâtre de Complicité d'Angleterre et à Carte Blanche – la Compagnia della Fortezza, d'Italie².

Plutôt qu'une simple célébration ou un hommage, la remise du prix Europe demeure, depuis sa création, un événement vivant où prend place la réflexion, qui permet de faire le lien entre le passé et l'avenir du théâtre. Il s'agit de reconnaître les travaux fortement personnalisés d'un artiste du théâtre – auteur, metteur en scène, dramaturge ou autre, sans exclusion aucune – comme faisant partie de la Grande Tradition et d'y juxtaposer, dans un souci notamment pédagogique, un regard sur une ou des

*L'auteur était l'hôte de Taormina Arte, en tant que vice-président de l'Association internationale des critiques de théâtre.

1. Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, Peter Brook, Giorgio Strehler et Heiner Müller furent les quatre premiers lauréats.

2. Le grand prix est doté, par le Conseil de l'Europe, d'une bourse de 60 000 écus (l'écu, nouvelle monnaie européenne, vaut environ 2 \$ CAN), ce qui en fait sans doute le prix le plus important au monde dans le domaine du théâtre. Le prix pour les Nouvelles Réalités Théâtrales, instauré lors de la troisième remise du prix Europe, est de 20 000 écus. Les lauréats précédents du prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales sont Anatolij Vassil'ev, puis, *ex aequo* Giorgio Barberio Corsetti, la compagnie Comedianti et Eimuntas Nekrosius.

démarches originales. Cela répond, selon le président de l'AICT, Georges Banu, « à la double vocation du critique : commenter des pratiques légendaires servant de références et de phares, et, d'un autre côté, souligner les valeurs nouvelles en voie d'émergence ».

La révolution wilsonienne

Répondant à l'invitation de l'animateur Franco Quadri, une quarantaine de personnes ayant connu de près Bob Wilson depuis trente ans, ou suivi son parcours, sont venues témoigner, en sa présence, des différentes facettes de son art. On a ainsi pu mettre le doigt sur les empreintes affectives, socioculturelles et géographiques que masque parfois son œuvre.

Texan natif de Waco, bègue et souffrant d'un défaut de coordination gestuelle à l'âge de dix-sept ans, Bob Wilson est devenu, à partir de son passage au Festival de Nancy en 1971 (invité par Jack Lang) avec *le Regard du sourd*, un météore dont on s'arrache toujours la production artistique d'un bout à l'autre de la planète. Aujourd'hui, on considère que la révolution wilsonienne a notamment atteint, outre le théâtre, la peinture, le design, la sculpture et la mode.



Perséphone de Bob Wilson.
Photo : Taormina Arte.

Pour donner une idée de la dimension de cette œuvre, qui se déploie exceptionnellement dans le temps et dans l'espace, rappelons que Wilson a déjà monté, entre autres, un spectacle d'une durée de sept jours pour le 2 500^e anniversaire de l'Empire perse à Chiraz-Persépolis (une commande du Châh d'Iran en 1972) : ce fut *KA MOUNTain and GUARDenia Terrace*. C'est aussi lui qui a conçu, pour les Jeux olympiques de 1984 à Los Angeles, un mégaspectacle se jouant simultanément dans des villes de plusieurs continents reliées par satellite. Il a également jeté un regard neuf sur des textes classiques, réalisé de multiples expositions, mis en scène de nombreux opéras et des ballets, reçu le Lion d'or de la Biennale de Venise en 1993 pour une sculpture-installation en argile qui se désagrègeait avec le temps (*Memory Loss*). Acteur, il joue en solo depuis environ un an, à travers le monde, un montage sur *Hamlet*. Enfin, Wilson s'est récemment tourné vers l'univers de la mode, organisant il y a quelques mois un défilé aux Galeries Lafayette³, ainsi qu'une expérience un peu semblable avec le couturier italien Giorgio Armani, dont témoigne le film *G.A. Story* qui a été projeté en primeur à Taormina.

Le seul spectacle complet qu'on ait vu de Bob Wilson au Canada est *Dr Faustus Lights the Lights*, présenté par le Festival de théâtre des Amériques en 1995. Auparavant, l'artiste était venu participer à un festival de performances organisé par la revue

3. Voir, dans ce numéro, le texte de Josette Féral, « Look. Festival de la mode ». NDLR.

Parachute en 1980, en donnant à Montréal un extrait du Prologue du *Regard du sourd*, pièce qui, dans sa totalité, durerait bien huit ou neuf heures. Si l'on dit souvent aujourd'hui de Robert Lepage qu'il est un jeune Wilson, il est facile de voir aussi ce que doivent à ce dernier des créateurs scéniques comme Gilles Maheu : rigueur, maîtrise de l'espace et du silence, redécouverte de la lenteur et de l'immobilité, magie des éclairages.

