



HAL
open science

D'un corps aliéné à un corps puissant, pour une libération du corps prisonnier dans le cinéma contemporain

Julie Le Mince

► **To cite this version:**

Julie Le Mince. D'un corps aliéné à un corps puissant, pour une libération du corps prisonnier dans le cinéma contemporain. Art et histoire de l'art. 2020. dumas-03260197

HAL Id: dumas-03260197

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03260197>

Submitted on 14 Jun 2021

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.

Université Paris 1 École des Arts de la Sorbonne
UFR d'Arts plastiques et sciences de l'art

**D'UN CORPS ALIÉNÉ À UN CORPS PUISSANT,
POUR UNE LIBÉRATION DU CORPS PRISONNIER
DANS LE CINÉMA CONTEMPORAIN**

M2 Cinéma, Esthétique et Création – Recherche

Julie LE MINCE

Sous la direction de M. José MOURE

Année 2019-2020

Session Juin 2020



Une prière avant l'aube (2018), Jean-Stéphane Sauvaire

Résumé :

Cet article a pour objectif de se focaliser sur le corps dans la prison. La mise en scène qui dans un premier temps accable le corps du prisonnier, va de pair avec l'idée que l'on se fait des prisons, comme lieux de privation pour le corps. Mais progressivement, cette mise en scène évolue pour se mettre du côté du prisonnier et pour mettre en valeur son corps. Malgré sa dimension restrictive, l'environnement carcéral permet paradoxalement au corps de passer par différents états qui ne sont pas que négatifs. Cet environnement austère et hostile n'est pas qu'un lieu déshumanisant dans lequel le corps ne serait qu'un objet d'emprise. C'est en tout cas ce que les films contemporains traitant de ce sujet nous montrent. Nous verrons comment le prisonnier devient un être que l'on remarque et parvient à retrouver une identité. Nous dévoilerons ainsi les multiples facettes de la prison, lieu où l'on peut facilement être réduit à l'anonymat, mais où l'on peut aussi plus étrangement se révéler.

Mots-clés : corps, prisonnier, nudité, voyeurisme, identité, chair, plaisir, violence, fascination métamorphose

Abstract :

This article aims to focus on the body in the prison. The staging that first overwhelms the body of the prisoner, goes with the idea that we have of prisons, as places of deprivation for the body. But gradually, this staging evolves to be on the side of the prisoner and to highlight his body. Despite its restrictive dimension, the prison environment paradoxically allows the body to go through different states that are not only negative. This austere and hostile environment is not just a dehumanizing place in which the body is only an object of influence. This is what contemporary films dealing with this subject show us. We will see how the prisoner becomes a person that we notice and manages to find an identity. We will unveil the many facets of the prison, where we can easily be reduced to anonymity, but where we can also strangely reveal ourselves.

Keywords : body, prisoner, nudity, voyeurism, identity, flesh, pleasure, violence, fascination, metamorphosis



UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

Université Paris 1 École des Arts de la Sorbonne
UFR d'Arts plastiques et sciences de l'art

**D'UN CORPS ALIÉNÉ À UN CORPS PUISSANT,
POUR UNE LIBÉRATION DU CORPS PRISONNIER
DANS LE CINÉMA CONTEMPORAIN**

M2 Cinéma, Esthétique et Création – Recherche

Julie LE MINCE

Sous la direction de M. José MOURE

Année 2019-2020

Session Juin 2020

Julie.Le-Mince@etu.univ-paris1.fr

Remerciements

Je tiens à remercier Monsieur José Moure, professeur à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (UFR d'Arts plastiques et sciences de l'art) et mon directeur de mémoire pour l'aide et les conseils apportés, alors que j'étais en même temps à l'étranger en Erasmus pendant deux semestres.

Je souhaite également remercier Madame Sarah Leperchey, professeure à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (UFR d'Arts plastiques et sciences de l'art) pour sa disponibilité, sa gentillesse et ses précieux conseils qui m'ont permis d'affiner mon travail de recherche.

Enfin merci à mes proches pour leurs relectures, leur bienveillance et leur soutien.

Sommaire

Introduction.....	6
Première partie : L'emprise de la prison sur les corps.....	12
1 – La prison, un lieu de privation	
« Un lieu où l'ordre doit régner ».....	13
« Dépersonnalisation ».....	17
« La coupure avec le monde ».....	21
2 – La prison, un lieu qui affecte le corps	
« Le manque d'espace ».....	24
« Le corps altéré »	29
« Des corps sous tension ».....	32
3 - Le corps prisonnier, un corps malmené	
« La jungle carcérale ».....	36
« La promiscuité des corps prisonniers ».....	39
« La violence quotidienne subie par le corps ».....	42
Deuxième partie : L'ambivalence du corps prisonnier.....	48
1 - La prison, un lieu pour l'œil	
« Comment la prison pousse à regarder les corps ».....	49
« Le pouvoir intrusif du regard ».....	52
« La violence du regard ».....	55
2 – Le corps prisonnier, un corps obscène ?	
« Le spectacle désagréable de la nudité ».....	58
« Un corps en manque ».....	62
« La prison, le même regard qu'au spectacle ».....	65
3- Faire le choix de se montrer	
« La satisfaction de sentir le regard sur soi ».....	69
« Espace carcéral et mise en valeur du corps ».....	72
« Un corps en lutte ».....	76
Troisième partie : La libération par le corps.....	80
1 – Quand le corps prisonnier s'impose	
« L'agitation du corps ».....	81
« Le corps prisonnier, un objet d'art ? ».....	85
2 – L'impact du corps dans la prison	
« Le corps nuisible ».....	88
« D'une image panoptique à une image haptique ».....	91
3 - Le prisonnier libéré, le moment de la délivrance	
« Soudain le calme ».....	94
« Le corps sacré ».....	97
« Un corps sans limite ».....	99
Conclusion.....	103
Bibliographie.....	107
Annexe : filmographie.....	111

INTRODUCTION

« Le corps est l'une des données constitutives et évidentes de l'existence humaine : c'est dans et avec son corps que chacun de nous est né, vit, meurt : c'est dans et par son corps qu'on s'inscrit dans le monde et qu'on rencontre autrui »¹

Le corps est un élément omniprésent et essentiel dans le septième art, il peut être filmé de multiples façons selon l'effet recherché. L'avantage des films, c'est qu'ils permettent de poser un regard plus en profondeur sur les corps, autre que celui que nous aurions pu avoir dans la réalité. Impossible en effet dans la vraie vie de voir au ralenti, en accéléré, d'examiner quelque'un sous toutes les coutures, de s'arrêter sur des détails liés au corps, tels que la chair, les muscles, les gestes et les postures. S'agissant d'un art visuel, le cinéma filme la vie, les gens, les corps, souvent de manière esthétisée, pour faire appel aux sens et provoquer des émotions chez celui qui regarde. L'intérêt est de jouer avec les formes, les couleurs, la lumière et les espaces filmés. Cette idée du cinéma comme un médium permettant de voir d'une autre manière, existe depuis les débuts de l'invention de cet art et a été théorisée notamment par Jean Epstein, figure majeure de l'avant-garde française dans les années 1920. Il écrit : « Dès maintenant, le cinématographe permet, comme aucun autre moyen de penser, des victoires sur cette réalité où toutes les apparences ont leurs racines non encore vues »². L'œil de la caméra est ainsi un moyen de créer des images nouvelles, des métaphores, et ainsi de modifier la perception humaine. Le cinéma montre le monde et les corps comme on a rarement l'occasion de les voir.

Notre projet de recherche portera sur le corps, mais pas n'importe lequel, puisqu'il s'agira d'étudier le corps prisonnier. Si le corps est un élément central au cinéma, il est intéressant de l'étudier quand il se trouve captif, surveillé et que ses mouvements sont limités du fait de son manque d'espace. Les nouvelles conditions de vie qu'il affronte l'impactent fortement. Une fois en prison, le corps fait face à plusieurs phases, vit de multiples expériences et subit beaucoup de transformations malgré lui. Il y a d'abord une étape d'adaptation dans un lieu inconnu, inhabituel et peu accueillant, constitué en partie de grilles,

1 Michela Marzano, *La philosophie du corps*, Paris, PUF, 2016, p. 3.

2 Jean Epstein, *Écrits complets*, Volume III (1928-1938), Paris, Independancia, 2014, p. 173.

de murs et de portes. Mais c'est bien plus que ça, car la prison est aussi une micro-société avec ses propres règles, qui contrôle, prive le corps de liberté et exerce une forte emprise sur celui-ci. Entrer en prison, c'est entrer dans un monde où tout devient millimétré, contrôlé et encadré, c'est faire face à une nudité imposée, à des fouilles régulières, à une cohabitation forcée avec des inconnus, ce qui en vient à entretenir un nouveau rapport avec son corps. Le prisonnier rencontre aussi d'autres difficultés qui ne viennent pas que du lieu, mais des personnes qui l'entourent. Ce manque d'emprise dont dispose le prisonnier sur l'espace et sur son corps est dur à vivre, comment réagir face à ces changements et ces obstacles rencontrés ?

Le corps étant un sujet extrêmement vaste et les films de prison étant assez peu traités comme objet d'étude, il nous a semblé pertinent de relier ces deux éléments. Par ailleurs, seuls les personnages masculins seront pris en considération, pour la simple raison que les films carcéraux mettent plus souvent en scène des hommes. Les femmes ne représentant qu'un pourcentage minime de la population carcérale, il existe naturellement moins de témoignages et donc de films. Six films seront étudiés. *Hunger* de Steve McQueen, réalisé en 2008, Caméra d'or au Festival de Cannes, se déroule en 1981 dans une prison d'Irlande du Nord. Des séparatistes de l'Armée républicaine irlandaise provisoire (IRA provisoire, groupe qui pratique des actions terroristes contre l'armée britannique) y sont enfermés et refusent de se plier aux règles tant que leur statut de prisonnier politique ne leur sera pas accordé. Ils utilisent leur corps comme moyen de protestation, d'abord en ayant recours à la violence, puis en décidant de se lancer dans une grève de la faim et d'entamer une grève de l'hygiène qui implique de ne plus se laver, d'inonder les cellules d'urine et de disposer leurs excréments sur les murs. Ces actes radicaux impactent les prisonniers, mais également le personnel qui travaille au milieu de la souillure et des odeurs nauséabondes. L'opposition et la violence entre gardiens et prisonniers sont particulièrement mises en évidence, tout comme la saleté que s'infligent ces derniers et qui provoque l'inconfort du public. *Bronson* de Nicolas Winding Refn, réalisé la même année, raconte l'histoire vraie du prisonnier Charles Bronson. Toujours en prison actuellement, il a beaucoup fait parler de lui en raison de ses actes d'une grande violence envers les détenus et les gardiens. Son manque de discipline oblige le personnel pénitentiaire à utiliser des moyens radicaux et brutaux pour essayer de le contenir. Si Bronson est très souvent frappé et mis à l'isolement, il n'arrête jamais les provocations et les agressions. Malgré les nombreux coups qu'il prend, la mise en scène très esthétisée et subversive tend à le

magnifier et à faire de cet homme en perpétuelle quête de reconnaissance un être exceptionnel. *Un Prophète* de Jacques Audiard sorti en 2009, Grand prix du Jury au festival de Cannes, s'intéresse au parcours de Malik, un jeune homme qui au premier abord s'apprête à être totalement broyé et détruit par son incarcération. Un groupe de détenus corses qui contrôle la prison l'utilise pour réaliser diverses missions qui consistent aussi bien à tuer un homme, qu'à effectuer des tâches ménagères. Malik subit à la fois la pression du monde carcéral et des autres prisonniers. Mais petit à petit, il s'avère plus malin qu'on ne le pense. Il gagne la confiance des Corses, observe leurs manières d'agir, leurs trafics et finit par devenir lui-même un homme important au sein de la prison. *Dog Pound* (2011) de Kim Chapiron sera également étudié. Il met en scène trois jeunes détenus dans un univers carcéral très violent, où l'on ne vit que pour survivre. Comme c'est souvent le cas pour les nouveaux venus, ils sont confrontés à la violence des détenus qui sont bien établis dans la prison. *R* (2014), de Tobias Lindholm et Michael Noer, suit également le parcours d'un homme qui vient d'arriver en prison et subit dans un premier temps la violence, avant de mettre en place un trafic qui lui fera gravir les échelons et gagner le respect des autres détenus. Ces deux films que nous aborderons moins, vont surtout nous servir dans la première partie de notre travail sur l'impact négatif de la prison sur le corps. Enfin, *Une prière avant l'aube* de Jean-Stéphane Sauvaire sorti en 2018 fera également partie des films étudiés. Il s'inspire de l'histoire vraie de Billy Moore, un anglais incarcéré en Thaïlande pour possession de drogue. Lui aussi fera face à la violence qui règne en prison, qui plus est dans un pays dont il ne connaît pas la langue. Face à des détenus rudes et brutaux, il devra tout faire pour se défendre. C'est grâce aux combats de boxe qu'il parvient à libérer toute la violence qu'il a en lui, et surtout à reprendre le contrôle sur son corps.

Les films du corpus mettent en évidence toute la complexité du corps captif. En effet, si ce dernier est *a priori* déshumanisé, plus souvent dans des postures de soumission que de contrôle, ce qui intéresse les réalisateurs dans les portraits qu'ils dressent, c'est le renversement du rapport de force, c'est-à-dire comment le prisonnier utilise son corps pour finir par s'imposer. Les hommes que nous allons étudier font le choix de ne pas se laisser faire. Qu'importe leurs conditions de détentions, les mauvaises rencontres qu'ils peuvent faire, la présence, le voyeurisme ou la violence des gardiens et des autres détenus, leur corps sera utilisé comme une arme. Ces films contemporains n'occultent rien du quotidien difficile et des détenus. Mais, et c'est là que réside le point commun majeur entre ces films, ils montrent que

le prisonnier peut se défaire de l'emprise carcérale avec son corps. Plus étonnant, il est glorifié et magnifié, tel un être exceptionnel, parfois même plus proche d'un être divin qu'un humain, une façon inédite et peu conventionnelle de présenter ces personnes.

Si l'on revient un peu en arrière pour s'intéresser aux premiers films de prison, on se rend compte d'un élément récurrent. Les prisonniers cherchaient quasiment tout le temps à s'évader. L'un des premiers films se déroulant dans le monde carcéral fut réalisé par Charlie Chaplin en 1917 et s'intitule *Charlot s'évade*, titre pour le moins équivoque. *Big House* réalisé par George W. Hill en 1930 met en scène trois détenus qui cherchent un moyen de s'évader. Quant à *Je suis un évadé* de Mervyn LeRoy en 1932 et *Un condamné à mort s'est échappé* de Robert Bresson 1956, tout est là encore dans le titre. La liste des films mettant en scène des personnages qui veulent ou parviennent à s'échapper est longue. Le thème de l'injustice en prison est également assez récurrent. Il s'agit de montrer un personnage qui ne mérite pas son incarcération, qui est victime d'une erreur judiciaire, d'un acharnement, ou encore de dénoncer les conditions dans lesquelles il vit. C'est par exemple le cas des films *Luke a la main froide* (1967) de Stuart Rosenberg et de *Midnight Express* (1978) d'Alan Parker, qui dénoncent les humiliations et mauvais traitements que peuvent subir les prisonniers. Ce n'est pas cela qui nous intéressera. Les films que nous allons étudier ne cherchent pas à dénoncer le milieu carcéral - même si les prisonniers font face parfois à des actes cruels et injustes -, mais plutôt à montrer l'ascension et la libération de personnages dans un espace fermé. Il n'est pas question d'évasion, les corps s'exprimeront et se libéreront au sein même de la prison.

Le milieu carcéral n'est pas connu pour être des plus faciles à vivre. Pourtant, les réalisateurs des films qui composent notre corpus, après avoir pointé les mauvais côtés de la prison, ont recouru à une mise en scène esthétisée, qui vise même une certaine beauté plastique. Lieu assez froid, nous verrons que la prison peut être un espace visuellement attrayant, qui met en lumière le corps du prisonnier, qui devient à son tour fascinant. Par quels moyens de mise en scène ces détenus parviennent-ils à nous toucher, alors que dans la vraie vie nous avons peu de considération pour eux ? La mise en scène du corps en prison est ambiguë, car si au départ tout semble mal parti pour le détenu (omniprésence des grilles, des barreaux, personnage filmé de dos, par bribes, mélangé avec les autres détenus, voyeurisme et sadisme des gardiens), elle va le mettre progressivement en valeur. Nous nous interrogerons

donc sur les changements que va connaître le corps, pour se démarquer et finir par prendre toute la place. Comment ce dernier parvient à sortir de la masse et à s'incarner dans des lieux synonymes d'interdit, de surveillance, de manque de liberté et de dépersonnalisation de l'individu ? De quelle manière le metteur en scène parvient à rendre le corps captif captivant ? La mise en scène orchestrée par les réalisateurs - le mot "orchestrée" prend d'ailleurs ici tout son sens, puisque le cinéaste peut être vu comme un compositeur qui organiserait sa partition - donne un véritable pouvoir à l'image, l'objectif étant d'orienter l'œil du spectateur et de l'"obliger" à porter un autre regard sur le prisonnier. Sous l'œil de la caméra, il peut être à la fois fascinant, attirant, troublant, inquiétant et répugnant, dans tous les cas on le remarque. Les films étudiés se mettent du côté du prisonnier, se solidarisent avec lui et en font un être d'exception. C'est cette héroïsation de personnages *a priori* mauvais, et sur lesquels on porte généralement un regard négatif dans la réalité qui va nous intéresser. Nous nous questionnerons ainsi sur le rôle du corps, entre objet d'emprise et objet d'expression, dans ce lieu d'enfermement et de privation qu'est la prison.

Tout au long de notre développement trois éléments seront mis en relation. Le corps est l'objet de notre recherche, il s'agira d'étudier les différentes façons dont il est impacté au sein du monde carcéral. La prison est l'autre élément majeur, puisque c'est l'environnement dans lequel le corps se retrouve. C'est un espace particulier, de par son architecture et son organisation, qui a tendance à prendre le dessus. Le corps doit s'y adapter et faire face à de nombreuses difficultés, comme l'éloignement avec le monde extérieur, l'isolement, le manque d'intimité, ou encore la violence. Nous nous intéresserons enfin à la manière dont la mise en scène rend compte du rapport qu'entretient le corps avec la prison. Il se retrouve déshumanisé dans un premier temps. Cependant, après avoir mis en avant les contraintes que subit le corps, la mise en scène évolue et donne plus de visibilité au personnage, pour lui permettre une forme de délivrance.

Dans une première partie, nous montrerons que le détenu est indissociable de la prison, qui constitue une menace pour son identité corporelle. La prison c'est avant tout une topographie particulière qui s'impose au détenu. Le corps en plus d'être contrôlé, est contraint de vivre dans des espaces confinés et dans un milieu où la violence et les humiliations sont quotidiennes. Les corps sont certes partout, mais réduit à l'anonymat.

Cette omniprésence des corps, souvent dénudés, amochés, en mouvement et en train de se battre attire l'œil. Si la prison est un lieu qui est coupé du monde, caché et difficile d'accès, dans lequel les murs, les portes, les barreaux et autres grilles empêchent de bien voir, le regard est présent partout et sous différentes formes. C'est pourquoi notre deuxième partie s'intéressera à la notion du regard dans le milieu carcéral. La configuration de la prison en fait un lieu pour l'œil, un lieu où il est possible d'observer discrètement, notamment par le biais des gardiens qui s'immiscent dans l'intimité des prisonniers. Nous pointerons d'abord l'aspect déshumanisant et pervers du regard, qui observe tantôt discrètement, tantôt ostensiblement les corps. « La caméra nous montre plus que nous ne savons voir »³, nous basculons souvent vers un spectacle incommode, puisqu'en étant épié, le prisonnier se voit voler une partie de son intimité. Le fait qu'il soit en plus souvent nu entraîne la sensation désagréable de voir plus que ce que l'on devrait. Les réalisateurs sollicitent notre regard avec une caméra impudique qui en montre trop et nous met dans une position de voyeur. Sauf que parfois, c'est le prisonnier qui choisit de se montrer et va loin dans la façon d'utiliser son corps. Nous nous concentrerons notamment sur le lien entre le corps qui se libère en prison et la mise en scène qui se libère également. Les films en montrent beaucoup et les cinéastes vont assez loin dans leur façon de présenter les corps, comme s'il fallait passer par un certain excès pour leur redonner de la prestance, pour qu'ils quittent justement l'anonymat auquel la prison les condamnait. Nous pointerons ce côté paradoxal du regard qui menace l'intimité et l'identité corporelle, mais qui semble aussi être l'unique moyen pour que le personnage principal se démarque.

Enfin, dans une troisième partie, nous verrons que la libération du prisonnier est possible et qu'elle passe par son corps, qui après avoir été aliéné, contraint et dépossédé, arrive à prendre le contrôle et finit même par imposer son propre rythme au film. À force de vivre quotidiennement enfermé, le détenu maîtrise petit à petit les lieux et trouve des moyens pour s'exprimer. Malgré sa dimension restrictive, l'environnement carcéral permet au prisonnier, et surtout à son corps, de passer par des métamorphoses auxquelles on ne s'attendait pas forcément, faisant de lui un être puissant, qui va jusqu'à vivre une expérience cathartique qui s'exprime par la violence du corps, voire même christique qui s'exprime dans un corps martyrisé qui ne lâche rien.

³ Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique*, Lagrasse (Aude), Verdier, 2012, p. 163.

PREMIÈRE PARTIE
L'EMPRISE DE LA PRISON SUR LES CORPS

1 – La prison, un lieu de privation

« Un lieu où l'ordre doit régner »

Conçue au XVIII^e siècle, la prison sert à punir ceux qui un jour n'ont pas respecté les lois. C'est un lieu à la fois fascinant et intrigant. Fascinant, car c'est un monde clos très opaque, avec ses murs et ses grilles. Une fois à l'intérieur, on ne peut pas en sortir quand on le souhaite. L'idée qu'autant de personnes ayant commis des actes illégaux, soient rassemblés et doivent cohabiter, intrigue. Les prisons sont régulièrement associées à des noms célèbres, à des histoires hors du commun, qu'il s'agisse de meurtre, de suicide, de mutinerie ou encore d'évasion. C'est donc aussi pour cette raison que ce lieu est intrigant. On en parle le plus souvent, pour ne pas dire tout le temps, quand un événement grave ou spectaculaire s'y produit, c'est pourquoi on associe en général la prison à la violence. Mais au quotidien, quelle est la vie des détenus, des moments de tensions doivent forcément exister. Comment pourrait-il en être autrement, quand autant d'hommes avec de fortes personnalités et qui ont tous déjà transgressé, sont contraints de vivre dans une grande proximité physique ?

Si à travers les médias on a la possibilité d'en apprendre un peu plus sur ce milieu opaque, nous ne savons pas réellement comment se déroule la vie en prison. Il s'agit d'un autre monde où le corps est mis à rude épreuve. Il est déshabillé, contrôlé, fouillé, surveillé, épié et doit vivre avec d'autres corps inconnus dans une intimité limitée. Le cinéma a très tôt compris l'intérêt de développer des histoires dans ces lieux clos, coupés du monde et dans lesquels on prend plaisir à entrer en tant que spectateur. L'espace carcéral est peu chaleureux, mais visuellement intéressant à filmer, avec entre autres les grilles et barreaux présents un peu partout, les multiples cellules qui se côtoient et les lieux d'isolement. Le corps doit appréhender ce nouveau monde. Avant de nous concentrer sur les actes de rébellions que commettent nos personnages et sur leur faculté à s'imposer en milieu carcéral, nous allons voir que la prison a d'abord une forte emprise sur eux. Le corps prisonnier dans un premier temps subit. Une fois que le détenu entre dans ce lieu, il doit se plier à tout un nombre de règles et se voit privé de ses libertés. Enfermé, sans possibilité de sortir, surveillé en permanence, il doit purger une peine plus ou moins longues selon la gravité de ses actes. S'il est généralement

4 Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique, op. cit.*, p. 386.

libre de ses mouvements, il ne peut pas faire grand chose, d'autant plus qu'il a des horaires à respecter, pour les visites, les repas et les promenades. Le fait donc de ne pas pouvoir disposer totalement de son corps constitue une perte de dignité pour le prisonnier, qui nous le verrons un peu plus tard peut aller très loin.

Nous allons ici développer l'idée que la prison est un territoire très organisé, avec ses codes, avec d'un côté les gardiens qui doivent faire régner l'ordre et se faire respecter, et de l'autre les prisonniers qui doivent obéir et n'ont que très peu de marge de manœuvre. Nous cherchons d'abord à pointer ce côté inhumain qui semble dominer en prison et qui constitue par conséquent une menace pour l'identité corporelle. Le rôle de la prison étant de remettre dans le droit chemin des hommes qui ont un problème avec les règles et l'autorité, elle est organisée de telle manière à contraindre le plus possible les détenus, en leur laissant peu de liberté. La prison est un lieu de privation, de contrôle, de surveillance et d'isolement, dans lequel il est difficile de s'adapter.

Être en prison c'est avant tout être puni. Dans les films étudiés, dès que le héros arrive en prison, il fait face à un lieu très ordonné où il ne bronche pas et fait généralement ce qu'on lui dit. Dans *Une prière avant l'aube* (2018) de Jean-Stéphane Sauvaire, le personnage principal, Billy Moore (Joe Cole) est brutalement incarcéré dans une prison thaïlandaise pour détention de drogue. S'il est évident qu'en prison, le confort est sommaire et la vie peu agréable, cela semble particulièrement difficile et éprouvant dans ce pays. Comme c'est le cas dans la réalité, la prison dans laquelle va devoir vivre Billy est surpeuplée et les conditions de détention y sont très rustres, notamment parce que les cellules individuelles n'existent pas. Les prisonniers doivent vivre par groupe dans des dortoirs. Le trop grand nombre de détenus et leur proximité quotidienne pourrait laisser penser que le chaos règne au sein de cette prison. Pourtant, les gardiens ont l'air d'avoir une grande autorité et parviennent à se faire respecter. Parfois c'est même le calme qui domine. Cette impression passe notamment à travers un cadre dans lequel rien ne bouge, ainsi qu'avec un montage assez lent. Lorsque les prisonniers sont conduits tous ensemble pour être rassemblés dans une même pièce, la façon dont est filmé leur trajet rend compte de l'ordre qui est supposé régner dans la prison. La caméra se focalise sur le personnage principal, d'abord montré de face, puis de profil et enfin de dos grâce à un travelling. Même s'il avance d'un pas déterminé, il ne sort jamais du champ, la caméra parvient toujours à bien le cadrer, signe qu'il respecte bien la cadence imposée et ne commet pas de mouvements brusques ou inattendus. On aperçoit également les autres prisonniers dans

le champ. Quel que soit l'angle, les corps sont alignés, ils marchent dans la même direction et au même rythme, ils ne se dépassent pas. Par ailleurs, la valeur de plan assez large permet de laisser apparaître un horizon vide au sein de l'image, on constate ainsi qu'il n'y a pas de désordre, les détenus se déplacent tous ensemble dans le plus grand calme, il n'y en a aucun qui ne reste pas dans les rangs.

À plusieurs reprises, les prisonniers sont rassemblés, ils forment des rangées parfaitement alignées et ne bougent pas. Ils sont assis, mais plus que simplement assis, ils sont tous, sans exception, en tailleur. Pendant qu'un gardien leur explique le fonctionnement de la prison, les plans sont fixes, signe que leur attention est totale. Un plan serré permet de montrer une vingtaine de corps cadrés au niveau de la poitrine, puis juste après un plan beaucoup plus large laisse voir l'ensemble de la pièce. Ce sont désormais plus d'une centaine de corps qui sont visibles, immobiles, en file indienne, en train d'écouter les instructions dans le silence le plus complet. Les plans larges laissent voir les poutres qui soutiennent le plafond, créant là aussi une symétrie parfaite, qui non seulement rend l'espace ordonné, mais donne aussi l'impression d'encadrer et de contenir les corps. Les lignes verticales dominant et sont en adéquation avec le milieu carcéral qui est très quadrillé. Le fait que les détenus soient assis, renforce la verticalité et la grandeur des dizaines de poutres présentes à l'image, tout comme les gardiens qui se trouvent tous debout et apparaissent ainsi plus grands et plus imposants. Nous sommes bien dans une prison, sans échappatoire possible. Si ici les corps ne se trouvent pas derrière des grilles ou des barreaux, ils semblent s'adapter à un environnement dans lequel tout est ordonné. La discipline dont font preuve les détenus s'illustre jusqu'à la fin de la scène, quand le gardien leur demande dans un premier temps s'ils ont compris le message et qu'ils répondent positivement tous en chœur. Et enfin, quand il leur somme de se lever et qu'ils s'exécutent tous ensemble, en même temps, sans créer de brouhaha. Le nombre important de corps présents à l'image pourrait créer un certain désordre, pourtant, ils restent en rang, tout comme la caméra qui ne bouge pas. La scène s'arrête une fois qu'ils sont tous debout, comme pour signifier qu'il n'y a rien de plus à voir, tout se déroule sans accroc. Et si nous n'avions pas encore compris que dans cette prison thaïlandaise les détenus se tiennent *a priori* bien, la séquence qui suit montre les corps allongés dans le dortoir. Un travelling passe lentement d'un détenu à un autre, ils sont presque tous dans la même position, sur le dos et sur le sol, il n'y a aucun bruit, c'est le calme qui domine.



Une Prière avant l'aube : le corps prisonnier, un corps ordonné dans la masse

La prison est donc un système oppressif, dans lequel les corps sont omniprésents, mais mélangés les uns parmi les autres. Ils doivent respecter une certaine discipline, sont contraints de se retrouver aux mêmes endroits et de réaliser les mêmes mouvements, ce qui fait qu'il n'y a pas un corps qui ressort plus qu'un autre. Ce manque de liberté imposé au prisonnier commence dès l'instant où il pénètre dans le monde carcéral, avec la première fouille. Cette étape déshumanisante consiste à lui faire retirer ses vêtements pendant plusieurs minutes, durant lesquelles il sera examiné sous tous les angles, ainsi qu'à le priver de ses effets personnels pendant toute la durée de son incarcération. L'objectif étant de lui faire comprendre qu'il est désormais un prisonnier qui doit obéir et respecter un règlement strict, lui retirant une certaine autonomie.

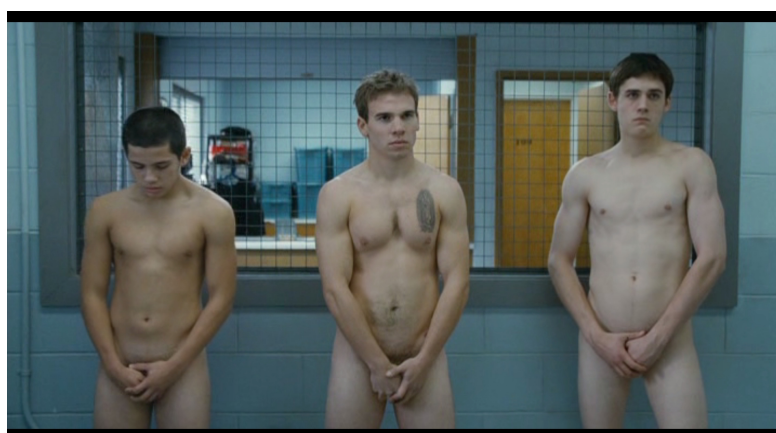
« Dépersonnalisation »

En temps normal, notre corps nous appartient, nous pouvons en disposer comme on le souhaite et faire des choix qui nous sont propres. Mais voilà qu'en prison, le rapport au corps change et cette liberté de possession disparaît. L'une des premières choses à laquelle le détenu doit se confronter est l'examen de son corps par les gardiens. En plus de se voir privé de ses effets personnels, il doit se déshabiller intégralement devant des inconnus et accepter que son corps soit au centre des regards. Dans *Dog Pound* (2011), de Kim Chapiron, trois mineurs, Butch (Adam Butcher), Davis (Shane Kippel) et Angel (Mateo Morales) arrivent en même temps en détention et passent d'emblée par la phase de la fouille. Un moment particulièrement humiliant, lors duquel les gardiens vérifient qu'ils ne possèdent aucun objet interdit ou dangereux. Dans cette scène, il ne s'agit en plus pas d'une fouille individuelle, mais collective, puisque les trois personnages se retrouvent nus dans la même pièce face à plusieurs gardiens. On ressent la gêne des protagonistes de par leurs gestes. Un plan fixe américain présente les trois corps nus de face, un des garçons fixe le sol, tandis qu'un autre regarde sur le côté, et tous les trois ont leur main sur leur sexe, afin de les cacher. On peut noter par ailleurs que la pièce dans laquelle a lieu la fouille n'est pas à l'abri des regards, car derrière les prisonniers se trouve une grille qui donne directement sur un couloir. L'entrée en prison signifie donc qu'il n'y a plus d'espace privé, les corps peuvent être vus partout, tout le temps. Leur premier contact avec le milieu carcéral passe par cet acte humiliant qu'est la fouille, « [elle] inaugure dans une violence à la fois réelle et symbolique tout ce que l'on retire au captif : d'abord son statut de sujet et d'homme libre et son intimité »⁵. Le plan américain qui permet de bien voir les corps souligne ce manque d'intimité, il permet une vision très nette de ces trois corps nus, statiques et mal à l'aise, et rend compte de leur exposition aux yeux des gardiens.

Durant les premières secondes de la séquence, les corps sont montrés de très près, grâce à des gros plans sur les torsos, les mains et les visages, ainsi que dans des postures diverses et sous des angles variés. Une façon de nous faire comprendre que le corps peut être vu sans problème et qu'il n'a pas la possibilité de se cacher. Les gardiens ont la possibilité de regarder comme ils le veulent. Lorsque les détenus retirent leurs colliers, leurs bagues, leurs

5 Jeanine Chamond, Virginia Moreira, Frédérique Decocq *et al.*, « La dénaturation carcérale. Pour une psychologie et une phénoménologie du corps en prison », *L'information psychiatrique*, 2014/8 (Volume 90), p. 673-682. DOI : 10.1684/ipe.2014.1252. [En ligne] Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-1-information-psychiatrique-2014-8-page-673.htm>, p. 675.

boucles d'oreille, tout cela est filmé en gros plan. On ne voit donc pas dans un premier temps à qui appartiennent ces corps, seulement des actions qui consistent à enlever des objets personnels qui font partie de l'identité des protagonistes. Ce n'est que lorsqu'ils sont totalement nus et qu'ils n'ont plus aucun bijoux, que nous pouvons mettre des visages sur ces corps, grâce au plan américain. C'est pourquoi nous pouvons parler de dépersonnalisation, non seulement les corps sont nus et exposés à la vue des gardiens, mais en plus ils ne portent plus rien qui les rattache à l'extérieur, à leur vie d'avant, à leurs souvenirs. Les personnages ne sont ainsi pas seulement nus, ils se retrouvent dépourvus de tout ce qui forme leur identité. Michel Foucault, dans son ouvrage *Surveiller et punir : naissance de la prison*, se montre très critique envers l'emprisonnement des hommes, qui est selon lui un asservissement du corps : « le châtimement est passé d'un art des sensations insupportables à une économie des droits suspendus »⁶. Selon l'auteur, la prison est un lieu aliénant dans lequel les individus perdent en liberté. En leur faisant retirer, vêtements et bijoux, on les condamne à l'anonymat, puisqu'ils ne peuvent plus posséder durant leur période de captivité ce qu'ils aiment et ce qui leur appartient. Ils doivent tous porter la même tenue et deviennent ainsi des prisonniers parmi d'autres. Ce premier contact avec la prison, pour le moins intimidant, marque le début d'une certaine soumission pour les trois personnages, tandis que c'est un moyen pour les gardiens d'affirmer leur autorité et de mettre en avant leur pouvoir. En effet, les gardiens sont habillés et donnent des ordres à des hommes qui ne portent plus rien et auxquels on ne demande jamais leur avis. Cette exposition des corps devant les gardiens, associée à la confiscation de leurs effets personnels signifient que leur corps appartient désormais au système pénitencier.



Dog Pound : la première fouille, un premier pas vers la soumission

⁶ Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 18.

Le déroulement de la scène fait penser à une cérémonie, avec son lot de formalités et ses différentes phases. On assiste d'abord au déshabillage des trois jeunes, puis à la confiscation de leurs effets personnels, ensuite ils effectuent plusieurs mouvements pour prouver qu'ils n'ont plus rien, et pour finir le gardien leur souhaite la bienvenue. Dans le cas présent, cette cérémonie marque l'entrée des protagonistes dans le monde carcéral, un monde qui s'annonce très strict. Comme c'était le cas au début du film *Une Prière avant l'aube*, les prisonniers obéissent et évoluent dans un milieu où tout a l'air bien réglé. Sauf qu'ici, le montage est très découpé, il permet de mettre en avant le rapport dominant/dominé entre les gardiens et les détenus. La bouche d'un des gardiens présent dans la pièce apparaît en premier en gros plan. C'est son autorité qui est mise en avant avec ces gros plans sur son visage, et plus particulièrement sur sa bouche qui énonce des règles et donne des ordres. Le montage s'adapte à ce qu'il dit, puisque les gestes des trois jeunes sont systématiquement visibles à mesure qu'ils sont demandés. En une vingtaine de secondes, les plans sur le gardien et ceux sur les prisonniers se succèdent. La fragmentation du montage donne l'impression que les personnages n'ont pas le choix, qu'ils n'ont pas le temps de contester, ni même de réfléchir. Ils doivent faire ce qu'on leur demande sans poser de questions. Ils font face à une autorité, qui de part ce montage saccadé, apparaît comme sévère et froide. Le corps est forcé d'assimiler de nouvelles règles qui ne cherchent pas moins à l'humilier qu'à le faire rentrer dans les rangs.

L'étape désagréable de la fouille sert aussi à préparer le prisonnier à un monde où il sera constamment contrôlé, surveillé et où les faux pas sont interdits. À plusieurs reprises nous pouvons voir les visages des gardiens qui supervisent la fouille, pour souligner le contrôle qui règne désormais en prison. Les plans fixes s'enchaînent, il n'y a aucun mouvement de caméra inattendus, un lent travelling sur les personnages en train de se pencher et tousser sans broncher, vient souligner leur obéissance. La prison fait partie de ce que le sociologue Erving Goffman nomme une institution totale, dans son essai *Asiles*. Il parle d'« un lieu de résidence [...] où un grand nombre d'individus placés dans la même situation, coupés du monde extérieur pour une période relativement longue, mènent ensemble une vie recluse dont les modalités sont explicitement et minutieusement réglées »⁷. Les institutions considérées comme totales par l'auteur, sont entre autres, les asiles, les orphelinats, les monastères et les prisons, c'est-à-dire des lieux qui regroupent et prennent en charge des individus dans un but précis. En prison, l'objectif est d'éloigner pour une certaine durée des

⁷ Erving Goffman, *Asiles : étude sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*, Les Éditions de Minuit, 1968, p. 41.

personnes considérées comme dangereuses, afin qu'elles payent leur dette envers la société. Au sein de cet établissement, le quotidien des détenus est organisé de manière précise. Dès la séance de fouille, tout est fait pour qu'ils comprennent qu'ils ne seront pas ménagés, on leur ordonne de se déshabiller, de se tourner, de se pencher, de tousser. Goffman utilise le terme de "mortification", pour parler des situations où le corps subit diverses attaques, comme ici la fouille, lors de laquelle il se retrouve mis à nus et dépossédé de ses biens. Le détenu n'est plus souverain de son propre corps et il ne peut plus le maîtriser comme il l'entend. Les trois prisonniers sont traités de la même façon, ils sont au garde à vous, alignés et effectuent les gestes demandés en même temps. En prison, il n'y a pas de place pour l'individualité, on est habillé pareil, on mange la même chose, on vit dans des cellules qui sont similaires, on doit respecter des horaires stricts. On commence déjà à ressentir cette homogénéisation à travers le montage qui montre la répétition des mouvements des prisonniers. Soit ils apparaissent dans le même plan et sont dans des postures identiques, soit ils sont présentés à tour de rôle dans des plans qui s'enchaînent très vite et sont en train de faire les mêmes gestes. Cette dimension ritualisée, répétitive et effectuée en groupe vise non seulement à faire comprendre aux nouveaux prisonniers qu'ils ne pourront pas faire leur loi, mais a également pour but de les assujettir. La rapidité du montage qui fait s'enchaîner les paroles du gardien et les gestes des prisonniers souligne cette obligation d'obéir. Une fois en prison le détenu est dressé, « la discipline fabrique ainsi des corps soumis et exercés, des corps "dociles" »⁸.



Dog Pound : La fouille des corps, une procédure très stricte

« Vivre avec son corps, ce n'est pas seulement s'assurer une maîtrise ou affirmer sa puissance, mais aussi découvrir sa servitude et reconnaître sa faiblesse »⁹. Le corps est donc

⁸ Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, op. cit., p. 162.

⁹ Michel Bernard, *Le corps*, Paris, Seuil, 1995, p. 7.

mis à rude épreuve en prison, et ce dès qu'il y entre. Le détenu écoute, obéit et est constamment au garde à vous dans un monde où l'ordre doit régner. Le corps se retrouve opprimé et se voit imposer une discipline stricte, lors de laquelle ses moindres gestes sont contrôlés. Cette discipline est requise également tout au long de la détention, dans des espaces austères très fermés qui se ressemblent. Car la prison c'est aussi un lieu de coupure avec l'extérieur, dans lequel le corps se retrouve particulièrement isolé.

« La coupure avec le monde »

Une fois l'étape de la fouille passée, le quotidien du prisonnier s'avère souvent difficile, surtout les premiers jours, lorsque le milieu carcéral n'est pas encore bien apprivoisé. L'un des premiers obstacles auquel le condamné est confronté est l'éloignement avec l'extérieur. En plus d'être inaccessible, le reste du monde sera difficilement visible, du fait de la topographie particulière de la prison. Le corps est mis à l'écart, reclus, en raison des murs, des grilles et des multiples sas de sécurité. En plus d'éloigner et de séparer, de former comme une frontière entre le monde libre et non libre, ces éléments contraignent le regard des prisonniers. *Un prophète* (2009) de Jacques Audiard met en scène Malik (Tahar Rahim), un jeune homme de 19 ans condamné à six ans de prison. Dès son arrivée, il apparaît comme très seul et faible, l'environnement est contraignant et oppressif, en raison de la multitude d'obstacles présents et qu'ils faut constamment franchir. L'omniprésence des murs et des grilles permet de mettre en évidence que la prison est un espace bien gardé et protégé, mais symbolise également la coupure avec le monde vécue par le personnage. Avant d'être conduit dans l'établissement où il va purger sa peine, Malik se trouve dans une pièce avec son avocat. L'espace est clôturé et l'horizon n'est jamais dégagé, l'extérieur paraît alors si loin. Malik se trouve dans une cellule, un point de vue subjectif permet de voir comme lui. La porte grillagée qui le retient emprisonné est la seule chose que nous voyons, elle s'ouvre, mais se referme aussitôt. L'avocat vient de rentrer dans la pièce pour s'entretenir avec son client. Une porte qui s'ouvre, c'est la promesse d'un contact avec un autre espace, le cadre aurait pu s'ouvrir ou se dégager un peu, mais rien de tout cela n'arrive. Nous n'avons même pas le temps d'apercevoir les lieux, cette grille obstrue la vue, de plus, un rapide mouvement vers la droite rend la profondeur de champ inexistante, car il laisse apparaître une vitre derrière laquelle se trouve un policier, ce qui fait que l'horizon reste bouché. Afin de souligner le manque de

liberté de Malik et l'éloignement avec l'extérieur, nous voyons - toujours en vision subjective - le policier s'éloigner vers un faisceau lumineux provenant d'une fenêtre au loin. On ne voit que ça, sauf que la profondeur de champ est réduite, l'extérieur reste ainsi dans le flou et demeure inaccessible pour le protagoniste, puisque la caméra ne sortira pas de cette pièce. L'avocat est même obligé de ramener Malik, qui avait les yeux rivés en direction de la lumière, à la réalité, pour avoir son attention. C'est désormais ce à quoi il va devoir s'habituer, passer son temps dans des pièces fermées et peu ouvertes sur l'extérieur. Le prisonnier est en plus filmé de près, ce qui accentue la sensation d'enfermement et ne donne pas la possibilité d'avoir une vision sur l'espace qui l'entoure et encore moins sur l'extérieur.



Un prophète : la difficile perception de l'horizon extérieur

Le trajet dans le fourgon pour arriver jusqu'à la prison l'arrache définitivement du monde extérieur. Le premier plan de Malik dans le camion correspond à une vue subjective, il regarde le sol. Nous avons donc droit à un point de vue assez limité pour commencer. Quand enfin il lève la tête, le nombre de grilles qui le sépare du policier est trop grand pour avoir la possibilité d'apercevoir quelque chose à travers la vitre du véhicule. D'ailleurs, les vitres, mais aussi les grilles constituent des surcadrages qui enferment et éloignent un peu plus le prisonnier du monde libre. Une fenêtre se trouve juste à côté de lui, elle est évidemment protégée par une grille. Les grillages quadrillent la ville qui défile à toute vitesse, et renvoient directement au nouveau statut de Malik, un prisonnier qui ne peut plus voir comme il le veut. L'instabilité du cadre rend la perception de la ville encore plus difficile. Elle est même inatteignable, car au moment où Malik pose sa main sur la grille, à la recherche d'un contact avec la ville, avec la lumière naturelle, on se rend compte que c'est impossible. Il est empêché et mis à l'écart par cette barrière physique qui se dresse devant lui et occupe tout le cadre. On

attaque donc d'emblée la vision du détenu en la limitant, l'horizon est dorénavant rempli d'obstacles.



Un prophète : le monde extérieur, si proche et pourtant inaccessible

Le milieu carcéral est très opaque, il en est de même une fois que l'on passe de l'autre côté des murs, tout devient moins visible. Le trajet effectué par Malik pour arriver jusque dans sa cellule est très parlant. À mesure qu'il découvre la prison, les portes et grilles se ferment à de nombreuses reprises, soulignant l'entrée, et surtout l'enfermement dans ce nouveau monde où le le détenu ne peut plus jouir de la même liberté qu'il avait avant. Malik se déplace en fonction des directives des gardiens, il doit attendre et s'arrêter dès qu'on le lui demande, il n'a aucune emprise sur l'environnement. Ces multiples fermetures de portes l'éloignent toujours plus de l'extérieur. Quand il est filmé de face, des barreaux sont visibles en arrière-plan, et lorsqu'il est filmé de dos, d'autres barreaux se trouvent devant lui, il est cerné et ne peut voir que difficilement. Une porte s'ouvre et se referme, puis une deuxième quelques secondes plus tard. Une autre porte est visible au loin, alors que les prisonniers s'avancent dans un long couloir. Les fenêtres qui apportent une très faible luminosité sont bien trop hautes pour pouvoir regarder au travers. De manière générale, même quand il y a des fenêtres, elles sont

dotées d'un filtre qui empêche de voir. Le regard vers l'extérieur est ainsi empêché. Dès qu'il y a une ouverture, Malik la fixe, comme s'il avait l'espoir d'apercevoir autre chose que des murs austères. Voici donc un premier aperçu de ce qui attend son quotidien, une succession de couloirs, de portes et de barreaux qui rendent la vue du monde extérieur impossible. La prison s'apparente à une forteresse, c'est un lieu d'exclusion.