À Taormina, Colette Godard rappela le choc que constitua la découverte du *Regard du sourd* en 1971, dans un festival essentiellement militant, trois ans après les événements de Mai 68. Par sa façon unique de défaire le temps, par la dimension magique et ludique de son univers – il joue avec tout ce qu'il voit ou entend –, par l'ironie qui s'insinue dans les images les plus poétiques, par son humour imperturbable, flegmatique, qui ne laisse aucune place à la dérision, Wilson fut un cadeau totalement inattendu. On peut parier, tout comme Colette Godard, que l'adjectif « wilsonien » survivra au nom propre.

Par des discussions à bâtons rompus, par la présentation de plusieurs vidéos et du dernier spectacle de l'artiste, *Perséphone*, dans la grande salle du Palais des congrès, la rencontre de Taormina a permis de mesurer les fondements de la créativité wilsonienne et, surtout, de découvrir quelques secrets biographiques présents dans l'œuvre. Là où l'on reconnaissait l'onirisme surréaliste de Magritte, Wilson nous a révélé une étrange utopie parente du nô japonais, qui consiste à traquer le souffle de la vie derrière la pose hiératique, au creux du silence et de l'immobilité. Témoignant de son expérience personnelle, l'acteur français Philippe Chemin a précisé que Wilson s'inspire toujours de l'être qu'il a en face de lui, lequel apporte au personnage à la fois sa force et sa sensibilité. Wilson, qui dit peindre avec la lumière (« la couleur m'aide à voir, à comprendre et à écouter »), entretient, selon Chemin, un rapport concret avec les acteurs ; il les fait bouger, puis s'inspire de leur mouvement pour inventer le reste : « Il reste alors un espace infini pour que l'acteur ne soit pas bridé dans son humanité. »

De l'origine du vide et du silence

L'architecte italien Franco Bertoni – et auteur d'un livre à paraître sur Wilson et l'architecture – a rappelé l'immense contribution que l'artiste est en train de donner à des secteurs autres que le théâtre, comme le design : on ne compte plus les objets créés à partir de ses œuvres. En architecture, s'il nous a poussés « à partir du vide, de l'espace, plutôt que des matériaux », c'est parce que « son regard est aussi innocent que celui d'un enfant » et qu'une charge émotive très forte se dégage de son œuvre.

Puis, il a été question du texte. La dramaturge la plus proche de Bob Wilson, Maita Di Niscemi (Américaine, née en Sicile) a rappelé le mot suave de Heiner Müller, qui fut un ami intime de Wilson depuis le début des années 1980 jusqu'à sa mort toute récente : « Wilson laisse le théâtre en paix. Et quand il en a fini avec les textes, c'est bon pour les textes. » La journaliste Odile Quirot s'est fait le porte-parole de plusieurs Français enthousiastes, écrivains comme Eugène Ionesco ou Louis Aragon – ce dernier déclarant dans une lettre aux journaux que « les silences structurés de Wilson

sont de la grande littérature » – ou metteurs en scène comme Roger Blin, qui statua avec humour : « *Le Regard du sourd* n'est pas tombé dans l'oreille d'un sourd ! »

Attentif mais arborant un silence éloquent la plupart du temps, Wilson est alors intervenu pour opiner que « l'artiste est toujours celui qui se demande ce qu'il fait ou ce qu'il dit, et non pas celui qui répond ». L'acteur, à ses yeux, doit donc dire le texte « comme s'il ne savait pas ce que cela voulait dire⁴ (ce qui ne veut pas dire qu'il ne le sache pas) ; c'est ce qui lui fait gagner sa liberté d'artiste ; plus on devient mécanique, plus on devient libre ». Et plus loin, évoquant avec émotion la création de *Dr Faustus*... en 1988, avec des étudiants berlinois (de l'Est), juste après la chute du Mur, il a rappelé que ces jeunes, au début, ne parlaient pas un mot d'anglais. « Il y avait une sorte d'espace mental quand ils parlaient [en anglais] dans le spectacle. Cela me poussait à écouter. »

« On pense souvent que je ne m'intéresse pas au texte. Alors, en guise de défi, j'ai décidé d'apprendre *Hamlet*. Ça m'a pris trois ans. Et à la fin, ce texte est devenu pour moi quelque chose de très personnel, de subjectif. Lorsque je pense à John Cage, je suis sûr que le silence n'existe pas, en musique comme au théâtre. En travaillant sur *Hamlet*, j'ai pu revoir ma vie, les paysages du Texas, ma mère qui, à ce moment-là, se mourait du cancer en râlant (et qui n'a pas pu parler pendant trois mois). Trois jours avant sa mort, elle a demandé : " Am I dead yet ? " »

Germano Celant, qui fit avec Wilson quelques voyages, a évoqué l'étendue infinie du désert de l'Arizona comme source de la dimension sacrée de cet art, sur laquelle se surimpose avec vigueur l'influence du *zapping* télévisuel, du collage, de la musique de John Cage et des enfants handicapés. À cet égard, l'Américain Christopher Knowles, au comportement juvénile malgré ses trente-sept ans et qui est venu, dès son adolescence, vivre et travailler avec Wilson, a donné une démonstration de la « poésie des sons » qu'il invente spontanément – il répéta pendant dix minutes *tape recorder tape recorder tape recorder...* –, selon une géométrie musicale complexe, rappelant Éric Satie. À l'écoute de cette musique lancinante, Wilson a avoué ne pas pouvoir retenir ses larmes.

À partir d'un mot de Wilson sur Peter Sellars (« c'est bon, ce qu'il fait, mais il y a trop d'idées »), Georges Banu trouva que cette remarque en disait long sur Wilson lui-même : il est l'homme d'une ligne unique, qui se développe et s'approfondit. C'est en cela que l'on peut voir une parenté avec la haute couture et en particulier avec le style de Giorgio Armani, dont la pureté des lignes et la foudroyante simplicité a, de son propre aveu, séduit Wilson.

En recevant son prix des mains du maire de Messine, M. Franco Providenti, Bob Wilson a cité un mot que la célèbre danseuse Martha Adams lui avait confié à 95 ans :

4. Cela me rappelle le mot de Claudel : « Souvent ce qui m'émeut le plus chez un acteur, ce n'est pas tant ce qu'il dit, c'est ce qu'on sent qu'il va dire. » *Mes idées sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1966, p. 37.



Persephone de Bob Wilson. Photo : Taormina Arte.

Réalités Théâtrales au Théâtre de Complicité et à Carte Blanche – la Compagnia della Fortezza cette année, le jury a voulu souligner deux voies remarquables de la création contemporaine. Pour mettre en perspective les choix de 1997, notons d'abord que deux des lauréats précédents ont présenté leur dernier spectacle dans la ville balnéaire sicilienne : le Russe Anatolij Vassil'ev (dont le FTA a offert à Montréal *Six Personnages en quête d'auteur* il y a peu) a donné, dans une église de Catane, deux représentations des *Lamentations de Jérémie*, et l'enfant terrible du théâtre lithuanien, Eimuntas Nekrosius, y est allé d'un spectacle en voie d'élaboration sur *Hamlet*.

En accordant ces prix notamment à Vassil'ev et à Nekrosius, ainsi qu'aux lauréats de 1997, il s'agissait, déclara Georges Banu, de se pencher sur les avenues pouvant « produire des effervescences ». Car la chance du théâtre, art minoritaire, c'est de susciter un écho majoritaire lorsqu'il est répercuté par la caisse de résonance que sont les médias. (Ce qui compte, comme l'a déjà souligné Antoine Vitez, « c'est de savoir que quelque part on fait du théâtre ».) Or si les médias, dans le meilleur des cas, peuvent amener davantage de public, ils peuvent difficilement attirer vers le théâtre un *autre* public. Seules des pratiques théâtrales radicalement nouvelles peuvent y parvenir.

Le Théâtre de Complicité, dont le Carrefour international de théâtre de Québec avait présenté *Street of Crocodiles* en 1995, allie une étonnante maîtrise des techniques du mime « manière Jacques Lecoq » à un regard pénétrant sur les sociétés contemporaines et à une exploration de textes littéraires fondamentaux. La troupe a donné au public de Taormina une idée de son travail en jouant des extraits de *The Three Lives of Lucie Cabrol*, basé sur un texte biographique de John Berger, qui raconte la vie d'une contrebandière provinciale française.

Enfin, c'est grâce à la Compagnia della Fortezza que le public a connu la révélation la plus forte de la rencontre. Cette troupe sicilienne, constituée de détenus condamnés à de lourdes peines, présente depuis dix ans ses spectacles dans les prisons dans

« I chart the graph of my heart » (Je trace le graphique de mon cœur). Il est à noter que c'est la première fois que ce prix va à un non-Européen, mais c'est une façon de souligner l'influence de cet artiste américain sur le théâtre en Europe. D'ailleurs, divers intervenants ont souligné que jamais Wilson n'aurait pu travailler comme il l'a fait s'il était resté aux États-Unis, car là, l'État ne soutient pas les arts. Sa carrière tout entière est donc marquée par l'exil ; voilà une autre clef pour aborder son œuvre.