Un prophète : la prison, un espace fermé sur l'extérieur qui retire toute autonomie au corps

Le principe même de la prison est de priver un individu d'un accès libre au monde extérieur. On comprend vite que Malik va vivre reclus et que le monde extérieur est désormais bien loin et inaccessible. Il découvre une prison faite d'une multitude de portes et de grilles qu'il faut franchir, de murs qui empêchent de voir, ce qui a pour conséquence de mettre le personnage en retrait. Finalement, dans les exemples développés, on comprend qu'une fois qu'un individu entre en prison, tout est fait pour lui faire assimiler immédiatement que son corps appartient à ce nouveau monde. Un autre élément particulièrement difficile est l'atmosphère carcérale qui est très étouffante, surtout une fois que le prisonnier se trouve dans sa cellule. Le corps est le premier réceptacle de ce manque d'espace, dans lequel il ne peut pas faire grand chose, à part rester immobile ou tourner en rond.

2 – La prison, un lieu qui affecte le corps

« Le manque d'espace »

La prison, en plus d'imposer une certaine discipline et d'exclure les individus, empêche le corps de bouger comme il le souhaite. Le quotidien carcéral est en effet rendu difficile à cause de l'étroitesse des espaces dans lesquels le corps est contraint d'évoluer. *Bronson* (2009)

réalisé par Nicolas Winding Refn, raconte l'histoire vraie du prisonnier considéré comme le plus violent d'Angleterre, interprété à l'écran par Tom Hardy. Entré en prison en 1974 pour purger une peine de sept ans suite à un braquage, il n'en est jamais ressorti. Le réalisateur s'intéresse au parcours de cet homme hors-normes en quête de célébrité. Sa renommée repose sur le nombre impressionnant d'actes violents et/ou originaux qu'il a commis. Mais avant d'être confiant et de prendre le contrôle de la prison, il n'a pas toujours été aussi à l'aise. Lorsque le personnage arrive en prison pour la première fois, les surcadrages mettent en avant son enfermement. L'embrasure de la porte de la cellule est ouverte, mais la deuxième porte fermée derrière lui empêche de voir en profondeur, insistant d'emblée sur le manque d'espace dont il dispose désormais. L'omniprésence des murs, des briques, des portes et des lignes verticales donne l'impression de contenir son corps et de l'encercler toujours plus. Dans de nombreux plans où Bronson apparaît, on peut apercevoir des lignes verticales et horizontales sur des plafonds et des murs, ou encore des gardiens situés de part et d'autre de son corps, ce qui a pour conséquence de renforcer le manque d'espace et la sensation d'un corps oppressé, d'autant plus que l'angle de prise de vue est souvent serré. Et ce même quand le personnage ne se trouve pas dans sa cellule, mais dans des grandes pièces qui devraient lui offrir la possibilité de bouger plus.

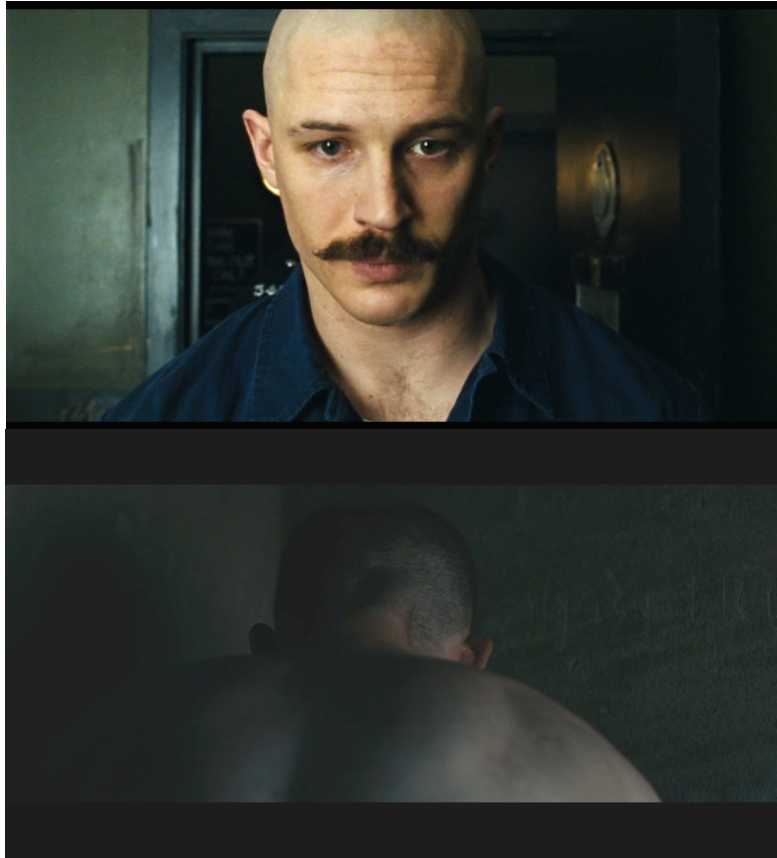
Bronson est souvent filmé en plan taille et l'utilisation d'une longue focale a tendance à le grossir et à créer une sensation de proximité avec ce dernier, qui met en évidence l'étroitesse des lieux. Le prisonnier, déjà très musclé, voit la proportion de son corps amplifiée, comme s'il ne pouvait tenir au sein de sa cellule. Après quelques secondes à l'arrêt, il finit par avancer alors que la caméra demeure fixe, par conséquent le haut de sa tête devient de plus en plus imposant et va jusqu'à déborder du cadre. Ainsi, le personnage qui n'était déjà pas vu entièrement, est coupé. La porte se referme derrière lui, rendant l'espace encore plus clôturé. Le corps est ici doublement en difficulté, non seulement il se retrouve compressé par la prison, mais aussi par le cadre, en raison des plans très serrés sur le protagoniste. « La figure humaine, le corps filmé sont au cinéma coupés, limités, débordant ou bord cadre, et par là menacé »¹⁰. Menacé, car ce manque d'espace est responsable d'un immobilisme du corps. En effet, Bronson bouge très peu, voire pas du tout, et les jambes qui permettent de se déplacer ne sont jamais montrées, ce sont plutôt le buste et le visage statiques du détenu qui sont présents à l'image. Les mouvements de caméra sont aussi absents, comme pour suggérer qu'il n'y a aucune trajectoire qui s'offre au prisonnier. Dorénavant, la liberté du personnage se voit

¹⁰ Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique, op. cit.*, p. 405.

limitée, dans un univers carcéral qui prend le dessus et qui n'est pas propice aux mouvements, « [la prison] est un des instruments du pouvoir, et l'un des plus démesurés »¹¹. Si l'on enferme des personnes, c'est pour d'une part les punir, mais aussi dans le but de modifier leur comportement. Pour ce faire, l'univers carcéral est organisé de telle manière à contraindre et impacter le corps. En plaçant celui-ci dans des espaces très petits, l'intérêt est de le contrôler en s'assurant de lui laisser le moins de marge de manœuvre possible. Le monde carcéral encadre littéralement pendant un temps le quotidien et le corps d'un individu. C'est-à-dire qu'en plus des procédures strictes qui constituaient déjà une menace à l'autonomie du corps, il faut ajouter le cadre carcéral qui limite l'action corporelle. En étant enfermé, le prisonnier est condamné à l'inertie, et il peut le vivre difficilement. La réaction de Bronson ne se fait pas attendre, après avoir fixé un long moment le mur devant lui, il se met à pleurer. Il prend alors conscience de l'endroit dans lequel il vient d'arriver, où l'horizon est bouché et bien trop petit pour lui. Le plan fixe associé au statisme du personnage, aussi bien du point de vue de son corps que de son regard, le renvoie fatalement à sa nouvelle condition de reclus. La prison s'est imposée à lui. Cet immobilisme inévitable atteint son paroxysme dans *Une prière avant l'aube*, lorsque Billy, après s'être battu, est emmené dans un cachot. Nous ne voyons que son dos, il est filmé de si près qu'il semble collé au mur en face de lui. Nous sommes devant un corps très massif dans un espace si exigü. D'autant plus que le plafond est tellement bas que l'homme est contraint de se pencher pour ne pas se cogner le tête. Le plan est fixe et dure quelques secondes, mais rien ne se passe, il est impossible pour le détenu de bouger. « L'isolement des condamnés garantit qu'on peut exercer sur eux, avec le maximum d'intensité, un pouvoir qui ne sera balancé par aucune autre influence ; la solitude est la condition première de la soumission totale. [...] L'isolement assure le tête-à-tête du détenu et du pouvoir qui s'exerce sur lui »¹². Il s'agit là d'un cas extrême et temporaire pour punir, mais qui permet de prendre conscience que la privation de mouvement est utilisée comme un moyen de dissuasion et de répression. Que ce soit dans *Bronson* ou *Une prière avant l'aube*, c'est la tête des personnages qui est le plus visible, comme pour signifier que leur action est limitée, mais que l'espace dans lequel ils se trouvent agit sur leur esprit. Car quand on est privé de mouvement et seul, à part cogiter et se retrouver avec sa conscience, on a peu de possibilités qui s'offrent à nous.

11 Michel Foucault, *Dits et écrits*, 1954-1988. vol II, 1970-1975, Paris, Gallimard, 1994, p. 193.

12 Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, op. cit., p. 275.



Bronson et Une prière avant l'aube : des corps qui débordent

Ce manque d'espace s'exprime aussi à travers une séquence montrant Bronson tourner en rond dans une pièce exiguë, sans que rien ne se passe. L'angle de vue est toujours étroit et le manque de profondeur est là pour nous rappeler la petitesse des lieux. Un travelling circulaire suit la marche du prisonnier, qui effectue au total six tours pendant une minute sans s'arrêter. Le travelling assez imparfait peut être vu comme une indication du rythme du personnage, qui a semble-t-il besoin de bouger malgré l'espace restreint. En tournant en rond, il s'éloigne et se rapproche de la caméra, comme s'il allait sortir de la pièce, comme si en allant à toute vitesse il pouvait, en rendant l'image plus dynamique, combattre les murs et avoir la sensation de bouger dans un espace qui ne le permet que très peu. Mais ce n'est qu'une illusion, nous revoyons à chaque fois les mêmes pans de murs qui défilent rapidement. Bronson est certes en mouvement, sauf qu'il réalise la même action. Le corps prisonnier est un corps désavantagé par un environnement « dont les injonctions sont intégrées dans le comportement »¹³. La configuration de l'espace n'offre la possibilité que de marcher de façon

¹³ Florence Vinas-Therond (dir.), *La violence du quotidien : Formes et figures contemporaines de la violence au cinéma*, Lavérune, L'Entretemps éditions, 2015, p. 15.

répétitive, et c'est exactement ce que fait Bronson, il marche machinalement sans but et son action nous est imposée pendant de longues secondes. Nous n'avons d'autre choix que de suivre ce corps qui menace de quitter le champ à tout moment, en raison de la proximité avec laquelle il est filmé et de sa marche rapide. L'absence de raccords-regards permet de signifier qu'il n'y a rien à voir, que le personnage est seul avec ces murs qui l'encadrent, sans personne avec qui interagir. « L'incarcération limite l'exister au sens littéral d'*ex-sistere*, c'est-à-dire de sortir de soi »¹⁴. À force de vivre quotidiennement dans un environnement où l'horizon n'est fait que de murs et de portes, l'ennui se fait ressentir, on est plus proche de l'inertie que de la vie. La seule option de Bronson, pour se sentir vivant en quelque sorte, pour tenter d'exister, est donc de marcher vite et sans s'arrêter dans une petite portion d'espace.



Bronson : l'art de tourner en rond

« Le non-mouvement serait donc une réaffirmation de l'espace carcéral, de sa légitimité »¹⁵. Le corps est contraint de vivre entre quatre murs, il manque d'espace et s'en trouve très affecté. Par conséquent, le détenu a tendance à s'ennuyer et à tourner en rond, parfois, il ne peut même pas bouger. L'espace carcéral s'impose à lui et signifie à son corps qu'il n'a aucune perspective intéressante. Afin de rendre compte du manque d'emprise que le prisonnier a sur son corps et pour souligner le fait que la prison accorde peu d'importance à l'individu, on observe que les corps sont filmés de façon récurrente par fragments. Ce ne sont que des parcelles du prisonnier qui sont montrées, qui plus est dans des plans qui s'enchaînent vite. Ce choix de ne pas montrer un personnage en entier et de ne pas lui laisser le temps

14 Jeanine Chamond, Virginia Moreira, Frédérique Decocq *et al.*, *op. cit.*, p. 678.

15 Anne-Sophie Romainville, « Prison et confiscation de l'espace-temps personnel : le détenu, un objet d'emprise ? », *arc – action et recherche culturelles asbl*, analyse n°12, 2017, [En ligne] Disponible sur : https://arc-culture.be/blog/publications/prison-et-confiscation-de-lespace-temps-personnel-le-detenu-un-objet-demprise/#_ndbdp_, p. 4.

d'habiter le cadre est une façon de nier l'identité propre à chacun. Les gros plans qui d'ordinaire permettent de mieux voir, d'insister sur un détail, d'isoler l'acteur, sont ici source d'illisibilité et de confusion. Le personnage subit à la fois l'espace et les choix de mise en scène qui ne le mettent pas en valeur.

« Le corps altéré »

La prison est un lieu de privation et de contrôle, son emprise est telle, que le corps se retrouve altéré. Non seulement, elle ne laisse pas la place au corps, qui se retrouve la plupart du temps écrasé et à l'étroit, mais en plus, elle ne laisse pas le temps au corps d'exister. Dans *Une prière avant l'aube*, à part si le prisonnier est envoyé à l'isolement, il est mélangé avec les autres, les cellules individuelles n'existent pas. À un moment donné, un groupe de détenus est filmé derrière un grillage qui le bloque, mettant ainsi en avant la privation de mouvement à laquelle le corps prisonnier est confronté. Ces hommes sont très agités, ils manifestent leur présence en secouant vigoureusement les grilles, pour exprimer leur enthousiasme face à la venue des ladyboys, des transgenres tolérés dans l'établissement de temps en temps pour leur apporter de la distraction. De part et d'autre du cadre, de nombreux corps sont visibles, on pourrait alors voir cette présence à l'image comme le signe d'une certaine considération donnée aux prisonniers. En effet, ils ne sont plus seuls ou éparpillés dans des couloirs, ils font blocs, s'expriment, se mettent en avant et créent un certain désordre dans la prison. Pourtant, si nous sommes bien face à une multitude de corps, ce trop-plein ne permet pas de leur donner la force et la consistance qu'on pourrait attendre. La séquence s'attache à mettre en avant diverses parties du corps des prisonniers, tels que les visages, les bras, les bustes, les jambes, et non leur corps en plan pied, en entier. Le montage, fait de coupures brusques ne permet pas de voir les actions dans la durée, on observe le début d'un geste, comme une main qui se lève ou qui secoue la grille, et avant même qu'il soit terminé, nous sommes déjà face à un nouveau plan présentant de nouvelles parties de corps d'un autre détenu. Par ailleurs, lorsque les personnages bougent, la caméra ne suit pas non plus leurs mouvements, comme si cela importait peu. Nous n'avons donc pas la possibilité de nous focaliser sur un personnage en particulier, aucun ne sort du lot. Le montage et les angles de prise de vue rendent compte de cette difficulté d'exister en prison. C'est une impression de corps sans véritable identité que laissent ces plans déshumanisants.

Le manque de profondeur associé à cet amoncellement d'hommes rend l'image surchargée. La cadre a même tendance à se resserrer, ce qui fait que les corps débordent et se trouvent coupés. Certains personnages sont si proches, qu'ils sont dans l'impossibilité totale de bouger. Certes les corps animent le cadre, mais celui-ci est brouillé, notamment parce que les plans changent vite. On ne distingue pas bien les personnages, et comme en plus ils effectuent les mêmes gestes, cela a tendance à rendre l'image confuse et à ne pas savoir où regarder. Par conséquent le corps reste à l'état de silhouette, nous n'avons pas de représentation complète des personnages, nous ne voyons que pendant de courts instants des "morceaux" de corps. Tous ces corps se ressemblent beaucoup, on observe une succession de sourires identiques, de tatouages similaires, de torses nus. Parfois les plans sont si courts, que l'image n'est pas totalement nette, on voit alors encore plus difficilement les prisonniers. Filmés à contre-jour, certains se retrouvent dans l'ombre, leur corps n'a alors aucune forme. Au début de la scène il n'y a même pas de son, les cris arrivent progressivement, ce qui donne l'impression que les corps sont noyés. Le plan américain assez large montrant les ladyboys arriver, contraste fortement avec les images précédentes, puisque seulement quatre personnages sont présents, ils ne sont pas serrés, avancent et bougent à leur rythme. Ce choix de ne pas montrer les prisonniers en entier et de ne pas leur laisser le temps et la place d'exister dans le cadre, est une façon de nier leur identité et de mettre en évidence la difficile maîtrise du corps.



Une prière avant l'aube : seulement des morceaux de corps

La structure carcérale mange littéralement les détenus et ne permet de les voir que par fragments. Les cadrages serrés n'ont pas seulement pour finalité de nous rappeler l'étroitesse de l'univers carcéral, ils altèrent profondément le corps du prisonnier. Le héros du film de Nicolas Winding Refn n'obéit jamais aux consignes du personnel, il est la plupart du temps

sur la défensive et s'autorise même les insultes. Voyant qu'il ne coopérera pas, six hommes sont mobilisés pour maîtriser Bronson et lui administrer une piqûre. Quelques instants plus tôt, il bougeait et était filmé dans un cadre qui laissait apparaître l'ensemble de son corps. Mais voilà que l'entrée de ce groupe qui se jette sur lui, ne laisse entrevoir plus que les jambes du détenu. En prison,¹⁶ le personnel peut rentrer dans une cellule à n'importe quel moment, en particulier quand les règles ne sont pas respectées. Cette intrusion brutale va profondément affecter le personnage, privé de mouvement par ces hommes qui l'encadrent de toute part, par l'espace confiné dans lequel il se trouve, ainsi que par le cadrage serré. La scène se termine par un gros plan long et fixe sur le visage de Bronson. Il est au premier plan, pourtant il n'est pas bien visible, il donne plutôt l'impression d'être englouti, notamment avec les ombres sur son visage qui empêchent de bien voir ses yeux, son nez et sa bouche. Bronson s'apparente plus à une tache dans le cadre et perd ainsi en humanité : « la dématérialisation de la forme humaine qui devient tache ou trou »¹⁷. Il est en plus encadré par un groupe qui pour l'empêcher de bouger forme un barrage autour de lui. Ces visages vont jusqu'à cacher la lumière, créant un espace sombre sans possibilité de sortie. Le cadre déjà très serré, est rendu encore plus oppressant avec les mouvements incessants du personnage qui ne laissent pas respirer le cadre. L'image perd également en netteté du fait de ses mouvements et l'utilisation d'une longue focale, qui élimine les perspectives, tend à écraser et déformer son visage, « on assiste à une sorte de dilution du corps, [...] si l'on veut, à l'apparition du corps-objet, pour lequel les formes sont si manipulables et si manipulées que l'identité du corps s'en trouve profondément altérée »¹⁸. Bronson essaye de lutter, mais il ne peut rien faire, la fixité de l'image rend compte de cela et renvoie à une certaine fatalité. Le gros plan ne le met en plus pas en valeur, il a même un côté humiliant, puisqu'il écrase son visage. Bronson crie, se débat, fait des grimaces, de la morve coule de son nez et rien ne nous est épargné du fait de cette proximité. Parce qu'il s'agite et parce qu'il proteste avec sa bouche grande ouverte, son visage se trouve déformé et ses plis sur le front sont très marqués. Il prend alors l'apparence d'un monstre que l'on tente de neutraliser, et comme il ne peut pas bouger, il ne peut rien faire d'autre à part protester. Le corps est ainsi attaqué deux fois, physiquement par le groupe d'hommes qui le maintient, et par la caméra qui filme frontalement et de très près le

16 À ce moment précis, Bronson n'est en réalité pas en prison, mais dans un centre psychiatrique. Cependant, nous avons choisi de conserver le terme de prison, car le personnage est retenu contre son gré, se trouve isolé et la pièce dans laquelle il se trouve est fermée à clé et composé de grilles qui rappellent fortement les cellules.

17 Martine Beugnet, « la forme et l'informe : de la dissolution du corps à l'écran », In Jérôme Game (dir) *Images des corps/Corps des images au cinéma*, Lyon, ENS Editions, 2010, p. 58.

18 Lucie Roy, « L'image au cinéma ou le corps (d)écrit », in Vicente Sanchez-Biosca, *La représentation du corps au cinéma*, Montréal, Université de Montréal, 1996, p. 14.

prisonnier, et qui en restant plusieurs secondes sur ce visage agité, lui retire toute forme de dignité.



Bronson : un corps déformé

La prison est donc un espace déshumanisant. La privation de liberté de mouvement a des conséquences directes sur les corps. Dans les films carcéraux, on ne nous laisse qu'entrevoir des morceaux de corps qui apparaissent et disparaissent, et pourraient appartenir à n'importe qui. Finalement, en refusant de laisser le temps aux détenus d'exister à l'image, les cinéastes ne font que refléter l'idée que l'on se fait généralement de la prison. C'est-à-dire un espace où il n'y a pas la place et pas le temps pour exprimer sa spécificité, son identité tout simplement. Le prisonnier n'est pas un individu singulier qui peut se démarquer des autres. Le fait de ne jamais être tranquille, rend l'expérience carcérale difficile, le corps est à l'affût.

« Des corps sous tension »

Il est particulièrement difficile de s'approprier l'espace carcéral et de s'y sentir à l'aise. Nous avons vu que le manque d'espace peut constituer une contrainte majeure pour le corps, mais nous pouvons aussi pointer l'insécurité ressentie lorsque les détenus se retrouvent entre eux, dans la cour et dans les couloirs. La prison est un monde très hiérarchisé, entre les gardiens et les prisonniers, mais aussi entre les détenus eux-mêmes. Les tentatives d'intimidations, les actes de violence et les trafics sont monnaie courante. Pour cette raison, les détenus sont sur leur garde, comme si à tout moment quelque chose pouvait leur arriver dans ce milieu hostile. Dans *Un Prophète*, dès l'entrée de Malik dans le monde carcéral, sa crainte se ressent tout de suite. Avant même d'être un lieu à l'architecture très spécifique, la

prison est immédiatement reconnaissable, au travers des divers bruits auxquels les détenus sont confrontés tous les jours. L'ouverture du film donne instantanément le ton, on comprend où le personnage se trouve avant même de voir des images du lieu. Les bruits de portes et de grilles qui se ferment les unes après les autres, les cris de protestation, ou encore les insultes proférées par un détenu qui exige qu'on lui retire ses menottes, marquent l'entrée brutale dans la prison. Les images arrivent quelques instants après, sauf qu'elles ne sont pas très nettes. Un effet visuel qui prend la forme d'un cercle lumineux, laisse une grande partie du cadre complètement noir et ne permet de voir que partiellement. Cet effet présent pendant plusieurs secondes, correspond très certainement à la vision de Malik. Car l'image brouillée et imprécise, va de pair avec l'inquiétude du prévenu, qui débarque tout juste en prison et se trouve naturellement inquiet. Il est en quelque sorte jeté dans la fosse aux lions et perd ainsi tous ses repères dans ce milieu inconnu et bruyant. Nous voyons donc comme le personnage, c'est-à-dire pas très distinctement. Le cercle se referme en plus très vite par moment, laissant des zones d'ombre et rendant les formes difficiles à distinguer. Une porte s'ouvre brutalement, laissant apparaître un détenu très agité, maintenu par un policier auquel il profère des menaces. Par sa voix, ses gestes et la façon dont il est filmé, en légère contre-plongée, il impressionne. Ici, il y a un contraste entre la puissance de cette voix, les bruits et le manque d'image. On voit peu, mais on entend tout de manière amplifiée. Comme dans un mauvais rêve, Malik ne perçoit pas bien l'environnement dans lequel il est. Ses mains menottées et filmées en gros plans sont tremblantes, ce qui contribue à le mettre dans un état de vulnérabilité. Il n'a pas de contrôle sur son corps, car les menottes l'empêchent de bouger normalement, ni sur sa vision qui est confuse. L'omniprésence du noir rend le climat sombre, quant à ce cercle, il achève d'engloutir le prisonnier. L'emprise carcéral se ressent donc tout de suite et on comprend que ça ne va pas être facile pour lui.



Un Prophète : l'emprise carcérale

La mise en tension des corps est palpable quand ceux-ci sont pris dans des bagarres qui ont lieu à la vue de tous, mais où personne ne réagit. Malik marche tranquillement dans la cour lors de la promenade, il apparaît d'abord dans un plan d'ensemble qui dure plusieurs secondes, lui laissant de l'espace pour bouger et du temps pour apprécier ces quelques minutes passées en extérieur. Il n'a pas de menottes, il n'y a pas non plus de gardiens à l'horizon, quant aux autres prisonniers, ils sont éloignés de lui. Malik a ainsi l'air d'être assez libre et à l'aise, mais seulement pendant ce court instant. D'un coup, il est filmé en plan taille, son espace se réduit. C'est là qu'un autre détenu vient l'aborder, pour lui demander s'il n'a rien d'intéressant qui provienne de l'extérieur. Très vite la discussion devient tendue, Malik est sur la défensive, il se montre froid face à son interlocuteur qui est lui de plus en plus insistant. Le cadre se resserre de nouveau, Malik est filmé en plan poitrine, il s'agite, si bien qu'il sort presque intégralement de l'image, tandis que l'autre détenu reste dans le champ. Il vient en quelque sorte déranger sa tranquillité, la vue n'est plus dégagée et la profondeur de champ a disparu. L'horizon de Malik est même bouché par la présence du prisonnier qui se trouve devant lui. Les hommes en viennent aux mains et un autre détenu prend part à la bagarre. Malik se retrouve alors bousculé, bloqué, déséquilibré et à terre. Auparavant, la caméra était positionnée à hauteur des personnages, mais dès que Malik est au sol, on observe un abaissement du point de prise de vue et une légère plongée qui pointe l'infériorité de ce dernier. Par ailleurs, son corps disparaît presque, en plus d'être encerclé, la caméra ne se focalise plus sur lui, mais sur les actions des deux autres protagonistes. Ils ne font pas que frapper, ils retirent les baskets de Malik, et c'est ce geste, réalisé avec brutalité qui est mis en avant. Si l'ensemble du corps de Malik est peu présent, ses pieds se trouvent au centre du cadre. Le corps prisonnier peut vite devenir un objet de convoitise. Comme lors d'une fouille, on retire à Malik ses effets personnels, sauf que dans ce cas-ci, en plus de la violence psychologique, s'ajoute la violence physique. « Parfois le corps est pris pour une chose, un paquet, un objet sans autonomie de jugement et sans droit de vie. Dans ce cas nous imaginons que le corps est ce dont on peut abuser et que l'on peut nier à loisir. »¹⁹. Entre eux, les détenus ne cherchent pas nécessairement à créer du lien et à échanger, ils sont en quête du moindre objet susceptible d'améliorer leur quotidien. Le corps de Malik est ainsi réduit à ce qu'il possède. La seule chose qui intéresse l'autre prisonnier est une paire de chaussures neuves. Contrairement à Bronson qui était maintenu et dont c'était le visage déformé qui apparaissait en gros plan, ici, le corps, également maîtrisé et en mauvaise posture, a tendance à disparaître.

19 Denis Baron, *Corps et artifices : de Cronenberg à Zpira*, Paris, L'Harmattan, 2007, 221 p.

Ses baskets ont plus de valeur aux yeux des autres détenus que sa propre personne. C'est pour cette raison que la caméra se focalise sur ses chaussures, plutôt que sur son corps. Après avoir appréhendé les lieux difficilement, Malik doit donc se confronter aux habitants de la prison. Le corps est ainsi condamné à ne pas se faire remarquer, à enlever tout ce qui pourrait potentiellement intéresser les autres détenus, il doit se rendre invisible pour espérer un peu de répit.



Un Prophète : la difficulté de capturer le prisonnier

La prison a un tel impact, qu'elle conditionne même les rapports qu'entretiennent les détenus les uns avec les autres. La vigilance doit être de tous les instants. Malik pensait passer un moment paisible à l'extérieur, sauf qu'entre les détenus, la solidarité n'existe pas. Alors que le système carcéral lui a déjà retiré ses vêtements, sa dignité et sa liberté de mouvement, les prisonniers vont lui faire subir la même chose. En plus de devoir respecter les gardiens, il faut faire face à des détenus qui font leur loi et n'ont peur de rien. La quiétude et le silence ne font pas partie du quotidien. Bien que ce soit un lieu très contrôlé, la prison n'empêche pas les débordements. La densité de corps, les espaces collectifs, la cohabitation avec autant de

personnalités différentes, génèrent de grands moments de tension, un obstacle de plus pour le corps.

3 - Le corps prisonnier, un corps malmené

« La jungle carcérale »

Nous avons montré précédemment qu'en prison, l'ordre est supposé régner. Dans ce lieu où le contrôle est permanent, il semble difficile de ne pas se plier à cette exigence de discipline. Sauf que l'entrée dans le monde carcéral est bien souvent déconcertante, car avant d'intérioriser le bon comportement à adopter, les détenus se trouvent le plus souvent désorientés, en particulier quand les informations sur leurs conditions de détention sont très sommaires, voire inexistantes. Dans *Une prière avant l'aube*, l'arrivée de Billy en prison est particulièrement brutale et agitée, elle met tout de suite dans l'ambiance. Tout d'abord, entre le moment où on lui retire ses menottes à la sortie du fourgon et celui où il se retrouve complètement nu dans une autre pièce, on ne sait pas ce qui a pu se passer. Cette ellipse élude le trajet réalisé par les prisonniers, ou encore les directives qu'auraient pu donner les gardiens, laissant suggérer que tout va très vite. C'est notamment parce qu'il faut que les prisonniers se dépêchent, que l'on observe une certaine confusion lors de ce déshabillage collectif. Le torse nu de Billy apparaît en amorce sur la droite, il enlève son pantalon, tandis que dans la partie gauche de l'image, d'autres hommes retirent aussi leurs vêtements. Nous n'avons pas le temps de voir se terminer l'action réalisée par Billy, qu'un autre plan cette fois-ci plus large survient. Nous retrouvons pendant un très court instant son corps nu de dos sur la partie gauche de l'image, mais le travelling latéral le fait disparaître rapidement et vient dévoiler une multitude de corps nus. Contrairement à la scène où ils étaient assis, bien alignés et immobiles, ici, ils ne bougent pas à la même cadence. Certains se tiennent droits et se font examiner, d'autres sont penchés et se déshabillent, d'où l'impression d'une image assez agitée. Entre les hommes assis qui forment des lignes horizontales, et ceux debout qui forment des lignes verticales, l'ensemble du cadre manque de clarté. Les corps sont loin d'être répartis de façon homogène, c'est plus une sensation de déséquilibre qui ressort. Une difficulté supplémentaire à laquelle Billy est soumis est la barrière de la langue, puisqu'il ne parle pas un mot de thaïlandais et que rien ne lui est traduit. Il est donc contraint de suivre les mouvements du groupe sans se poser de question. Il mime les mêmes gestes que les autres, mais avec un temps de retard, ce qui fait

que les corps bougent à un rythme différent au sein du cadre. La scène est en plus très découpée, les axes de prise de vue changent beaucoup, et les travellings imprécis ne cadrent pas bien les corps, entraînant une perte de repères. On peut voir les corps filmés de dos, de profil, de face, dans des cadrages plus ou moins serrés, et ce dans des plans qui ne durent que quelques secondes, et où la caméra tente de se frayer un chemin. La proximité avec laquelle ces hommes sont par moment filmés, comme si la caméra allait se cogner sur eux, rend également compte de cette atmosphère mouvementée.

Le personnage principal n'est pas au centre de l'attention, il est en amorce et n'est pas filmé dans son intégralité. Être en prison, c'est d'abord cohabiter avec un grand nombre d'individus que l'on ne connaît pas. C'est sans doute pour cette raison qu'à la seconde où Billy pénètre dans la prison, le cadre se trouve saturé de corps bougeant dans tous les sens. Le protagoniste n'est jamais montré seul, même s'il est souvent filmé de près, d'autres personnages sont présents dans le cadre. Ils abolissent toute profondeur de champ, ce qui a tendance à fermer toujours plus l'espace et à rendre l'image moins lisible. D'autant plus que les travellings n'accompagnent jamais leurs mouvements, ils se déplacent dans la pièce pour montrer un ensemble de corps, ils n'ont pas vocation à s'arrêter sur un personnage en particulier, les actions ne sont pas montrées dans leur intégralité. Les corps animent donc le cadre, mais ils sont vus trop vite. On retrouve cette perception confuse lorsque dans *Un prophète*, Malik s'apprête à découvrir sa cellule. Avec plusieurs autres détenus, il arpente les couloirs du centre pénitentiaire. Chaque plan dure peu de temps, ce qui ne permet de voir les lieux que trop rapidement, impossible d'avoir un point de vue stable, de regarder tranquillement et de prendre ses marques. D'autant plus que les panoramiques et les travellings vont vite et sont instables. Alors que le groupe doit patienter une dizaine de secondes pour laisser sortir d'autres prisonniers, sept plans s'enchaînent. Non seulement ils sont courts, mais en plus d'un plan à l'autre, les mouvements de caméra sont opposés. Au détour d'un plan presque subjectif où Malik regarde en direction de la grille, le travelling va vers la droite, et juste après, quand le protagoniste est filmé de face, le travelling part de son visage pour effectuer un mouvement vers la gauche en direction de la grille qui s'ouvre. Ensuite, la caméra est de nouveau positionnée derrière Malik un très court instant, laissant apparaître des prisonniers. Puis, le protagoniste est de nouveau filmé de face, là encore pendant une fraction de secondes, pour finalement se retrouver filmé de dos, ce qui laisse voir un nouveau groupe qui entre dans le champ, suivi par un léger travelling vers la gauche. Ces

allées et venues, aussi bien des personnages que de la caméra, créent un trouble qui rend compte de la désorientation du protagoniste, il ne sait pas trop où regarder, il y a du mouvement un peu partout. En plus de l'image désordonnée, le bruit est très présent dans les deux séquences, on entend les voix des gardiens, ils utilisent leurs sifflets et les sons des clés et des menottes se font entendre. Ce brouhaha associé à une image déjà bien animée, donne l'impression que la prison est loin d'être un lieu de tout repos.



Une prière avant l'aube et Un Prophète : la prison, une jungle désordonnée

L'entrée en prison est déconcertante, on ne laisse pas le temps au détenu de s'adapter, il est amené sans ménagement dans un univers bruyant, impersonnel et surpeuplé. Afin de traduire cette déstabilisation et cette perte de repères, le cadre est en perpétuel mouvement, les protagonistes ne sont pas bien cadrés et les changements d'axe sont nombreux. Si la prison impose une grande discipline, ça ne veut pas dire qu'au quotidien tout est parfaitement structuré. Les allées et venues et les gestes des uns des autres créent beaucoup d'agitation. Les gardiens offrent peu de considération aux prisonniers, tout comme l'appareil cinématographique qui les filme de façon brutale et rapide. Cette agitation n'a pas lieu que

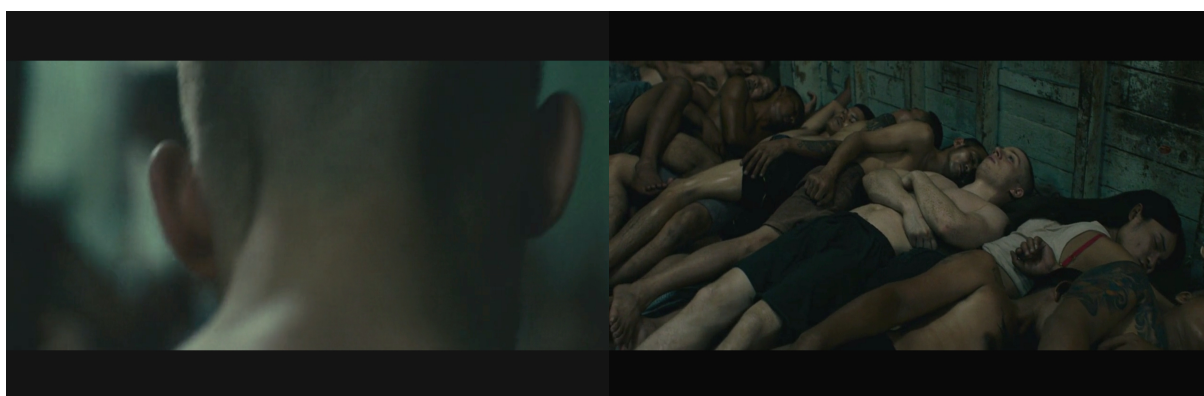
lorsque le prisonnier pénètre pour la première fois dans le monde carcéral, elle est quotidienne. Vivre sans en avoir le choix dans une grande proximité avec autant d'autres hommes est difficile, car les corps entrent souvent en contact, se bousculent et s'entrechoquent. Cette promiscuité est responsable d'un manque de contrôle du prisonnier sur son corps.

« La promiscuité des corps prisonniers »

La prison est un espace collectif, les détenus mangent, se lavent, se promènent et rencontrent leurs proches dans les mêmes pièces. Si la solitude de la cellule peut s'avérer pesante, le partage d'espaces bien souvent trop petits pour accueillir tout le monde, ainsi que la proximité avec les autres ne sont pas toujours faciles à vivre. La situation est particulièrement critique dans le film de Jean-Stéphane Sauvaire, puisque Billy se retrouve dans une prison surpeuplée, où l'on ne vit pas à deux ou trois dans une même cellule, mais par dizaines. Outre les problèmes d'hygiène et les risques de violence que cela entraîne, se pose la question du manque d'intimité. Vivre en permanence avec quelques personnes peut être supportable, mais quand il s'agit de partager son quotidien avec une multitude de corps qui ne disposent que d'une portion d'espace insuffisante, la situation peut vite devenir invivable. Quand Billy découvre les dortoirs, les prisonniers passant la porte se succèdent derrière lui. Une fois qu'ils sont tous à l'intérieur, leur objectif est de trouver une place pour dormir, et ce malgré l'amas de corps présents. Les plans serrés qui cadrent les personnages au niveau de leurs épaules créent une sensation d'étouffement, d'autant plus qu'ils ne laissent visible aucune portion d'espace vide. Il fait également très chaud, les hommes sont torsés nus et les gouttes de sueur sont visibles sur leur corps. En raison du manque d'aération, de la chaleur et de la densité de corps, on peut imaginer qu'une odeur nauséabonde doit régner au sein des dortoirs.

Le fait que les prisonniers soient si nombreux dans le dortoir compte tenu des conditions climatiques est une difficulté supplémentaire, qui va jusqu'à provoquer chez Billy une détérioration de son état. Il a en effet du mal à avancer, titube et ne se tient pas droit. Il est filmé de face, de profil et de dos très rapidement, ce qui crée un montage scandé venant accentuer les spasmes dont il est victime. C'est une scène très mouvementée qui se déroule sous nos yeux, la plupart des détenus lui font des signes pour qu'il vienne s'asseoir, mais il est bien trop mal en point pour prendre une décision. « La corporéité est ici altérée à la fois dans sa familiarité originelle, dans ses capacités perceptives, dans son vécu de pouvoir, ses

modalités d'insertion et d'orientation dans le monde et son statut ontologiquement ambigu d'être et d'avoir un corps »²⁰. Non seulement Billy est affecté physiquement, mais il ne sait pas non plus dans quelle direction aller. Sa perception se trouve altérée, et ce sont le montage saccadé et les mouvements de caméra qui vont rapidement d'un côté puis d'un autre, et qui ne permettent donc pas de se focaliser sur un élément précis, qui témoignent de cette perturbation. On se rend aussi compte de son mauvais état lors de plans subjectifs, quand la caméra bouge de manière hâtive, ce qui a tendance à donner le tournis. La vue du protagoniste n'est pas nette, puisque lors d'un plan très court où sa tête est cadrée de dos, ce qu'il voit apparaît flou, il distingue mal son environnement. La profondeur de champ réduite a en plus tendance à écraser le personnage et à réduire son espace de vie, venant ainsi renforcer cette impression de proximité forcée entre les prisonniers. Ajoutons aussi que le brouhaha permanent qui ne permet pas de comprendre ce qui se dit, finit par saturer une image déjà bien chargée et oppressante. Les conditions de détention ne sont pas humaines, les corps sont obligés de s'entasser et de dormir dans des positions peu confortables. Billy est peut être le seul à se sentir mal, mais il ne s'en dégage pas moins une impression de fatalité pour tous les corps présents. Lors d'une scène qui intervient peu de temps après, on retrouve les détenus en train de dormir. Un travelling balaye les corps sans s'arrêter, il dure un certain temps, pourtant rien ne se passe. La longueur du plan ne permet que de faire le constat d'une surpopulation au sein du dortoir, plus le travelling avance et plus les corps apparaissent nombreux et entassés. Ici, il n'y a aucun confort, l'espace de vie est trop insuffisant, les prisonniers sont donc condamnés à l'immobilité.



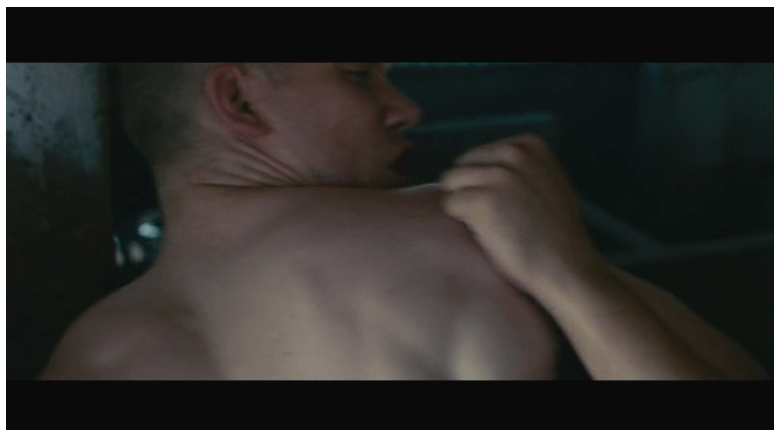
Une prière avant l'aube : une proximité bien trop étouffante

20 Jeanine Chamond, Virginia Moreira, Frédérique Decocq *et al.*, *op. cit.*, p. 674.

La proximité, en plus d'être gênante est source de tension, de nombreuses bagarres ont lieu entre les prisonniers. Dans *Une prière avant l'aube*, le simple fait de vouloir un peu d'eau se transforme en parcours du combattant. On comprend d'emblée que la tâche s'annonce difficile, à l'instant où l'on voit Billy dans le champ, des bouteilles vides dans les bras. Jamais seul dans les plans, il est encadré par un grand nombre de prisonniers qui saturent le cadre et qui forment avec leurs corps, situés de part et d'autre de l'image, des obstacles qu'on ne peut franchir. Parce que ces hommes sont si proches, les ombres de certains viennent se former sur les corps des autres, donnant comme l'impression que les prisonniers se happent mutuellement, il n'y a pas assez de place pour tout le monde. Le cadre dans lequel est filmé Billy est saturé et très serré, et même si un travelling latéral suit ses déplacements, ce sont toujours plus de corps qui apparaissent, ce qui contribue à réduire un espace déjà bien restreint. Ce mouvement droite/gauche signifie bien que Billy progresse et se rapproche progressivement de sa quête, sauf que la vue de ces corps qui agitent leurs bouteilles vides ne laisse rien présager de bon. L'utilisation d'une longue focale grossit les sujets et réduit le champ de vision, ce qui renforce la sensation de proximité entre les prisonniers. La caméra s'agite de plus en vite à mesure que les esprits commencent à s'échauffer, elle nous fait ressentir un certain bouillonnement. Si le cadre ne s'agrandit pas, une altercation semble inévitable. Malgré la file très dense déjà présente, Billy ne veut pas attendre et se met à dépasser tout le monde. Il réussit à se frayer un chemin jusqu'à la source d'eau, mais les détenus qu'il vient de dépasser ne comptent pas se laisser faire, c'est alors leur côté animal qui est mis en avant. Les corps s'agitent, les bras s'agrippent, se poussent, se frappent, toujours dans un cadre très serré qui vient accentuer la brutalité des gestes. Malgré les efforts de Billy qui déploie son corps pour éjecter les détenus autour de lui, le cadre ne se desserre pas. C'est le signe qu'il ne parvient pas à s'extirper de cette masse, et que même s'il a pu atteindre la source d'eau, l'acte de se désaltérer est très complexe. On ne voit d'ailleurs que très peu l'eau qui est en arrière plan, l'amas de corps la cache. Billy a eu peu de temps pour prendre de l'eau, et pendant cette action la caméra était collé à lui, comme pour faire sentir la pression des corps derrière lui en train de le pousser. « Cadrer c'est faire violence »²¹, ici cela est très palpable, le corps du héros est malmené, gêné, oppressé, d'une part par son environnement, mais aussi par la mise en scène. Le cadre, en raison de la vitesse des gestes et des déplacements des prisonniers, est lui-même très mobile, si bien que les personnages vont jusqu'à se cogner contre l'appareil cinématographique. Face à toute cette effervescence et à ses mains qui se posent sur son dos,

21 Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique*, op. cit. p. 537.

Billy finit par s'éloigner de son objectif, ses bouteilles sont à peine remplies. Le moment d'implosion a bien lieu, le détenu en vient aux mains car la pression qu'il subit est trop forte. Ainsi, un acte aussi simple que celui de boire se transforme en une lutte acharnée du corps.