Quand des acteurs s'évadent

En accordant le prix Europe Nouvelles

un premier temps (à un public de détenus et de gens venant de l'extérieur), puis, en réponse à une demande croissante, elle se produit dans des salles de théâtre, que ce soit à Pise, Milan, Turin, Modène, etc. Après des pièces fortement connotées comme *Marat-Sade* ou *la Prigione* (The Brig), le directeur et metteur en scène Armando Punzo a monté l'explosive pièce de Jean Genet, *les Nègres*, avec une vingtaine de forçats. Seulement, la pièce n'a pas pu être jouée à Taormina, car deux membres de la troupe s'étaient... évadés lors de la dernière sortie ! (Cela ne s'invente pas.) Évidemment, cette évasion théâtrale poussa les autorités



pénitentiaires à mettre fin – temporairement, souhaitons-le – à l'expérience. Il faut dire que déjà l'an dernier, trois acteurs-détenus avaient profité d'une tournée pour perpétrer un vol de banque. Il n'en fallait pas plus pour que la presse italienne se mette à tirer à boulets rouges sur la compagnie, sur les prisons qui l'accueillent et, surtout, sur le ministre de la Sécurité publique qui cautionne son travail.

Pourtant, ainsi que l'a expliqué Punzo, l'activité théâtrale n'y est pour rien dans ces événements. Chaque membre de la Fortezza qui est sorti jouissait d'un permis temporaire pour bonne conduite au moment de chaque représentation donnée à l'extérieur. C'était le cas de vingt-cinq détenus sur les quarante que compte la compagnie, les autres se produisant exclusivement *intra muros*. Or, que des prisonniers en permission commettent des actes répréhensibles, cela arrive dans une infime proportion des cas. Et sur les trois cents hommes qui ont travaillé avec la Fortezza depuis une décennie, on peut compter sur les doigts de la main ceux qui ont récidivé ou se sont enfuis. Le paradoxe, c'est que les pouvoirs publics, en autorisant ou en finançant ces expériences, misent sur leur faculté de guérison ou de réhabilitation. Chose à laquelle, on s'en doute, le metteur en scène ne souscrit que du bout des lèvres.

Nous avons donc dû nous résoudre à voir *I Negri* sur film : durs à cuire au torse nu se prêtant avec une troublante bonne volonté à une manipulation comme s'ils étaient des marionnettes, têtes immobilisées, visages felliniens grimaçant sous la contrainte, ces prisonniers étonnants s'abandonnaient à un jeu tout en lenteur d'où se dégageait une intense émotion.

Un théâtre d'exception

Le colloque qui entoura la remise du prix Nouvelles Réalités Théâtrales – caution inestimable pour la Fortezza dans les circonstances – permit de faire le point sur des

La révélation de l'événement : *I Negri* (Les Nègres), de Jean Genet, montés par la Compagnia della Fortezza, troupe sicilienne composée de détenus condamnés à de lourdes peines.
Photo : Taormina Arte.

tentatives similaires ailleurs en Europe, souvent financées par les ministères de la Santé. A ainsi évoqué son parcours le Français Marc Klein du Théâtre du Fil qui, comme Armand Gatti, œuvre avec de jeunes délinquants et toxicomanes. Au sein du Théâtre du Fil, depuis vingt ans, Klein dit chercher « des espaces où l'on peut continuer ou recommencer à respirer », en « mettant en présence des fragilités ». Loin de la focalisation de l'actualité, de l'institution, des sentiers battus, on parle, au Théâtre du Fil, « des théâtres de l'autre », et non pas du théâtre *des* autres, car on ne veut pas se présenter comme la voix des exclus, ni comme « les derniers pompiers de la socialité ». Klein offre ses spectacles autant dans des salles municipales luxueuses que dans des parkings, dans une chapelle de prison ou au pied d'un HLM, faisant appel au besoin à des musiciens professionnels ou à un spécialiste du rap, pour placer tous les participants dans une situation de brassage culturel.