Une prière avant l'aube : la difficile cohabitation des corps

En plus de la solitude et de l'ennui ressentis en prison, il faut s'habituer à vivre au contact permanent avec les autres détenus. Cette cohabitation forcée s'avère compliquée, il en résulte bien souvent des moments de tension. Si le milieu carcéral cherche à contraindre et contrôler les individus, l'atmosphère étouffante qui y règne est responsable d'une certaine saturation chez les prisonniers, qui finissent par se battre. Aussi bien les espaces, trop petits pour accueillir autant de corps, que les détenus, collés les aux autres, sont sur le point d'exploser. Mais la violence n'existe pas seulement entre les prisonniers, ces derniers ont aussi des altercations avec les gardiens. Dans le film de Steve McQueen, les rapports entre les deux camps sont particulièrement hostiles. Les prisonniers refusent de se plier aux règles du système carcéral, notamment en faisant une grève de l'hygiène. Les gardiens n'ont alors d'autre choix que de les laver en ayant recours à la force. Mais les détenus ne se laissent pas faire et tentent de résister jusqu'au bout. Ils sont alors malmenés sans ménagement, sans temps mort et avec aucun moyen pour se défendre. Leur corps se retrouve affecté physiquement et nous ressentons toute sa douleur.

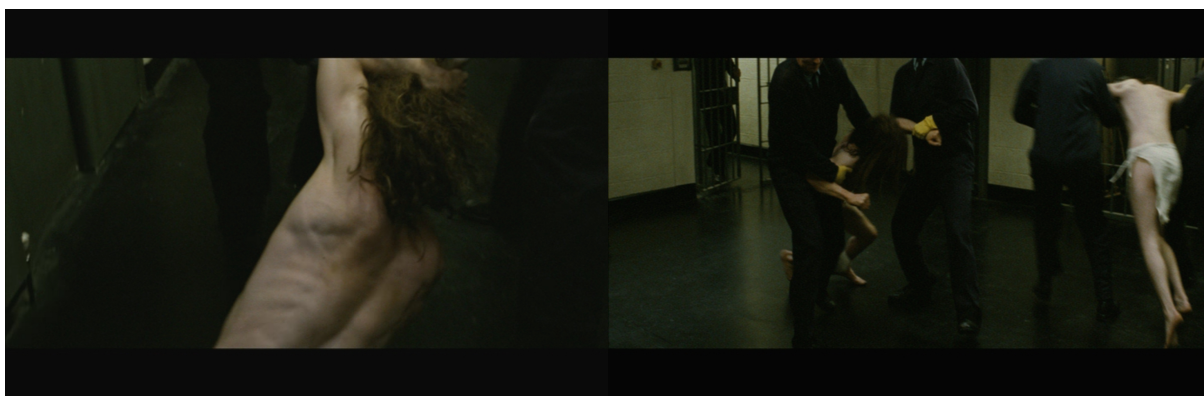
« La violence quotidienne subie par le corps »

La violence physique est très présente en prison, elle peut être utilisée par les gardiens lorsque les détenus se montrent violents, ou bien quand ils ne respectent pas les règles. Leur

relation est souvent conflictuelle, chaque "camp" veut s'affirmer, et ce sont bien souvent les détenteurs de l'autorité qui sortent vainqueurs de ces affrontements. *Hunger* (2009), réalisé par Steve McQueen, se déroule en 1981 et met en scène des membres de l'IRA (Armée républicaine irlandaise, qui luttait contre la présence britannique en Irlande du Nord) dans une prison de Belfast. Le film se focalise sur la grève (de la faim et de l'hygiène) que se sont imposés les détenus, tant que le statut de prisonnier politique ne leur serait pas accordé. Nous assistons à un combat qui s'apparente à celui de David contre Goliath dans une scène du film. Les corps des prisonniers à moitié dénudés et très minces, contrastent avec les différents avantages dont disposent les gardiens, qui sont dans leur uniforme de travail, qui agissent en groupe pour pouvoir bien maîtriser ces corps indisciplinés et qui possèdent des armes qui leur permettent de frapper. À noter que ce n'est pas parce que les prisonniers sont violents que les surveillants doivent intervenir, mais que c'est à cause de leur refus de se laver. Ils cherchent en effet à maintenir leur corps sale en signe de protestation, c'est un moyen d'exister et de faire parler d'eux. Cette situation devenant désagréable pour le personnel, contraint de côtoyer cette saleté de travailler dans une odeur nauséabonde, il n'a d'autre choix que de traîner de force les détenus pour leur imposer un nettoyage et ainsi les rendre un peu plus propres.

Dans leur cellule, deux prisonniers attendent l'arrivée des gardiens, ils sont debout, immobiles, les bras le long du corps et les poings serrés. Dès qu'ils entendent le son d'une porte s'ouvrir, leur respiration se fait entendre, on ressent alors leur appréhension. Filmés en plan taille et fixe, ils font bloc et ont l'air de se préparer à un duel. Après ce moment d'attente le rythme du montage s'emballe d'un coup, nous nous trouvons désormais dans un couloir pour suivre le trajet musclé d'un prisonnier. Il est d'abord tiré violemment de sa cellule, puis plaqué à plusieurs reprises contre les murs. La caméra accompagne ces mouvements, ce qui accentue le choc subit, d'autant plus que l'on entend bien le bruit du corps qui se cogne. Les coups qu'il reçoit ne sont jamais cachés, mais plutôt mis en évidence, car si lorsqu'il est déplacé d'un endroit à un autre le cadre est large, dès qu'un coup lui est donné, il se resserre. L'homme est bousculé dans tous les sens, il apparaît tantôt de face tantôt de dos, parfois debout, souvent à terre, les changements d'angles et de hauteur de la caméra sont nombreux, pour témoigner de cette brutalité avec laquelle il est déplacé. Tout n'est que vitesse dans cette scène, du mouvement des corps aux mouvements tremblants de l'appareil. La caméra embarquée s'agite de toute part et se cogne presque sur les murs et les corps, nous mettant ainsi au plus près d'un combat dont nous pouvons ressentir l'intensité. Quand le détenu est

traîné par terre, la caméra est elle-même très proche du sol, elle pointe son affaiblissement et accable ce corps déjà en bien mauvaise posture. C'est le côté animal du protagoniste qui ressort, avec ce point de vue abaissé, ainsi qu'avec la façon dont les gardiens le jettent et le traînent dans tous les sens, et également avec la bande sonore, ponctuée de cris de douleur, jamais de paroles. Nous éprouvons une sensation oppressante ininterrompue, du fait qu'il n'y ait aucun moment de pause, mais aussi car la caméra ne s'éloigne jamais complètement de ce corps maltraité. La violence subie par l'homme se trouve amplifiée par ce montage très rapide qui lui inflige des attaques supplémentaires. Les changements de plans sont nombreux, tout va très (trop) vite, les images défilent à mesure que le prisonnier est battu, ce qui rend l'ensemble assez agressif. La caméra est par moment si proche des corps, qu'il devient difficile de voir ce qu'il se passe, on ne voit plus que des membres s'agiter dans tous les sens. Afin de montrer que les altercations sont quotidiennes, une autre scène de ce type survient une dizaine de minutes plus tard. La longueur des plans sur les corps qui se font tabasser donne l'impression qu'ils sont des cibles qui n'ont pas la possibilité de se défendre. C'est donc par le biais d'une image fiévreuse que l'affrontement est présenté. « Je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir », écrivait Vertov en 1923 dans le *Manifeste ciné-oeil*²². Il ne s'agit pas simplement de montrer ce combat, mais bien d'en faire ressentir toute l'intensité grâce aux moyens spécifiques au cinéma. C'est ainsi que le montage et les mouvements visibles et brusques de la caméra, permettent de capter la virulence de cette lutte acharnée avec une proximité douloureuse et de la vivre comme si on y était.



Hunger : une violence ininterrompue que subit le corps

22 Dziga Vertov, Manifeste du ciné-oeil, 1923 [En ligne] Disponible sur : <http://revuemanifeste.free.fr/numeroun/manifestedv.html>

Toutefois, ce n'est pas quand le détenu est frappé qu'il subit le plus la violence. Dans les plans qui suivent, le nettoyage de son corps se transforme en un véritable acte punitif. Avant de le jeter dans une baignoire, le policier Raymond Lohan (Stuart Graham) lui coupe les cheveux et la barbe. Sa tête, plaquée sur un siège et maintenue par un gardien est filmée en gros plan, elle restera dans le champ jusqu'à la fin de la coupe. En raison du cadrage serré, la proportion des ciseaux se voit amplifiée, ils sont particulièrement visibles et s'apparentent à une véritable arme. D'autant plus qu'à chaque coup de ciseau, dont le son est en plus bien audible, on peut observer de légères coupes qui rendent le tout très sec et insistent sur la violence du geste. Dans sa lutte avec les gardiens, l'homme était actif, il se débattait, n'hésitait pas à frapper, à donner des coups de pieds et à cracher pour se défendre. Mais c'est au cours de cet acte d'ordinaire banal qu'il se retrouve particulièrement affecté, et c'est par le biais du gros plan que nous pouvons nous en rendre compte. Il ne s'agit plus ici de le voir s'agiter et aller d'un endroit à un autre, cette valeur de plan indique son impossibilité de bouger certes, mais exprime surtout une certaine fatalité. Si frapper est un acte violent, le fait de retirer la barbe et les cheveux que le prisonnier a choisi de laisser pousser en signe de protestation, est bien plus symbolique et cruel, car il s'agit d'effacer en un temps très court la trace de son combat. Le gros plan fait passer ce qui pourrait être une simple coupe de cheveux en un geste agressif. Cette valeur de plan a fait l'objet de nombreux écrits au moment où il y avait encore tout à inventer du langage cinématographique. Dans les années 1920, période de l'avant-garde française, les cinéastes ne se limitent plus à un cadrage unique et large, ils découvrent l'intérêt du gros plan. Pour Epstein notamment, c'est l'âme du cinéma, de part son caractère très expressif qui lui confère une sorte de pouvoir, dans le sens où il permet de voir mieux qu'à l'œil nu. « Un gros plan de revolver, ce n'est plus un revolver, c'est le personnage revolver, c'est à dire le désir ou le remords du crime, de la faillite, du suicide »²³. Ici, l'usage du gros plan permet de mettre en avant une forme de violence inattendue, une attaque faite au corps qui ne passe pas par des coups, mais par une coupe de cheveux et de barbe. On se rend compte qu'au début de l'acte, le prisonnier est plein de rage, il tente de se dégager et pousse des cris. À mesure que la coupe progresse, il se trouve très abattu, il ne bouge plus, aucun son ne sort de sa bouche. Ainsi, après avoir assisté à de longs instants de bagarre physique, c'est lorsque tout s'arrête, quand le prisonnier est plaqué, dans l'impossibilité de bouger, que le drame a lieu, par l'intermédiaire de ce gros plan. On ne frappe plus, on ne retire plus des

23 Jean Epstein, « Le cinématographe vu de l'Etna », in *Écrits sur le cinéma*, tome 1 (1921-1947), Paris, Éditions Seghers, 1974, p. 141.

vêtements ou des objets personnels, on enlève ce qui fait partie du corps, ce que les détenus pouvaient encore maîtriser, puisque c'est leur choix et leur droit de se laisser pousser cheveux et barbe. Les surveillants ont donc repris le contrôle, non pas en frappant, mais en retirant la longue chevelure et l'épaisse barbe de l'homme. Ces actes peuvent sembler anodins (refuser de se laver, se laisser pousser les cheveux) mais en prison, où les marges de manœuvres sont limitées, ils deviennent importants. Être sale, sentir mauvais, c'est nuire avec son corps au confort des gardiens. Sauf qu'en quelques secondes, le détenu perd ce qu'il a mis du temps à laisser pousser. Le gros plan sur son visage montre en quelques secondes son changement d'état, plein de rage auparavant, il s'éteint peu à peu à mesure que sa barbe est coupée. Cette valeur de plan marque aussi l'emprise que les surveillants ont sur l'homme, qui ne peut désormais plus bouger et doit supporter pendant de longues secondes cette attaque. Filmé en plus en plongée, c'est sa position de faiblesse qui est soulignée.

Les courtes ellipses ne montrent que les moments les plus violents, ceux où le personnage est le plus affecté, sans laisser la possibilité de respirer. La violence des gestes quotidiens atteint son paroxysme quand le détenu est jeté dans une baignoire. Il se débat sans cesse et refuse le contact des mains qui frottent ardemment son corps. Une fois encore, le gardien Lohan va se servir d'un objet pour brutaliser le prisonnier. Il prend un balai, utilisé normalement pour nettoyer la saleté du sol, sauf que dans ce cas-ci l'objectif est de retirer sa crasse. Par moment, nous ne voyons même plus le corps, seulement le balai qui le frotte, ainsi que les mains qui le maintiennent, le plaquent et le frappent, elles symbolisent le non contrôle du prisonnier. Après cette action, ce dernier est très affecté physiquement, il s'arrête subitement de bouger, se laisse tomber comme s'il venait de subir un choc, un coup, alors qu'il vient juste d'être lavé. Il doit même être transporté par les gardiens jusque dans sa cellule. Déjà nu dans toute la scène, le détenu n'a vraiment plus rien.



Hunger : le nettoyage brutal du corps

En prison, il est impossible d'avoir une possession totale de son corps. Coupé du monde, le détenu doit apprendre à vivre d'une nouvelle manière, son quotidien est réglé et contrôlé minutieusement. La perte d'identité et la mise en difficulté du corps lors de l'incarcération, se traduisent dans les films par des cadrages serrés, par un montage découpé qui ne montre pas les actions des protagonistes dans leur intégralité et par des plans qui mettent en avant la puissance de l'architecture carcérale. Le prisonnier est aussi rarement seul, c'est pourquoi à l'image, des dizaines de corps sont visibles, pour mettre en avant l'entrée dans un monde collectif où il n'y a pas de place pour l'individualité.

Si nous avons montré que l'espace carcéral impacte le corps, toute l'organisation stricte est également responsable d'un nouveau rapport au corps, dans son recours à des « pratiques mineures, coercitives, secrètes et efficaces, déplaçables et infiniment adaptables, visant la docilité des corps par le dressage (...) »²⁴. Le corps devient en effet la propriété du monde carcéral, il peut être, fouillé, contrôlé et déplacé à tout moment. Le dressage auquel est soumis le détenu, entraîne une perte d'identité et de consistance, autrement dit un effacement de son corps. Dans la plupart des scènes analysées au cours de cette première partie, les personnages demeurent silencieux, on ne leur demande pas leur avis, tout ce à quoi ils sont soumis fait partie d'un protocole.

Cette violence physique et morale s'exerce par d'autres moyens, parfois encore plus dommageables. La surveillance permanente en prison constitue en ce sens une attaque supplémentaire. L'œil est omniprésent, que ce soit celui des gardiens ou des détenus. Dans les films, cette importance du regard se manifeste lorsque l'appareil cinématographique s'attarde longuement sur les corps, et ce quand ils se trouvent dans des situations intimes. C'est pourquoi nous parlerons dans cette deuxième partie d'une mise en scène impudique, voire obscène, qui rend compte du manque d'intimité dont sont victimes les détenus. Ainsi, après avoir privé le corps de ses effets personnels, d'un espace décent pour pouvoir bouger, d'un contact avec l'extérieur, voilà qu'on lui prend aussi son intimité. Une nouvelle perte de dignité, et donc une atteinte de plus à la liberté du prisonnier. Ces corps auparavant difficilement identifiables, qui faisaient partie d'un tout, deviennent désormais (trop) visibles. Cependant, il arrive que ce soit le détenu lui-même qui choisisse de s'exhiber. À force d'être dans l'anonymat et réduit à une certaine inertie, nous verrons que le regard qui se porte sur les détenus peut avoir un côté libérateur.

24 Jeanine Chamond, Virginia Moreira, Frédérique Decocq *et al.*, *op. cit.*, p. 676.

DEUXIÈME PARTIE
L'AMBIVALENCE DU CORPS PRISONNIER

« Voulons-nous d'un monde où
"tout" deviendrait visible ? »²⁵

1 - La prison, un lieu pour l'œil

« Comment la prison pousse à regarder les corps »

Si les prisons sont infranchissables physiquement et visuellement depuis l'extérieur, en raison des murs et du manque de fenêtres, à l'intérieur, le corps peut y être épié facilement, car la prison est un lieu qui laisse peu de place à l'intimité, l'œil y est présent partout. Pour traduire cette sensation d'un espace où tout est visible, la caméra devient voyeuse à son tour, elle se cache, se déplace lentement et s'immisce dans le quotidien des individus. Le corps est ainsi vu de manière discrète et ne semble pas être conscient qu'il est observé, « l'œil de la caméra est fait pour *regarder sans être vu*, ce qui est la définition exacte du voyeur »²⁶. La caméra est dans une optique d'exploration, ses déplacements et ses positionnements orientent notre regard vers des actions de tous les jours, souvent intimes.

Dans *Hunger*, Steve McQueen choisit de montrer dans un premier temps les gardiens, il se focalise sur un en particulier, Raymond Lohan, que l'on suit depuis chez lui. Nous ne sommes pas tout de suite dans la prison, et pourtant, son parcours l'emprisonne et le plonge progressivement dans un univers clos, où l'œil est très sollicité. Lorsqu'il quitte son domicile en voiture, un plan subjectif de sa femme en train de l'observer tend à l'enfermer, en raison des rideaux situés de part et d'autre du cadre, et qui bouchent une partie de la vue. Elle l'observe de loin et discrètement, ce qui est typiquement le type de regard que l'on peut associer à la prison, où prisonniers comme gardiens peuvent observer en douce, à travers des vitres, des barreaux, des trous. Une fois arrivé sur son lieu de travail, Lohan emprunte les couloirs pour se rendre au vestiaire. Alors qu'il s'avance en direction d'une fenêtre laissant apparaître la lumière du jour, il tourne au dernier moment vers la droite. De part son action tardive, la caméra se rapproche très près de la fenêtre, au point de presque se cogner sur celle-ci. La fenêtre est un dispositif associé à la vue, grâce à la transparence de la vitre qui permet une ouverture sur un espace. En raison du cadrage serré, elle est l'élément le plus visible de l'image, d'autant plus que la lumière très blanche et éclatante qui provient de cette fenêtre,

25 Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique, op.cit.*, p. 10.

26 Gérard Lenne, *Érotisme et cinéma*, Paris, La Musardine, 2009, p. 195.

peut se voir comme un appel à l'œil. D'ailleurs, le mouvement qui nous amène au plus proche de la fenêtre donne l'impression qu'il y a quelque chose à voir derrière et que nous allons traverser les vitres. De part cette surexposition de la fenêtre et ce travelling avant, naît la tentation de voir. Mais nous ne verrons rien, puisque la caméra se dirige finalement vers la droite, dans un autre long couloir. Nous sommes pour l'instant là pour observer, on parcourt les lieux sans jamais vraiment savoir ce qui va apparaître. En ne voyant pas tout de suite, notre curiosité se trouve attisée, « il faut apprendre à attendre de voir »²⁷. Nous nous immisçons donc d'abord progressivement et discrètement, l'appareil reste à une certaine distance pour ne pas se faire remarquer, « le voyeur est un personnage explicitement marqué par la passivité et l'isolement »²⁸.



Hunger : l'éveil de l'œil, ou la tentation de voir

On retrouve le gardien dans les vestiaires, lieu d'intimité. De nombreux corps sont présents, ils se déshabillent, entrent ou sortent des douches. Nous sommes bien dans le cas d'un regard voyeur, puisque les plans fixes laissent le temps d'observer les personnages. La séquence n'est toutefois pas faite que de plans fixes, la caméra se faufile partout et les travellings donnent de l'importance aux lieux. Si les nombreux éléments tels que les portemanteaux, les casiers, les murs et les poutres empêchent de bien voir, ils permettent aussi d'observer d'un œil discret. Le regard est ainsi sollicité sans que tout soit dévoilé, créant une sensation d'intrusion. En effet, découvrir petit à petit l'environnement, suivre un personnage, le filmer dans un cadre serré, ne pas toujours bien voir à cause des corps qui sont vus de trop près, observer à travers des fentes et des espaces exigus, sont autant de signes qui symbolisent

27 Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique, op. cit.*, p. 333.

28 Steven Shaviro, *The Cinematic Body*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, 1993, p. 170.

En anglais dans le texte : « the voyeur is a character who is explicitly marked by passivity and isolation ».

une introduction illégitime dans un espace auquel nous ne devrions pas avoir accès. Les actions des protagonistes sont montrées au travers de surcadrages et de petites ouvertures qui font voir partiellement le déshabillage des corps. Les déplacements des personnages, la sensation de proximité et les mouvements d'appareil pas toujours stables, qui passent d'un bout à l'autre de la pièce pour faire apparaître les corps en train de se changer, donnent la sensation de se trouver dans les coulisses d'un spectacle. Déjà parce que le vestiaire est un lieu où les gardiens se préparent avant de prendre leur poste, d'entrer en scène en quelque sorte. Également parce que c'est un espace d'agitation, les corps s'activent, se préparent et bougent dans tous les sens, si bien que l'on ne sait pas vraiment où regarder. D'un côté nous pénétrons dans un espace dense et bouché, dans lequel il semble difficile de regarder, sauf que l'appareil part en exploration, il déambule dans cette espace privé, où il est facile de se cacher pour voir. Nous ne sommes certes pas face à des prisonniers, mais la façon dont les gardiens sont filmés, et surtout cette insistance sur des gestes banals (se déshabiller, se doucher), rappellent la condition des vrais prisonniers. Cette scène qui intervient au début du film, serait-elle une façon de nous dire que le regard est sollicité de toute part et que l'intimité n'est plus respectée, à la seconde où l'on pénètre dans un lieu de détention ?



Hunger : le vestiaire, un lieu pour l'œil

Dans les vestiaires des gardiens, la caméra se déplace dans les moindres recoins, explorant toutes les actions des protagonistes. "Explorer" est ici un terme approprié, puisque l'appareil photographique part réellement à la découverte des lieux et de ce qui s'y passe. Notre attention est constamment sollicitée, car le cadre évolue et dévoile graduellement l'espace. Ici, les actions présentées ne sont pas dégradantes, sauf que ce n'est pas toujours le cas. Que le prisonnier soit nu, en train d'effectuer sa toilette ou ses besoins, on ne nous en

épargne pas la vue. Une certaine gêne peut alors intervenir, car les choix de mise en scène sont faits pour capter au plus près ces moments qu'on préférerait ne pas voir.

« Le pouvoir intrusif du regard »

En prison, on se retrouve isolé du monde mais pas des autres. Il est difficile d'avoir son espace à soi, les détenus doivent réaliser un certain nombre d'action dans les mêmes pièces. Dans les salles d'eau par exemple, les portes sont ouvertes, les prisonniers entrent et sortent constamment, il y a toujours du mouvement. Ils disposent aussi d'un espace très restreint pour faire leur toilette, et bien souvent, les douches, lavabos et toilettes se trouvent au même endroit. Si les prisonniers ne sont plus visibles par le reste de la société, ils le sont au sein du monde carcéral. Ignorer son voisin est compliqué en raison de l'intercorporéité imposée. Par l'usage de ce terme, développé par Maurice Merleau-Ponty dans son ouvrage *Phénoménologie de la perception*, nous voulons dire que les corps sont contraints de cohabiter ensemble, et ce, même dans les situations les plus privées. La proximité imposée ne permet pas au corps de faire abstraction de l'autre, il est toujours là, rendant difficile la tranquillité, le bien être et l'estime de soi nécessaires à chaque individu. Si nous avons besoin des autres, l'omniprésence des corps en prison fait qu'on ne voit l'autre que comme un intrus, un adversaire, une menace qui envahit notre espace et notre intimité. Malgré eux, les détenus se retrouvent exhibés à la vue de leurs camarades, il n'est pas possible de tenir les autres à distance, d'éviter d'être regardé et même d'éviter soi-même de regarder. « Être corps, c'est être noué à un certain monde [...] notre corps n'est pas d'abord dans l'espace : il est à l'espace »²⁹. Lieu ouvert et collectif, la prison ne permet pas au corps de jouir d'un espace à lui, elle le mélange aux autres. L'autre est toujours là et il est une source de gêne. Dans le film *Dog Pound* de Kim Chapiron, c'est ce qu'éprouve un prisonnier venu dans la salle de bain pour se laver les dents. Il n'est pas seul, on peut voir à côté de lui un autre jeune homme, mais il quitte la pièce rapidement, laissant penser que le détenu va avoir un peu de tranquillité. Ce dernier est filmé de profil et regarde avec insistance, et surtout avec un air de dégoût dans le miroir. C'est alors qu'un travelling passe derrière lui, afin de voir ce qui attire son attention. Il se trouve qu'un homme est assis sur les toilettes, il est en train de faire ses besoins. Celui-ci est méchamment sommé de se dépêcher, car à chaque fois que l'autre prisonnier regarde dans la glace, il ne peut faire abstraction de ce corps. Le miroir qui permet de se voir, devient ici un écran qui laisse

²⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976, p. 184.

apparaître le corps des prisonniers dans la pièce. Les prisonniers voient toutes les actions réalisés par leurs camarades, ce qui est à la fois dérangeant et dégradant. « Le corps reste aujourd'hui encore l'objet principal de l'enfermement et la victime de nombreuses souffrances qui, au cours de la sentence prononcée par l'institution, dépasseront inéluctablement les seuls maux physiques »³⁰. Subir les regards jusque dans les toilettes est une véritable atteinte à la liberté, puisque ces hommes n'ont pas le choix, ils devront à un moment ou à un autre faire leurs besoins. Ainsi, jamais tranquilles, et ce jusque dans les lieux d'intimité, les prisonniers ont le sentiment que leur corps ne leur appartient plus.

Les prisons sont faites de nombreux lieux de circulation dans lesquels il n'est pas possible de s'isoler. Elles ont une configuration panoptique, celle décrite par Foucault, celle qui rend tout visible, celle qui emprisonne par le regard, celle qui ne permet pas de s'isoler. « De façon paradoxale, les reclus éprouvent la crainte d'être devenus invisibles, crainte inhérente au traitement en masse, avec aussi l'impression de surveillance constante qui empêche toute intimité, l'omniprésence du regard scrutateur de l'autre et l'absence d'un regard humanisant »³¹. Dans *Dog Pound*, lorsque Davis marche dans les couloirs, il remarque en levant la tête, qu'un détenu se trouvant à l'étage supérieur est en train de l'observer. Les raccords successifs sur leurs regards, témoignent du regard mutuel que s'adressent les deux hommes, et donc de la facilité avec laquelle on peut observer son voisin. Bien que lieu d'enfermement, l'intérieur de la prison est paradoxalement fait d'espaces assez ouverts. L'architecture n'est pas toujours opaque, au contraire, dans les espaces collectifs, l'horizon a tendance à être dégagé. Comme rien n'est fermé, notre attention se porte sur les corps en mouvement, présents un peu partout à l'image. Lors du parcours de Davis, la profondeur de champ permet de voir des hommes aller et venir, et ainsi de se rendre compte qu'il n'est jamais seul. Le prisonnier est aussi vu de face, de dos, d'en haut, autant de regards différents qui montrent qu'il est facile d'observer. Preuve qu'en prison la surveillance est constante, les séparations dans les couloirs sont faites de grilles, ce qui permet d'avoir une vision lointaine, quant aux ouvertures entre les différents étages, elles donnent la possibilité d'observer facilement.

L'interaction quotidienne avec autrui entraîne un nouveau rapport au corps. Si le prisonnier vit difficilement son manque d'intimité, il finit par lui même devenir un

30 Gaëlle Sempé, Martin Gendron, Dominique Bodin, « Le corps sportif en détention, entre contraintes et libération. Approche comparative franco-canadienne », *Corps*, 2007/1 (n° 2), p. 55-60. DOI : 10.3917/corp.002.0055. URL : <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2007-1-page-55.htm>, p. 55.

31 Jeanine Chamond, Virginia Moreira, Frédérique Decocq *et al.*, *op. cit.*, p. 678.

observateur. Un plan d'ensemble de la salle de bain dans *Dog Pound*, laisse apparaître pendant quelques secondes deux garçons en train d'uriner et deux autres en train de se brosser les dents. Il n'y a aucune intimité puisque ces deux actions sont réalisées à quelques mètres de distance et qu'il n'y a pas de cloisonnement pour les séparer. La largeur du plan permet de faire apparaître ces corps en train d'effectuer ces actions diverses. Si nous avons montré que les cadres serrés et le montage rapide sont très présents dans les films carcéraux, afin de signifier la déshumanisation des détenus dans un lieu qui les prive de mouvement, les filmer de manière plus large et plus longuement, permet d'insister sur le manque d'intimité dont ils disposent. « L'autre toujours présent est obscène parce que *trop là*, menaçant et persécuteur, intrus et intrusif par son regard, par l'espace même qu'occupe son corps et qui usurpe une part de l'espace vital des autres »³². De cadres réduits, nous donc sommes passés à des cadrages plus larges, sauf qu'ils ne servent pas à apporter plus de confort aux prisonniers. La caméra est en plus positionnée à hauteur d'homme et cadre l'intégralité des corps, ce qui nous offre tout le loisir de les scruter. On nous laisse le temps d'observer leurs gestes banals, voire intimes. Un gros plan vient se focaliser sur un des prisonniers qui se lave les dents. Il regarde son camarade depuis le miroir auquel il fait face. Un travelling latéral nous amène exactement sur la zone qu'il observe, à savoir le torse tatoué de l'homme. Ce dernier remarque ce regard posé sur lui et s'en amuse. Sa réaction bien que légère, témoigne aussi de sa résignation. Habitué quotidiennement à ce type de situation, il ne peut rien y faire, alors il préfère en sourire. Les détenus ont donc tendance à s'observer, c'est l'organisation carcéral qui est responsable de cela, puisqu'elle ne leur réserve aucune intimité, au contraire elle les mélange. La mise en scène voyeuse rend compte de la proximité et de la facilité d'épier son voisin.



Dog Pound : un manque d'intimité évident pour le corps

32 Jeanine Chamond, Virginia Moreira, Frédérique Decocq *et al.*, *op. cit.*, p. 678.

L'espace carcéral que nous avons qualifié auparavant de fermé, finit par devenir un lieu où l'œil est constamment sollicité. Les lieux de passages, les espaces collectifs, les miroirs, les ouvertures, l'absence de portes, sont tant d'éléments qui constituent une atteinte directe à la liberté du détenu. Le corps n'a pas toujours la possibilité de s'isoler et d'être tranquille, même dans les situations où il serait en droit de l'exiger. Avant que les prisons n'existent, les coupables étaient exécutés à la vue d'une audience. Ces supplices barbares ont disparus pour laisser place aux prisons, afin de discipliner les hommes, et ainsi d'éviter de répondre à la violence par la violence. Cependant, si le système pénitentiaire est une meilleure option que les exécutions, cela ne veut pas dire que la situation des prisonniers est idyllique. Il n'est en effet pas évident de vivre avec l'impression d'être en permanence épié. Les prisonniers doivent en plus faire face à des actes ignobles et humiliants, qui se déroulent à quelques mètres d'eux. Des actes qu'ils ne peuvent non seulement pas occulter, mais dont ils ne peuvent en plus pas parler, pour éviter les représailles.

« La violence du regard »

Depuis l'extérieur, il est impossible de voir ce qui se déroule en prison. Ne pas voir nous laisse dans une certaine ignorance, ainsi que dans l'impossibilité d'imaginer la vie au sein du monde carcéral. Nous savons tout de même que quotidiennement, les détenus sont confrontés à des actes brutaux, actes que la caméra s'attache à mettre en lumière. Le septième art nous permet, comme aucun autre art, de nous faire entrer dans des lieux qui peuvent être éloignés de nous, il explore, suit et montre les corps dans leur environnement. Les films de prison nous font pénétrer sans ménagement dans un monde dur, à l'écran apparaissent des scènes de viols et de bagarres d'une rare violence. Les prisonniers, mais aussi nous en tant que spectateur pouvons être choqués, tout est révélé et mis en avant très explicitement.

Nous avons pu voir que le regard est très présent en prison, mais les détenus ne se contentent pas de simplement regarder leurs camarades, ils peuvent profiter des espaces collectifs pour régler leur compte et en venir aux mains. Les actes de violence physique se déroule parfois en présence de nombreux détenus, qui ont conscience de ces actes, mais qui choisissent de les ignorer. Dans le dortoir de la prison thaïlandaise d'*Une prière avant l'aube*, les actes violents sont nombreux, du fait de la multitude d'hommes qui cohabitent et de leur grande proximité. Pendant la nuit, Billy se rend tranquillement aux toilettes, il est filmé en

plan taille, jusqu'ici rien d'anormal, mais voilà qu'il se fait frapper par un groupe. Il se retrouve par terre, et quand il s'apprête à se défendre et à faire du bruit, son corps est maintenu, on lui met en plus la main sur la bouche pour l'empêcher de crier. Le but de cette action est de le forcer à regarder l'intégralité d'un événement sordide, qu'il devra en plus garder pour lui. On assiste ensuite à une alternance entre le visage de Billy filmé en gros plan, ce qui l'emprisonne et pointe la difficulté qu'il a à détourner le regard, et des plans au niveau de la poitrine et de la taille du groupe de prisonniers. Ils sont en train de tenir un homme et de le déshabiller, nous comprenons alors ce qui s'apprête à se passer, tout comme Billy qui tente de se débattre, mais malheureusement pour lui la valeur de plan reste inchangée, signe qu'il n'arrive pas à se dégager. Lorsque le cadrage se desserre, c'est pour mettre en avant la proximité du héros avec le groupe, il n'est qu'à un mètre de celui-ci. Le viol collectif a lieu et il ne sera pas occulté par la mise en scène, bien au contraire. Même si pendant l'acte, le corps de la victime n'est que très peu visible, car caché par la masse que forment les corps des agresseurs, les mouvements qu'ils effectuent sont bien mis en évidence. « Ce corps maintenant choisi, il me faut décider de sa posture, de sa disposition dans l'espace (sera-t-il de dos, de face, assis, allongé, etc.?) et, dans le même geste cinématographique, de la façon dont je vais l'attaquer à l'image (sous quel angle, à quelle distance, à quelle focale?) »³³. Parce que Billy est au plus près de cet acte qu'il est contraint de regarder, c'est avec une proximité dérangeante, que nous pouvons aller jusqu'à qualifier d'exhibitionniste, que le viol est montré. Les hommes se succèdent et la caméra ne se détourne pas, elle cadre de façon serrée et pendant un certain temps leurs corps au niveau de la ceinture. À cause de ce défilement des corps, la scène paraît interminable, d'autant qu'on en voit plus que Billy. L'acte est en effet présenté sous divers axes, de dos, dans un cadrage assez large et de côté, dans des cadrages resserrés, ce qui à terme, finit par être oppressant, voire écœurant.

Quand l'agression est terminée, le détenu qui maintenait Billy lui dit qu'il ne devra parler de cet événement à personne, comme si ça n'avait jamais existé. Sauf que la mise en scène ne nous a rien caché, au contraire, et il faudrait maintenant effacer cela de notre mémoire. Après l'agression, un gros plan de plusieurs secondes laisse apparaître de la sueur sur le visage de Billy, il rend aussi perceptible sa respiration forte et saccadée, il est très affecté par ce qu'il vient de voir. Pourtant, ce n'est pas le cas de tout le monde et c'est ce qui rend cette scène extrêmement déshumanisante. En effet, une fois que le groupe a terminé, le

³³ Alain Bergala « Acte cinématographique », in Alain Bergala, Jacques Déniel, Patrick Leboutte (dir.), *Une Encyclopédie du nu au cinéma*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 1994, p. 12.

cadre se desserre enfin, laissant voir en plan d'ensemble le dortoir avec tous les détenus allongés. Certains dorment déjà, d'autres ne vont pas tarder à le faire, comme si rien ne s'était passé, ils choisissent d'ignorer l'agression. Le calme qui règne d'un coup et le plan d'ensemble qui dure, contrastent avec l'agression violente qui nous a été imposée de manière découpée dans un cadre oppressant. L'organisation carcérale qui favorise la surveillance pourrait empêcher les actes barbares, sauf que ce n'est pas ce qui se produit. Le fait que les prisonniers soient en permanence ensemble, devient un moyen de contrôle et de pression. Il se produit la même chose dans *Dog Pound*. Suite à une agression dans un dortoir, qui a été bien mise en évidence, un travelling nous amène plusieurs secondes vers le visage d'un détenu, ses yeux sont ouverts et il tourne le dos au prisonnier qui vient d'être frappé. En faisant le choix de s'arrêter un certain temps sur le visage de l'homme, la caméra révèle à la fois l'impact de cette attaque sur lui et pointe en même temps sa non réaction, car il ne bouge pas. Nous avons comme lui assisté à l'acte violent, mais ce sont le silence et la paralysie qui règnent, aucun acte de rébellion, ni même un élan de solidarité : « la promiscuité induit une atmosphère d'hostilité latente et de menace et produit un vécu paradoxal de solitude sans possibilité d'isolement. Les détenus évoquent l'omniprésence du regard de l'autre comme étant, plus peut-être que les murs, l'essence même de la prison »³⁴. C'est donc un des paradoxes du monde carcéral qui est ici révélé. L'ouverture et la cohabitation imposées aux détenus n'empêchent pas la violence, bien au contraire. La proximité des corps n'est pas qu'une source d'inconfort, elle devient aussi un moyen de pression et de contrôle des détenus les plus forts sur les plus faibles. Les actions répréhensibles, exposées aux yeux des prisonniers, qui se déroulent à quelques mètres d'eux, et rendues visibles par l'intermédiaire de cadrages fixes et serrés, sont dans la plupart des cas tués. Le prisonnier pouvait encore avoir un contrôle sur son regard, choisir ou non de regarder à un endroit plutôt qu'un autre, telle action plutôt qu'une autre, mais même son regard est forcé. « La rétraction de l'espace vital partagé contre son gré transforme la proximité à l'autre en promiscuité plus ou moins persécutrice ; elle viole l'espace intime, porte atteinte à l'intégrité du moi et altère les lois de la proxémie »³⁵.

34 Jeanine Chamond, Virginia Moreira, Frédérique Decocq *et al.*, *op. cit.*, p. 678.

35 *Ibid.*



Une prière avant l'aube : le poids du regard imposé

Ce n'est plus seulement le fait de manquer d'intimité et d'avoir une vue sur tout ce que font les autres qui rend l'expérience carcérale compliquée, car il est possible d'essayer de se faire discret ou bien d'ignorer, autant que faire se peut, les activités de ses compagnons, mais c'est quand le regard est utilisé pour affaiblir, pour intimider, pour affirmer sa domination. Les détenus entre eux peuvent être sadiques, tout comme les gardiens, qui "possèdent" le corps du prisonnier. Ils peuvent en effet le toucher, le déplacer, lui demander de se déshabiller et le regarder autant qu'ils le souhaitent. Ce sont dans les moments où la caméra ne bouge plus et met les corps en évidence, que les prisonniers se trouvent dans des situations intimes, voire dérangeantes. Ils sont exhibés, une façon de montrer que la violence ne passe pas toujours par les coups, mais aussi lorsque le corps est bien visible, alors qu'il préférerait être invisible.

2 – Le corps prisonnier, un corps obscène ?

« Le spectacle désagréable de la nudité »

Il n'est pas nécessaire de confronter le spectateur à des scènes violentes pour qu'il éprouve une sensation de gêne, il suffit parfois de montrer un corps un peu trop longtemps et dans certaines situations, pour suggérer le pouvoir intrusif et dégradant du regard. Le détenu n'est pas que surveillé, son corps peut être scruté facilement et sans raison valable, une façon de le contrôler et de le déposséder toujours plus de son corps. Si nous verrons plus tard qu'un besoin de sortir de la masse peut se faire ressentir à un moment donné, il existe des cas où le détenu ne cherche pas à être au centre de l'attention. Les gardiens peuvent abuser de leur posture et mettre le détenu dans une position de vulnérabilité. Dans le film *Hunger* de Steve

McQueen, lorsque le prisonnier Davey Gillen (Brian Milligan) - un personnage secondaire qui prendra part à la révolte au sein de la prison -, arrive au centre pénitencier, nous assistons à son déshabillage sans aucune ellipse. La caméra est fixe, posée derrière le bureau d'un gardien que nous voyons de dos en amorce et qui est en train de fixer attentivement ce qui se déroule devant lui. Deux autres gardiens situés en arrière plan sont également visibles, ils sont immobiles, leurs yeux aussi posés sur le détenu qui retire un à un et très lentement le haut de ses vêtements. Jusqu'à ce qu'il soit torse nu, la valeur de plan reste la même, preuve que les gardiens ne le quittent pas d'un œil. Davey ralentit par moment sa cadence et regarde en direction des surveillants. Il s'attend probablement à ce qu'ils détournent leur tête, mais ces derniers ne réagissent pas. La fixité du cadre et le non mouvement du personnel sont alors pesants. Ici, les gardiens ne regardent pas discrètement par le trou d'une serrure ou par le biais de la vidéo-surveillance, non, ils dévisagent Davey ostensiblement. Si la fouille est une étape importante pour examiner le prisonnier, on se rend compte que dans la séquence, du fait de leur inaction et de leur silence, ils sont simplement dans une optique d'humiliation, ils jouissent de leur position de regardeur, et malheureusement pour le protagoniste, il ne peut rien faire à part subir.

Au moment où Davey s'apprête à enlever son pantalon, un changement de plan a lieu, la caméra est cette fois-ci derrière le prisonnier et se sont ses fesses qui se trouvent en amorce. On ne voit alors que cette partie intime, qu'on préférerait, surtout dans ce contexte, ne pas voir, puisque le détenu se déshabille uniquement parce qu'il n'a pas le choix, qui plus est face à des hommes qui ne rendent pas la tâche facile. On ne le connaît pas encore, il vient à peine d'apparaître à l'image, nous venons seulement d'apercevoir son nom écrit sur le registre avec la qualification de 'prisonnier non conforme'³⁶, et pourtant nous avons déjà presque tout vu de son aspect physique, aussi bien de face que de dos. Rien dans la mise en scène n'est fait pour en montrer le moins possible. La gêne que produit la scène est créée par la proximité de la caméra qui n'effectue aucun mouvement pour se détourner de ce corps. La nudité du protagoniste n'est pas expéditive, au contraire, son postérieur bien visible reste un certain temps à l'image. Il est mis en valeur de part cette attente qui nous est imposée, par la lenteur des gestes, ainsi que par la fixité du cadre qui ne servent qu'à nous mettre face à un spectacle dérangeant.

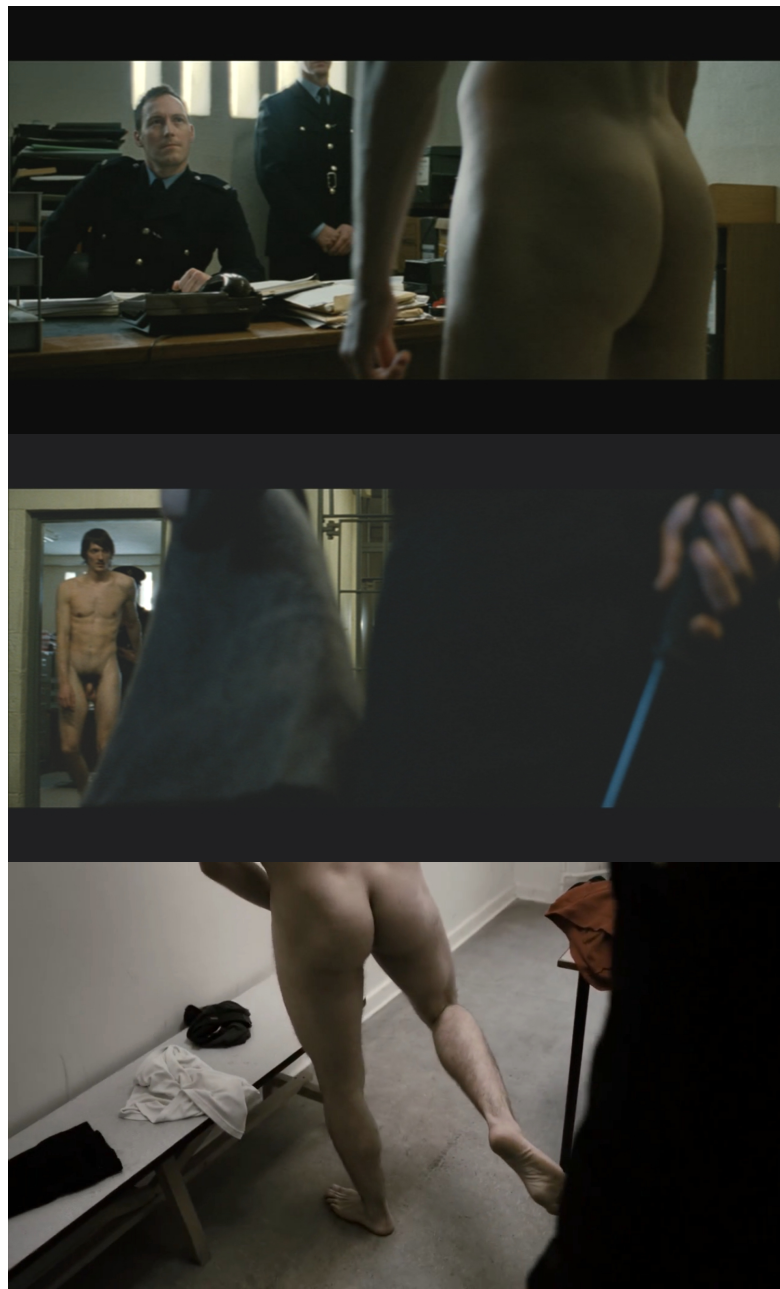
Une fois que le personnage est totalement nu, la caméra est positionnée hors de la pièce. Davey est désormais vu en entier, mais de plus loin, sur la partie gauche de l'image,

³⁶ En anglais dans le film : "non conforming prisoner".

tandis que le bas du corps d'un gardien occupe toute la partie droite de l'image. Ce plan rappelle le précédent, sauf que cette fois-ci, c'est le postérieur du gardien habillé et tenant une matraque dans son dos qui se trouve en amorce. Pour autant ce n'est pas son corps qui attire l'attention, mais toujours celui de Davey. Comme la masse noire que forme le surveillant avec son uniforme bouche la moitié du cadre, notre œil se dirige sur l'autre portion de l'image, celle où se trouve le prisonnier. Au moment où un gardien attrape le détenu pour qu'il fasse demi-tour, afin de le sortir du bureau et de l'emmener rejoindre sa cellule, l'arrière plan qui était flou devient net, laissant voir l'intégralité du corps nu de Davey, au moment même où celui-ci apparaît de face. La couverture que tient le surveillant en amorce aurait pu être positionnée de telle manière à cacher le sexe de l'homme, afin de lui offrir un peu de dignité. Mais c'est le contraire qui se produit, elle est placée à côté de lui, la partie droite de l'image est alors un peu plus bouchée et il n'y a plus que ce corps nu sur la gauche qui est visible.