Abordant le contenu des spectacles, Klein raconte qu'à de jeunes délinquants qui voulaient parler de « shit », de « dealer » et de « came », il a proposé des poésies amérindiennes. Ils ont négocié, pour s'entendre sur une pièce avec des bâtons, symbolisant les deux réalités, l'objet représentant à la fois une canne, un bâton de marche, une lance et une arme appartenant aux délinquants comme aux policiers. À l'intérieur des prisons, les participants apprécient – on s'en doute – les thèmes ayant un rapport avec la réalité extérieure. Comme le voyage. Parfois, en prison, Klein organise un *blitz* théâtre de cinq jours (du lundi matin au vendredi soir), avec une représentation au bout, ce qui place les détenus dans une situation d'urgence stimulante, eux qui ont perdu la notion du temps. Quant aux possibilités de réinsertion sociale auxquelles peuvent conduire ces expériences, Klein reste prudent : devant les difficultés humaines, discrétion et modestie sont de mise.

Pour Hans-Thies Lehman, directeur de l'Institut du théâtre de Francfort, en Allemagne, un tel travail trouve tout son sens parce qu'il prend du temps. Les nouveaux publics ne sont pas autre chose que des gens qui prennent le temps d'être ensemble. Travaillant avec des malades mentaux, Lehman est persuadé de toucher l'essence du théâtre. À son avis, il n'y a pas de public en général, mais *des* publics, qui se reconnaissent ou non sur la scène. Par ailleurs, cette approche élimine les barrières artificielles qui existent entre professionnels du théâtre et non-professionnels ; en effet, les malades ont une expérience de vie qu'aucun acteur professionnel « normal » ne pourrait rendre. Ce théâtre fait aussi le pont entre pratique politique et pratique sociale ; enfin, il n'instaure pas un nouveau système mais de nouvelles exceptions. Et l'exception est l'ultime espoir du théâtre de notre temps.

Le Belge Philippe Dumoulin a parlé du mouvement Théâtre Action qui, dans son pays, se produit aussi dans des prisons (il s'agit d'une quinzaine de troupes qui se consacrent à la création collective). Il a déjà travaillé en Afrique et en Palestine (à Gaza), avant de se diriger vers des toxicomanes et des chômeurs, puis, vers une prison de femmes et, enfin, une prison d'hommes. Au cours des quatre mois qu'il a passés dans cette dernière institution, les détenus lui ont imposé des tests pour le mettre à l'épreuve. Après des crises et des négociations serrées, il fut décidé que Dumoulin leur raconterait toute sa semaine et eux, la leur, avant que ne débute chaque répétition.

Ian Herbert, d'Angleterre, est venu rappeler l'action importante de la Theatre Society de l'université de Cambridge dans les prisons et les hôpitaux, action à laquelle il participa pendant ses années d'études il y a une trentaine d'années. Les publics captifs offraient selon lui une qualité d'attention et de réception exceptionnelles. Il nous a appris que toutes les prisons d'Angleterre ont encore un « *drama therapist* », et que la Royal Shakespeare Company a déjà joué *Hamlet*, *Roméo et Juliette* et même *le Roi Lear* devant des malades mentaux criminalisés en prison. Mais selon Herbert, le théâtre dans les institutions carcérales est tout de même trop souvent considéré comme un luxe en Grande-Bretagne.

Il y eut même un Yougoslave, D. Lukic, qui a raconté la vie théâtrale pendant la guerre à Sarajevo et comment et pourquoi, après *Hair*, la pièce la plus prisée par le public fut un nô japonais. Ce fut l'occasion de constater que, dans un contexte et un temps d'exception, le théâtre peut se révéler comme une pratique aussi essentielle et salutaire que l'oxygène. Aussi bien dans les hôpitaux et dans les prisons que dans d'autres milieux *a priori* non théâtraux (et, par définition, très homogènes), on constate une interchangeabilité entre acteurs et spectateurs, un effet de miroir, une identification terrible. L'exemple, aujourd'hui classique, d'*En attendant Godot* joué devant les prisonniers du centre de détention américain de Saint-Quentin, rappelle que le théâtre ayant lieu dans ces situations exceptionnelles s'adresse à des spectateurs qui éprouvent alors une réception radicalement différente de celle des spectateurs habituels. Lorsqu'on recourt à des acteurs malades mentaux, le principal problème concret qui surgit, selon Georges Banu, est celui des applaudissements. Les spectateurs sont gênés d'applaudir (car où commence le jeu et où finit le handicap ?) et les malades, au contraire, ont besoin des bravos comme d'une drogue. Les organisateurs ont souvent du mal à les amener à quitter la scène sur laquelle ils viennent de vivre si intensément. La prise du masque est beaucoup moins douloureuse que sa chute. ◆



I Negri, Compagnia della Fortezza. Photo : Taormina Arte.