Davey se retrouve ensuite dans de longs couloirs, toujours entouré de gardiens. Les changements d'axe nous font prendre conscience qu'ils sont nombreux à l'accompagner, et donc à le voir complètement nu. La mise en scène est froide, ici, pas de musique, seulement les bruits des clés, des grilles et des portes qui s'ouvrent et se referment au milieu de quelques cris de contestation. Ayant refusé de porter la tenue de prisonnier, Davey n'a le droit qu'à une couverture, il effectue donc son trajet nu, en essayant de cacher comme il le peut ses parties intimes. Les plans d'ensemble rendent cependant sa tâche difficile, surtout que la couverture est trop petite pour tout dissimuler. Parmi les gardiens, on retrouve Raymond Lohan, il ouvre la marche, cachant par moment le détenu, sauf que quand il dévie de sa trajectoire, Davey réapparaît brutalement. Cette alternance entre les plans où son corps est caché et ceux où il est visible, montre qu'il n'a aucun contrôle sur son corps, il est déplacé et dirigé par les autres. C'est donc pour mettre en avant ce que vivent au quotidien les prisonniers, que le corps apparaît de façon assez aléatoire et brutale à l'image. La prison est à la fois un lieu où l'on peut vite être invisible ou bien au contraire trop visible, comme c'est le cas ici. C'est aussi ce qui se produit dans *R* de Michael Noer et Tobias Lindholm, où nous avons l'impression que le héros prénommé Rune (Pilou Asbæk) est suivi avec insistance, telle une proie, dès son arrivée en prison. Il se déshabille entièrement et rapidement, à chaque fois qu'il se déplace, les travellings le suivent et sont au plus près de lui. Afin d'éviter toute sortie du champ, dès qu'il se baisse, le point de vue est tout de suite abaissé, ce qui laisse apparaître au centre de l'image ses fesses. La facilité avec laquelle nous pouvons observer ce corps nu est en adéquation avec

l'emprise visuelle des détenteurs de l'autorité, qui en plus d'avoir le droit de toucher, peuvent aussi regarder autant qu'ils le veulent le prisonnier. La vision que nous avons correspond d'ailleurs à peu près à celle du gardien qui donne les directives, car on ne voit qu'une partie de son visage dans le cadre. Épié, collé et suivi, le détenu est désormais loin d'être invisible. Mélangé aux autres, il était compliqué pour lui de se démarquer, mais lorsqu'il se retrouve seul, son corps se retrouve chosifié, il devient un objet que l'on peut regarder à loisir, ce qui est très déshumanisant.



Hunger et *R* : au plus près de la nudité

Face à la nudité du prisonnier, les gardiens prennent du plaisir à le regarder avec insistance. La fixité du cadre rend l'ensemble dérangent, nous en voyons trop, et quand au contraire, la caméra suit le corps dans ses moindres mouvements, elle ne lui laisse pas la possibilité de respirer. En plus d'être enfermé, le corps doit faire face aux regards des gardiens qui achèvent de leur enlever le peu de dignité et de liberté qu'ils possédaient. Le prisonnier fait donc face à une violence architecturale, physique et visuelle, autant d'éléments qui ont une incidence directe sur le corps. Puisque les films ont fait le choix de nous mettre au plus près de ces hommes, dans un lieu où le corps fait face à de nombreux interdits, se pose à un moment la question de la gestion de leurs désirs, et plus globalement de leur sexualité. Bien qu'elle ne soit pas autorisée en prison, elle est pourtant présente et peut s'exprimer de différentes manières.

« Un corps en manque »

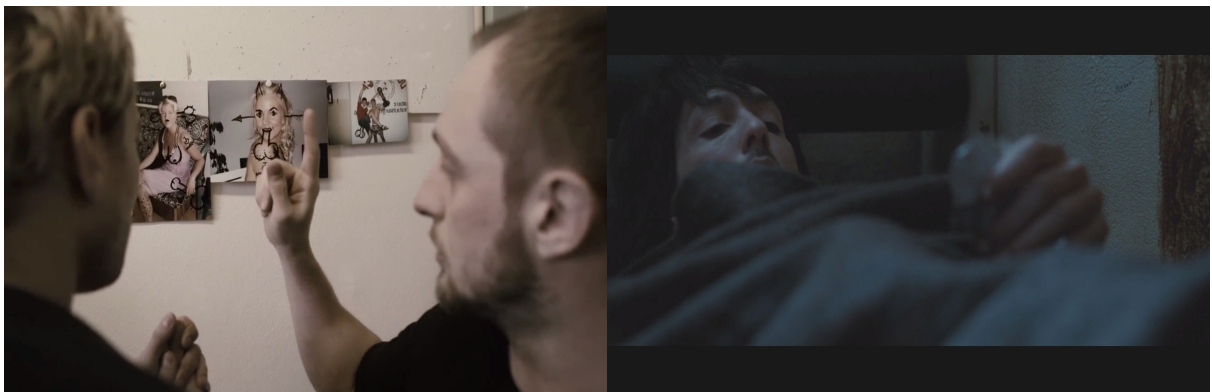
De part les contraintes qui sont imposées au corps, comme la proximité avec autrui, l'absence d'un espace à soi, ou encore la présence permanente des gardiens, satisfaire ses besoins sexuels n'est pas chose aisée. C'est souvent un sentiment de frustration qu'éprouvent les prisonniers au quotidien, et qu'ils tentent de combler d'abord visuellement. Dans le film *R*, Rune a apporté avec lui des photos de sa petite-amie qu'il compte accrocher sur le mur de sa cellule. Ces images sont somme toute assez banales, mais dans un lieu de privation, elles ont leur importance. C'est une façon pour le prisonnier d'avoir près de lui une personne qu'il aime, et ainsi de garder en tête son visage et son corps à chaque fois qu'il regarde les photos. Quand le corps de nos proches n'est pas présent physiquement, les images ont leur importance, car à partir d'une simple photo, il est possible de développer tout un imaginaire. Si Rune est seul dans sa cellule, dans la journée les portes des chambres restent ouvertes. La circulation d'un endroit à un autre est rendue plus facile, mais le manque d'intimité est de ce fait plus présent. Un détenu prénommé Mureren (Roland Møller), qui en plus de ne pas être très délicat, fait sa loi dans la prison, arrive juste au moment où Rune accroche les images. C'est bien évidemment la première chose qui attire son attention, et c'est sans aucune gêne qu'il touche, regarde et commente les photos. Mureren ne se contente pas que de cela, puisque non seulement il montre les photos à un autre détenu, mais en plus il les garde pour lui. Il retire à Rune l'unique élément qui pouvait le rattacher à sa compagne. C'est donc par l'intermédiaire

d'images que les prisonniers trouvent une forme d'échappatoire, mais là aussi, ils n'ont pas la certitude de pouvoir conserver cette maigre liberté. Différents supports visuels sont utilisés, les photographies de proches donc, mais aussi les magazines et les films pornographiques, qui ne sont pas du tout cachés ou source de honte, au contraire, ils sont présents un peu partout. Dans le film de Michael Noer et Tobias Lindholm, au détour de quatre scènes courtes qui se suivent, des images à caractère sexuel sont visibles sur plusieurs supports. Les magazines sont disposés en nombre sur les meubles des cellules, les films sont diffusés sur les écrans de télévision, les photos sont accrochées aux murs des chambres ou des toilettes. Sans parler des conversations entre les prisonniers, tournées autour du sexe, signe que c'est un élément essentiel de leur vie de reclus. Essentiel, mais souvent tourné en dérision et mentionné de façon graveleuse. Un travelling partant du visage de Rune, se dirige vers un écran sur lequel est projeté un film pornographique, mais il n'a pas les yeux rivés sur la télévision, il est concentré à nettoyer le sol. Ainsi, à force d'être constamment confrontés à ce genre d'images, les prisonniers finissent par ne plus les voir, le regard a ses limites et ne permet qu'une satisfaction de courte durée.

Les photos et autres films pornographiques ne suffisent plus, la présence d'autant de corps à proximité est une tentation pour l'œil. « Le corps constitue un support privilégié du langage et de la relation à autrui »³⁷. Au moment de la toilette, quand les corps sont déshabillés, proches et par conséquent dans une posture vulnérable, les rapports de force s'établissent. Dans *Un Prophète*, au moment de la douche collective l'intimité n'est pas possible, un travelling latéral passe d'une cabine à une autre et dévoile avec une grande fluidité les corps nus en train de se laver, les regards indiscrets peuvent se manifester facilement. Comme il est difficile d'avoir des relations intimes en prison, certains hommes sont si désespérés, qu'ils sont prêts à fournir de la drogue contre des pratiques sexuelles. C'est ce que propose Reyeb (Hichem Yacoubi) à Malik dans le film de Jacques Audiard, après l'avoir observé discrètement dans la douche. Il profite d'un petit trou présent dans la paroi qui sépare les douches pour y glisser son œil. Le surcadre créé avec ce cercle, qui rappelle celui du trou de serrure, insiste à la fois sur l'intrusion et le regard obsédé de l'homme. Malik ne peut pas avoir un minimum de tranquillité, il est épié et sollicité non pas pour ce qu'il dégage, ni pour sa personnalité, mais parce que son corps est là, tout près. Le regard voyeur de Reyeb et sa proposition montrent que ce sont des relations purement intéressées qui lient ces hommes et dans lesquelles le corps est au centre de la négociation.

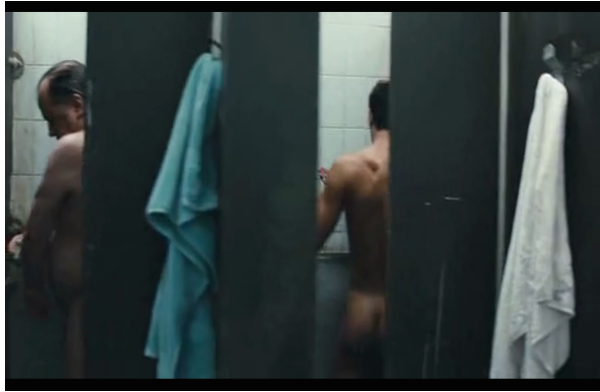
³⁷ Matthieu Dubost, *La tentation pornographique : réflexions sur la visibilité de l'intime*, Paris, Ellipses, 2006, p. 5.

La masturbation fait partie des pratiques courantes, car le simple regard ne peut pas satisfaire les détenus, ils ont besoin d'en passer par des gestes physiques. Dans le film de Steve McQueen, Gillen profite que son co-détenu dorme pour s'adonner à ce plaisir intime, solitaire et facile à réaliser. Son geste n'est pas simplement montré, il nous est imposé crûment. Le protagoniste déplie une photo laissant apparaître un corps de femme, il regarde l'image, glisse la main sous sa couverture et jette un œil en direction de son compagnon de cellule. Il n'est pas nécessaire d'en montrer plus, nous savons ce qui s'apprête à se dérouler, pourtant les plans se resserrent et les axes de prise de vue varient. Nous distinguons la main qui bouge sous la couverture, elle est filmée de près, le cadre est immobile et la caméra est positionnée à hauteur du sexe du personnage, il n'y a donc que ça qui est visible à l'image. « Nous sommes confrontés à des manifestations visuelles [...] de corps excessivement charnels [...] leur humanité devient problématique »³⁸. Dans ce type d'action, c'est la discrétion qui est recherchée, sauf que la mise en scène la met au cœur de l'attention. On peut alors se demander si montrer cet acte intime si longtemps et de si près, n'est pas une façon de faire ressortir l'une des rares actions qu'on ne peut retirer au prisonnier, à savoir la masturbation : « le toucher est ce qui ne peut pas être retiré à un corps ; il devient alors, c'est le déploiement de la fantaisie érotique, le vecteur obscur d'une inaliénable souveraineté »³⁹. Cet acte banal et privé prend une autre dimension en prison que la caméra contribue à rendre puissant. Finalement, en nous en dévoilant beaucoup, le but n'est pas uniquement de choquer et de mettre en avant le manque d'intimité, c'est une façon de montrer que le prisonnier peut avoir une certaine maîtrise de son corps, limitée certes, mais aussi inaliénable.



38 Vincente Sanchez-Biosca, *La représentation du corps au cinéma*, Montréal, Université de Montréal, 1996, p.75.

39 Jean Giles, *Un Chant d'amour; Le cinéma de Jean Genet*, Paris, Macula, 1993, p. 99.



R, Un prophète et Hunger : le fantasme et le plaisir des corps

Opaque depuis l'extérieur, une fois à l'intérieur, la prison apparaît comme un lieu où le corps est exposé à la vue de tous. Le reclus fait face à de nombreuses privations, dont certaines sont difficiles à vivre. Comment avoir une sexualité quand on partage sa chambre, quand les cellules sont si proches et que les portes peuvent être ouvertes à n'importe quel moment. Aucun espace n'est privé, que le prisonnier se trouve dans les douches ou dans sa cellule, il y a tout le temps une présence humaine, et plus spécifiquement visuelle. Dans les exemples développés, notre regard est attiré sans ménagement sur des moments qui font partie de la sexualité du détenu. La caméra est braquée sur eux, elle nous expose tel un spectacle, leur intimité dans les moindres détails, justement parce qu'ils n'en ont pas. Mais pourquoi ne pas se servir de cet espace clos et restreint pour faire le choix de se donner en spectacle ?

« La prison, le même regard qu'au spectacle »

Quand on vit en subissant les regards et en étant dans le même temps insignifiant, on peut éprouver la nécessité de sortir du lot et la volonté de choisir la façon dont veut être regardé. En créant un cadre propice à la visibilité et à la vulnérabilité du corps, l'espace carcéral pousse le détenu à rester discret, le tout pour éviter les débordements. Il arrive que parfois, le prisonnier refuse de se plier aux règles et tourne à son avantage les règles de la prison. Bien qu'éloignée du monde du spectacle, la prison est un lieu où le regard et le corps sont au centre de l'attention. Le spectacle est un divertissement, une exhibition, destiné à un public et fait pour attirer l'attention. Se donner en spectacle, c'est vouloir provoquer des réactions et sensations chez celui qui regarde. Cette idée de spectacle est très présente dans le film *Bronson*. Le héros se retrouve à plusieurs reprises sur une scène de théâtre, rendant

poreuse la frontière entre prison et spectacle. La scène et la prison ne sont en effet pas si éloignées que ça, ce sont deux espaces clos dans lesquels le regard est omniprésent. Puisque le corps est voué à n'être qu'un objet d'emprise et de convoitise, le prisonnier peut faire le choix d'accepter cette règle et de volontairement s'exposer. La scène de théâtre peut alors être vue comme une métaphore de cette obligation d'être toujours visible. Charles Bronson est un homme qui veut devenir célèbre, et malgré sa détention il n'abandonne pas ce rêve, au contraire, il voit le milieu carcéral comme une tribune pour s'exprimer. Ce n'est pas simplement la vie du personnage que nous découvrons dans ce film, mais plutôt un homme qui se met en scène et nous raconte lui-même des moments de son histoire. Bronson prend dès le début le récit en charge. Il se présente en marquant de longues pauses entre ses phrases, aucun bruit alentour n'est présent, de façon à ne pas le gêner dans son monologue. Il est donc mis en avant dès les premières secondes du film, aussi bien grâce à sa voix que l'on écoute attentivement, mais aussi à travers son corps. Il est effectivement montré dans de nombreux plans - sept au total - où il apparaît à différents endroits de la prison, dans des postures différentes et avec des vêtements différents. Nous ne voyons que lui pour l'instant, pas de trace d'autres détenus. Alors que les plans s'enchaînent, la lenteur de sa voix fait écho au rythme au sein des plans. Il n'y a aucun mouvement de caméra, le prisonnier immobile et calme, est filmé frontalement et placé au centre de l'image, il ne bouge pas. L'absence de mouvement, le silence, et la solitude du personnage nous mettent dans une position de contemplation et viennent souligner que nous ne sommes pas face à un film sur le milieu carcéral, mais bien face à un film sur un prisonnier, Charles Bronson, qui est de tous les premiers plans.

En quelques secondes, le réalisateur met en évidence le statut de prisonnier de Bronson, tout en lui donnant la possibilité d'accéder à ce qu'il recherche, à savoir être au centre de l'attention. Dans le tout premier plan du film, un plan poitrine assez serré cadre l'homme, il est devant un fond noir et porte une tenue de prisonnier. Face à ce silence, à cette fixité de l'image et à ce fond sombre, il se retrouve instantanément mis en valeur, il n'y a que lui à regarder. L'ombre qui s'imprime sur lui laisse penser qu'il est entouré de barreaux, et donc qu'il se trouve dans une cellule. Mais chose étrange, au plan suivant, il se trouve sur une scène de théâtre face à un public, et ce juste après qu'il ait prononcé le mot "célèbre". Bronson est alors filmé de dos dans un plan d'ensemble, le cadrage est large, ce qui nous permet une vue sur les spectateurs silencieux et attentifs. Ce changement inattendu insiste une

nouvelle fois sur la notion de regard, puisque le prisonnier est ici sur une scène de spectacle et observé par tout un public. Cette pièce se rapproche de la prison d'un point de vue topographique, elle rappelle l'enfermement auquel est confronté quotidiennement le détenu, avec les lumières jaunes qui encadrent la salle, le mur au fond de l'image, mis en évidence avec l'éclairage et qui bloque la vue, ainsi que les rangs occupés par les spectateurs qui tendent à enfermer Bronson. Sauf que son corps se trouve mis en valeur, sur la scène il domine l'auditoire. Le halo de lumière situé au centre de l'image le fait rayonner et le rend bien visible au premier plan. Le dispositif est très théâtral, de part les cadrages à l'horizontale du protagoniste sur scène, la fixité de l'image, le silence ambiant et surtout avec la présence de ce corps qui n'est pas uniquement destiné aux regards des spectateurs, mais aussi à des personnages diégétiques. Au milieu de la scène, lancé dans son monologue, on ne voit que lui.

La prison n'est toutefois pas absente bien longtemps et s'impose définitivement comme un lieu où les yeux sont sollicités. Grâce à un fondu enchaîné, nous passons de cette salle de spectacle à un plan américain du personnage nu dans une cage. Alors que la scène sur laquelle il se trouvait disparaît lentement, son torse nu surgit dans le cadre. L'effet de surimpression permet une nouvelle fois d'insister sur la notion de regard. En effet, nous avons le sentiment que ce qui s'apprête à se dérouler sous nos yeux est destiné à être vu par un public, puisque le corps du personnage semble flotter dans l'espace, au milieu du public qui est certes en train de disparaître, mais de façon progressive. Le silence suivi d'une musique inquiétante, renforce notre concentration et appuie l'idée que le spectacle va commencer. Le spectacle n'a pas lieu sur la scène que nous venons de quitter, mais dans la prison, et plus particulièrement dans une cage. Le passage de la scène à la cage qui s'opère grâce à la surimpression, permet une transition en douceur et une mise en valeur du corps du protagoniste. Il apparaît progressivement, l'éclairage très sombre et la lumière rouge qui illuminent son corps permettent de le localiser facilement malgré la superposition des deux images. Bronson est bien un détenu indissociable de la prison, le grillage de la cage, imprimé sur son corps est comme collé à lui. Sauf qu'ici il est seul, son corps ne se perd pas dans une foule anonyme, il cherche au contraire à être visible. Bronson est ainsi associé au monde carcéral d'une façon esthétisée et peu conventionnelle.



Bronson : le corps qui se donne en spectacle

Le lien entre la prison et la scène de spectacle donne une place inattendue au corps. Il devient un élément qui s'expose volontairement pour se trouver au centre de l'attention. Ce choix de mise en scène est motivé par le fait que Bronson ne cherche qu'une chose, faire le show et être visible aux yeux des autres. L'instant de calme et de liberté dont il a pu jouir n'est peut être qu'une parenthèse, mais il a permis d'une part au détenu de se démarquer, et d'autre part à la prison d'apparaître sous un jour nouveau. La puissance de l'architecture carcérale n'a pas qu'une connotation négative, elle peut mettre en valeur. Nicolas Winding Refn ne souligne pas que la soif de reconnaissance du héros, il l'extirpe de la masse et marque sa différence avec les autres détenus. Très tôt, Bronson se forge une réputation et devient la star de la prison. La vie en détention est rarement joyeuse, mais en acceptant les règles du monde carcéral qu'on ne peut changer, en les tournant à son avantage et en faisant de la prison son terrain de jeu, reprendre un certain contrôle sur son corps devient possible.

3- Faire le choix de se montrer

« La satisfaction de sentir le regard sur soi »

Être épié constamment, c'est avoir la désagréable sensation de se se faire voler une partie de notre intimité, comme si notre corps ne nous appartenait plus vraiment. Mais parfois, on peut aussi avoir besoin du regard des autres pour avoir le sentiment d'exister et pour se donner de l'importance, surtout en prison, lieu inhumain et impersonnel. Charles Bronson a une haute opinion de sa personne, il compte bien faire parler de lui et ainsi être au cœur de l'attention. Son comportement violent fait qu'il se retrouve à de nombreuses reprises déplacé d'un endroit à un autre, et notamment en isolement. Alors qu'il semble justement revenir de cet endroit après avoir attaqué des gardiens, sa réinsertion parmi les autres détenus est pour le moins étonnante. Un homme ouvre une grille qui laisse apparaître Bronson. À peine a-t-il passé la porte que des cris d'encouragements, d'abord hors-champ se font entendre, provoquant un rictus sur le visage du principal intéressé. À mesure que l'espace se dévoile par l'intermédiaire d'un travelling arrière, nous nous rendons compte qu'il est effectivement applaudi et encouragé par les prisonniers, qui entassés dans des cages ne peuvent presque pas bouger. Le héros est placé au centre de l'image, tandis que les gardiens situés à l'extrémité du cadre sont relégués au second plan et souvent cachés par Bronson qui marche à vive allure, se retourne et s'agit. Il est complètement libre de ses mouvements, le déplacement très fluide de la caméra, faisant tout pour ne pas le lâcher et éviter qu'il sorte du cadre, rend compte de cette aisance. « Le cadre cinématographique est un lieu de passage. On le traverse, on en sort, on y entre. Et ce ne sont pas seulement les corps filmés qui animent ce cadre : il bouge de lui-même »⁴⁰. On est à l'inverse de la séquence d'*Hunger* analysée précédemment, avec sa fixité, la lenteur des gestes, les longs silences et le poids du regard sur le corps nu. Dans ce cas, tout est fait pour maintenir Bronson dans le cadre, il bouge et le cadre bouge avec lui, la caméra suit sa cadence. La mise en scène semble être organisée pour lui, le plan américain permet de le voir ni de trop près ni de trop loin, placé au centre, il est mis en valeur et les cris de ses camarades le rendent hilare et lui donnent confiance en lui, il marche d'un pas déterminé.

Puisqu'il est regardé et célébré par ses camarades, le choix fait par le réalisateur est donc de le laisser autant que possible à l'image, afin de rendre compte de cet instant de gloire. Bronson est même filmé en contre-plongée, ce qui contribue à insister sur la puissance qu'il ressent à ce moment. La musique classique, les applaudissements et les cris renforcent

⁴⁰ Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique, op. cit.*, p. 252.

l'impression que c'est lui qui a le pouvoir, il bénéficie d'une entrée triomphale. Il y a une solidarité entre les hommes enfermés, qui en célébrant le corps de leur camarade, en font une personne unique qui existe à leurs yeux. Bronson n'apparaît même pas vraiment comme un prisonnier, car il est habillé comme les gardiens, avec un pull et une chemise. Les rares fois où il n'est pas présent à l'image, la caméra filme le couloir. La vision que nous avons, même si elle n'est pas subjective, correspond à peu près à celle du détenu, qui ne fait que de gesticuler et de s'agiter. Le rythme est ainsi effréné et le couloir est parcouru à toute vitesse. La rapidité du travelling et le point de vue abaissé laissent apercevoir des hommes en train de s'avancer dans sa direction. Mais ces hommes sont vus furtivement, ils ne nous marquent pas, car aussitôt dans le cadre, ils disparaissent, comme de simples détenus sans identité ni intérêt. La caméra n'a pas la volonté de s'arrêter sur eux, alors que filmé dans la durée, Bronson se démarque. Ses pieds et ses mains sont peut-être enchaînés, mais la rapidité et la fluidité des mouvements de caméra lui confèrent une certaine liberté. « Seul Bronson semble posséder un vrai corps et un visage; les gardiens ne sont pas seulement vêtus d'uniformes, mais aussi masqués, ou encore groupés et si proches qu'ils n'ont l'air d'avoir aucune identité »⁴¹.

On peut mentionner le moment où, ingérable et en train de crier de toute ses forces, il est transporté par plusieurs hommes qui sont dans un premier temps en arrière plan et qui se dirigent vers nous en tenant le corps du prisonnier. Bronson vit des moments où il n'est pas toujours dans le contrôle, pourtant, la mise en scène fait tout pour qu'il reste mis en valeur, notamment avec ce mouvement du groupe vers l'avant qui amène le corps du détenu au plus près de la caméra. Le plan large donne l'impression qu'il n'est plus contraint par l'espace. Le corps de Bronson est en plus placé parfaitement au centre de l'image, il est transporté en étant allongé, ce qui fait qu'il est le seul à être positionné à l'horizontal, cela le démarque des autres. Bronson est déplacé car il ne respecte pas les règles, l'objectif de ces hommes qui le transportent est de le maîtriser, de le calmer et de le punir de son comportement. On s'attendrait à ce qu'il soit malmené dans le cadre, frappé, oppressé, caché par ce groupe qui veut le contenir, pourtant l'inverse se produit. S'agiter, gesticuler, provoquer le désordre avec son corps, c'est risquer d'être puni, mais c'est aussi un moyen d'être plus visible et d'expérimenter une certaine forme de liberté. Comme Bronson cherche à être vu, il bouge beaucoup, ses innombrables sourires, son attitude enjouée et ses gestes vifs témoignent de sa

41 Justin Vicari, *Nicolas Winding Refn and the Violence of Art, A Critical Study of the Films*, Jefferson, McFarland, 2014, p. 132.

En anglais dans le livre : « Only Bronson seems to possess a real body and a face; the guards are not only clothed in uniforms but masked with riots helmets, or else grouped so closely that they seem to have no identities ».

facilité à refuser la discipline du milieu carcéral. Extrait de la masse et placé au cœur de l'image, il parvient à sortir du lot dans un lieu qui n'est pas propice à cela.



Bronson : un corps regardé est un corps qui existe

Bronson est un homme qui a réellement existé, à travers le film qui lui est consacré, il apparaît comme un personnage charismatique, c'est en tout cas ce que s'attache à montrer le réalisateur. Le cadre s'est élargi, les travelling sont fluides, comme pour illustrer l'aisance et la plus grande liberté de son corps. Si dans un espace clos les personnages ont tendance à être oppressés et limités dans leurs mouvements, c'est aussi dans des configurations étroites que la notion de regard devient primordiale. Le prisonnier peut accepter l'inertie à laquelle la prison le condamne, mais il peut aussi faire le choix de déployer son corps, de ne pas se laisser intimider par les grilles et les murs qui l'enferment et par les surveillants qui menacent de l'arrêter dans son élan. À force d'être empêché et contraint, c'est humain de rechercher un peu de considération et de montrer que l'on existe.

« Espace carcéral et mise en valeur du corps »

L'architecture carcérale peut prendre le dessus et constituer une véritable épreuve pour ceux qui y vivent. Les portes qui s'ouvrent et se ferment, les couloirs parcourus à la hâte, la densité de corps dans un périmètre réduit, sont tant d'éléments qui rendent difficile la flânerie. Après avoir pointé sa typologie particulière qui enferme et impacte aussi bien physiquement que moralement les détenus, les réalisateurs cherchent à redonner de la prestance au corps dans ce lieu plutôt propice à sa disparition. C'est dans un cachot, endroit le plus caché et isolé de la prison, que le corps de Bronson sera au cœur de l'attention. Cette architecture faite de grilles, de petites ouvertures, de longs couloirs et d'espaces sombres peut mettre en valeur.

Bronson n'a que faire des règles, il recherche en permanence l'affrontement, et ce même dans les situations lors desquelles il est sûr de perdre. Malgré sa carrure imposante, il ne fait pas le poids face à un groupe composé de cinq hommes, dont certains sont armés de la tête aux pieds. Souvent séparé des autres, Bronson passe une grande partie de sa détention dans des sous-sol et des cages. On imagine bien que la vie doit y être très rude, sauf que ce n'est pas vraiment ce que le film de Nicolas Winding Refn cherche à mettre en évidence. Le protagoniste ne se lamente pas, il n'est pas non plus dans une inertie totale comme on pourrait l'attendre, au contraire il est déterminé et en mouvement, prêt à en découdre avec ceux qui tentent de l'approcher. Plus qu'un besoin de se venger, il a l'air de chercher à se battre pour se sentir vivant. Tous les membres de son corps sont sollicités, de ses pieds qu'ils frappent contre le sol, à ses bras qu'il remue, à son buste qui ondule, en passant par sa tête qu'il agite. Son corps est "vivant" parce qu'il bouge d'une part, mais également parce que ses mouvements se manifestent de façon perceptible, grâce à des plans serrés qui durent dans le temps.

Même seul, nu, dans un espace restreint et peu confortable, Bronson reste actif. Plusieurs fondus enchaînés interviennent à chaque fois qu'il change de position, ce qui laisse penser qu'il reste longuement à attendre que quelque chose se produise. Ces transitions permettent également de faire apparaître son corps plusieurs fois au même moment dans le cadre, car à peine s'efface-t-il progressivement, qu'il jaillit de nouveau à un autre endroit, venant ainsi remplir les portions vides et habiter tout l'espace. Ce n'est plus un seul corps que nous avons face à nous, mais plusieurs, qui marchent vers l'avant, reculent, réalisent des exercices physiques, miment des gestes de combat, signe à la fois de puissance, mais également preuve que cet homme a du mal à tenir en place. La musique dramatique,

l'ambiance tamisée, la cage grillagée, la répétition des gestes qui stimulent des coups de poing et la concentration qui l'anime, font penser qu'il se prépare à un combat et que bientôt il montera sur un ring.

Les nombreux changements d'angles qui le filment, aussi bien en plan américain qu'en plan poitrine, mais aussi de face et de dos, nous laissent découvrir plusieurs parties de son corps. « Le temps dépend du mouvement lui-même et lui appartient »⁴², cet enchaînement de plans longs fait durer la scène et permet de porter l'attention sur le détenu, qui en étant filmé sous toutes les coutures s'impose à nos yeux. Bronson reste longtemps à l'image et la caméra va jusqu'à s'adapter à ses mouvements, à chaque nouvelle posture un changement de plan afin qu'elle soit bien identifiable. « C'est le montage lui-même qui constitue le tout, et nous donne ainsi l'image du temps. Il est donc l'acte principal du cinéma. Le temps est nécessairement une représentation indirecte, parce qu'il découle du montage qui lie une image-mouvement à une autre »⁴³. On aurait pu se contenter de suggérer rapidement la solitude de Bronson dans cette cage, pourtant en une minute, 6 longs plans focalisés sur ses diverses postures se succèdent, ils le mettent en valeur et témoignent de son énergie. L'appareil cinématographique fait tout pour que Bronson reste à l'image en se focalisant sur ses différents mouvements, le temps de sa préparation en solitaire est ainsi bien retranscrit dans la durée. Il ne subit plus cette mise en scène - que l'on trouve dans les films carcéraux et dont nous avons parlé dans notre première partie - qui consiste à évincer le corps et à couper ses actions pour lui refuser une certaine prestance physique, bien ancré dans le cadre, l'homme ne compte pas en sortir. Le corps de Bronson est donc de tous les plans grâce à ce montage qui s'adapte à lui, l'homme s'offre même volontairement à nos yeux, en témoignent les différents regards en direction de l'objectif et les coups de poings adressés vers le spectateur. Les plans fixes, mais variés laissent apparaître un corps en mouvement qui ne respecte pas le devoir de discipline qu'exige la prison, et ce malgré l'espace limité dont il dispose.

Lors de cette attente où il ne se passe rien, en plus du temps laissé au protagoniste d'exister à l'image, son corps, ainsi que l'environnement dans lequel il est, sont traités de façon esthétisée. On est loin des couloirs gris sans âme, des cellules bondées étouffantes et du voyeurisme indécent des gardiens. Bronson est certes surveillé et empêché, mais il apparaît comme un objet à préserver. L'une des rares fois où il n'est pas à l'image, un plan d'ensemble doté d'une grande profondeur de champ laisse apparaître un long couloir menant à une porte.

42 Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 51.

43 *Ibid.*

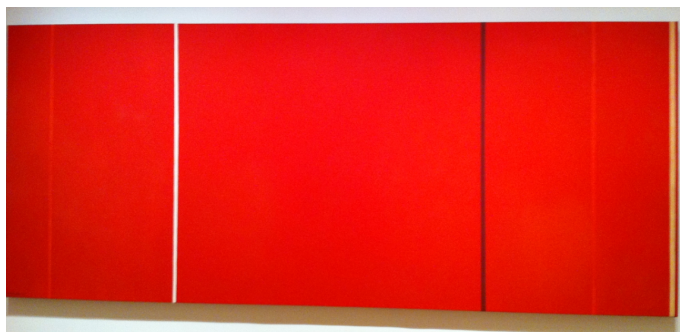
Les murs rouges vifs brillent en raison de la réflexion de la lumière. L'utilisation d'une courte focale donne un aspect monumental à ces murs qui semblent s'étendre très loin. Une première double porte a été ouverte, un homme s'apprête à en ouvrir une deuxième donnant sur la pièce dans laquelle se trouve le prisonnier. Le temps nécessaire pour arriver jusqu'à lui et les surcadrages donnent l'impression que le détenu est mis à l'abri dans ce sous-sol, plusieurs portes sont là pour le protéger. Il y a une nette opposition entre lui et le groupe de policiers, il est mis en valeur tandis que les autres sont moins bien identifiables. Le prisonnier est nu, son corps blanc capte la lumière, il est en mouvement dès le début et seul dans de nombreux plans. Les policiers au contraire sont serrés, un temps immobiles, vêtus de noirs, ils sont noyés dans l'image. Dans cette séquence, le corps de Bronson attire notre curiosité, en raison de la configuration du lieu, de la façon dont il est filmé et surtout de l'attente créée autour de son apparition. Là où les prisonniers doivent être à la disposition des gardiens, Bronson lui, se laisse désirer.

Ici, le décor n'engloutit ni ne dessert son corps, au contraire, ce dernier devient plus expressif, jusqu'à être mis en valeur. L'espace a beau être sombre et vide, la présence d'une lumière rouge très vive rend l'ensemble éclatant. Un contraste se crée entre le fond noir et le corps de Bronson qui capte cette lumière rouge et se trouve mis en valeur. L'omniprésence du rouge est symbolique, puisque cette couleur associée entre autre à la puissance et à la violence colle bien à ce personnage sanguin. Ainsi, en plus du corps, c'est l'état mental de Bronson qui s'exteriorise et s'expose jusque dans les couleurs de l'image. La vue du couloir rappelle une œuvre du peintre américain Barnett Newman, intitulée *Vir Heroicus Sublimis* (1950-51). Ce monochrome rouge monumental plonge le spectateur dans un univers abstrait où les sensations dominent. C'est un sentiment de puissance qui ressort à la vue de ce tableau, le même que l'on éprouve face à cet impressionnant couloir rouge vif menant à Bronson. La prison n'apparaît alors plus comme le lieu froid et sans âme auquel nous sommes habitués. Plutôt que de s'attarder sur l'austérité des lieux, le réalisateur choisit de traiter ses plans comme une toile, en réalisant un travail sur les contrastes, sur les ombres, en se focalisant sur cette couleur rouge et sur le corps du protagoniste. De part cette image travaillée, c'est un regard fasciné qui est porté sur Bronson et sur les lieux. Ce côté démonstratif dans la mise en scène accentue le caractère exubérant du prisonnier. Cette scène qui se situe au début du film est une entrée en matière inattendue, car d'emblée le cadre semble propice à l'expressivité du corps prisonnier, notre œil est sollicité dans ces couloirs plutôt pop que glauques. Le combat

finit par avoir lieu une fois que tous les gardiens pénètrent dans l'enclos. Même si le prisonnier n'en sort pas vainqueur, c'est son côté héroïque qui ressort. Il n'y a pas de gros plans sur les coups qu'il prend, de toute manière à chaque fois qu'il en subit un, il le renvoie immédiatement. Les multiples changements de plans le montrent dans diverses positions de force ou de faiblesse, signe de son énergie et de son acharnement pendant le combat.



Bronson : la puissance du corps dans l'espace carcéral



Barnett Newmann, *Vir Heroicus Sublimis* (1950-51), peinture à l'huile, 2,42 m x 5,42 m, Museum of modern art, New-York

En cherchant la bagarre, le corps trouve une forme d'échappatoire, dans ces situations il s'agite, se déploie et effectue des gestes divers. Alors que la prison est plutôt associée au non mouvement en raison des espaces de vie étroits, de la surveillance permanente et du manque d'activité possible, se battre apparaît comme un moyen non seulement de se rebeller, mais

également de sentir son corps, car le détenu choisit son positionnement, sa force de frappe et ses angles d'attaques. Certaines activités sportives peuvent être pratiquées par les détenus, afin d'éviter une trop grande passivité du corps qui pourrait mener à une rébellion. Plus qu'une façon de tuer le temps, cela permet de renouer avec son corps, d'éviter l'inertie et de développer un langage corporel plus seulement centré sur la haine de l'autre, mais sur l'envie de s'entretenir, de se donner des objectifs et d'enfin penser à son propre corps.

« Un corps en lutte »

Les films carcéraux ne se focalisent pas uniquement sur la déchéance du corps, ils montrent aussi comment le prisonnier parvient à se délivrer avec son corps. Cela peut passer entre autres par la pratique d'un sport, qui non seulement donne la possibilité de rompre la routine de la prison, mais qui permet aussi de se donner des objectifs, de gravir des échelons, ou encore d'acquérir une certaine reconnaissance : « la maîtrise, la conscience de son corps n'ont pu être acquises que par l'effet de l'investissement du corps par le pouvoir : la gymnastique, les exercices, le développement musculaire, la nudité, l'exaltation du beau corps »⁴⁴. Parce que le corps est privé de mouvement et d'autonomie, il finit par aller à l'encontre des injonctions imposées par l'autorité carcérale. Plus que simplement bouger et se défouler, l'activité physique peut s'avérer vitale pour se rendre visible aux yeux des autres. C'est avec la boxe, que le héros d'*Une prière avant l'aube* pratiquait avant d'aller en prison, qu'il trouve un exutoire. Sa nouvelle activité implique de se préparer physiquement, de sculpter son corps, et bien sûr de participer à des combats devant un public. Lors d'un plan très court de Billy dans le dortoir, un groupe de prisonniers en train de courir à l'extérieur attire son attention. L'homme se trouve en intérieur, dans un espace peu lumineux, il est cadré de façon serré, tandis que le groupe apparaît dans un plan moyen, le cadre est plus lumineux car les détenus sont dehors. Bien que leurs possibilités de mouvements restent limitées, l'élargissement du cadre nous signifie qu'elles sont présentes, dès lors que l'on fait le choix de sortir de la cellule et d'entretenir son corps. Un peu plus tard, Billy se rend dans une salle d'entraînement de boxe pour tenter d'intégrer le cours, sauf qu'on lui en refuse l'accès. Un homme vient lui fermer la porte grillagée au nez. La pièce est vue de façon subjective, ainsi, la grille qui le sépare du lieu s'apparente à une barrière, son désir de pratiquer de nouveau ce sport se voit anéanti.

44 Michel Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988, II, op. cit.*, p. 754.

À force de persévérance, Billy parvient à intégrer le cours. Pendant les combats, nous pouvons observer une alternance entre les valeurs de plans larges, qui suggèrent que le détenu dispose de plus d'espace, et les plans serrés au niveau de ses épaules, détaillant ses gestes et laissant voir ses poings en train de frapper dans le vide. Ses mouvements sont au cœur de l'attention du coach, qui apparaît souvent dans les mêmes plans que le prisonnier, afin d'observer ses gestes et de le guider. Il en est de même quand il se bat, les raccords-regards de l'entraîneur sur lui sont le signe qu'il réalise des actions qui ont du sens et qui importent. Le regard peut aliéner, mais aussi rendre plus fort. Nous nous sommes attachés à montrer que la prison est un lieu qui assigne d'emblée une place que le détenu se doit de respecter. La pratique d'un sport donne au contraire l'illusion de s'évader un certain temps. Retrouver une certaine maîtrise de son corps est donc possible. « Certains détenus veulent *apparaître à la lumière* parce qu'ils se sentent placés à l'ombre et noyés dans l'anonymat. Soigner sa visibilité permet de se faire reconnaître, d'être regardé, d'exister, de demander, de maintenir sa subjectivité dans l'intersubjectivité nourricière »⁴⁵. Plusieurs éléments physiques des détenus sont pris en compte avant de combattre, ils sont pesés, mesurés et leur carrure est étudiée. Quand Billy est sur la balance, le cadre est large, son corps est vu presque intégralement, tandis qu'en arrière plan un groupe d'hommes a les yeux rivés sur lui, signe qu'il est désormais pris en considération. La grande baie vitrée derrière eux laisse passer la lumière et aère l'espace qui est tout de suite moins oppressant. Nous avons quitté les cellules et les petits pièces pour des salles d'entraînement, des lieux plus ouverts et agréables.

Dès l'instant où Billy commence la boxe, les scènes montrant les entraînements et les combats se multiplient et durent un certain temps. Auparavant mêlé aux autres, il se démarque dans ces moments. Sur le ring les regards sont braqués sur lui, tandis que les cris, les encouragements et les applaudissements ponctuent la bande sonore. Il ne jouit pas que d'une certaine notoriété, il dispose aussi d'une grande liberté de mouvement. « Le cinéma ne nous donne pas une image à laquelle il ajouterait le mouvement, il nous donne immédiatement une image-mouvement »⁴⁶. Les gestes et déplacements de Billy sont rendus visibles grâce à une caméra embarquée dans le feu de l'action. L'image est très dynamique, les mouvements de caméra sont variés, celle-ci tourne, s'avance, recule, rendant ainsi compte de cette nouvelle liberté du corps. Les travellings qui vont du public vers le ring sont rapides et créent une sensation de tournoiement, celle-la même que doit ressentir Billy, à la fois galvanisé par la

45 Jeanine Chamond, Virginia Moreira, Frédérique Decocq *et al.*, *op. cit.*, p. 678.

46 Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 11.

foule en délire et pris dans l'énergie du combat. Parce que le combat est fait de coups violents, de déplacements et de plaquages, la séquence est très agitée. Tout ce déchaînement pourrait rendre le héros moins visible, mais c'est sans compter les efforts mis en œuvre pour qu'il reste dans le cadre. Dès que Billy s'apprête à quitter le champ parce qu'il est poussé par l'autre combattant, il réapparaît aussitôt. De plus, la caméra est toujours très proche de son corps, afin d'en capter les moindres gestes. Le corps de Billy est toujours net et identifiable, alors qu'en arrière plan les supporters forment une masse floue. Lors du premier combat que Billy finit par gagner, la scène est un long plan-séquence. Le fait qu'il n'y ait aucune coupure permet de suivre les actions de Billy dans leur intégralité, et de rapprocher le combat de la danse, puisque les nombreux travellings virevoltent dans tous les sens. Billy ne lâche rien, plus le combat progresse, plus des marques (sang, œil au beurre noir) sont visibles sur son corps. Elles ne sont pas le résultat d'une agression, comme il y en a quotidiennement en prison, mais sont le résultat de ce combat auquel il a choisi de prendre part. Mettre son corps à l'épreuve, donner des coups et s'infliger la possibilité d'en recevoir, c'est sentir de nouveau son corps.



Une prière avant l'aube : les nouvelles potentialités du corps

Le sport est donc un moyen de renouer avec son corps, d'éprouver des sensations et de réaliser des actions que d'ordinaire la prison n'autorise pas. S'approprier un espace, s'entraîner pendant des heures pour maîtriser le bon geste, pouvoir frapper comme on le veut, être regardé, non plus comme un objet, mais comme une personne qui compte, se sentir exalter par une foule bruyante et attentive, sont autant de possibilités nouvelles qui s'offrent au corps.

Nous avons tenté de montrer dans cette partie que le corps prisonnier ne subit pas uniquement une violence physique. Le fait de se trouver au centre des regards rend l'expérience carcérale encore plus déshumanisante et difficile à vivre. En effet, les portes des cellules peuvent être ouvertes à n'importe quel moment, les gardiens profitent de leur autorité pour scruter les corps des détenus, même entre eux les prisonniers s'observent, discrètement ou de manière plus ostensible. Le corps ne choisit pas d'être aussi visible, il s'agit là d'une perte de contrôle dévalorisante. La prison est donc un lieu déconcertant, dans le sens où il est d'un côté propice à la disparition et à l'anonymat du corps, et en même temps il y est épié en permanence, au point de devenir trop visible. Ce qui est pire que de se trouver noyé dans la masse, c'est le manque d'intimité et d'espace à soi pour s'isoler et être tranquille. La mise en scène très impudique qui consiste à filmer des parties intimes dans des cadrages serrés, à s'arrêter longuement sur les corps nus, rend compte du manque de dignité accordée au corps prisonnier. Toutefois, nous avons voulu faire ressortir l'idée que le regard en prison peut aussi être une source de satisfaction pour le détenu, dès lors qu'il ne le subit pas, mais le sollicite. Quand le corps est mis en avant de manière crue, nous avons l'impression d'en voir trop, la mise en scène transgressive n'occulte rien, afin de nous mettre au plus près de la difficile réalité carcérale. Mais dans le cas où le corps est mis en valeur grâce à une mise en scène qui lui laisse l'espace et le temps de bouger, nous pouvons alors réellement le reconnaître parmi tant d'autres. Le regard a un effet libérateur. Ainsi, entre l'invisibilité et la sur-visibilité du corps, il semble y avoir un juste milieu.

Conscient de se trouver dans un milieu où il est à la fois facile de disparaître dans la masse et d'être observé facilement, le prisonnier peut faire le choix de s'exposer. Nous allons même voir qu'il est possible pour ce dernier d'utiliser son corps, parfois de façon inattendue, pour sortir du lot et s'exprimer. Les personnages que nous avons choisi d'étudier ne se laissent pas faire et ne veulent surtout pas que leur corps demeure un objet d'emprise et d'aliénation. Ils éprouvent le besoin non pas de sortir, mais de s'imposer et de se libérer au sein de la prison, et c'est par le biais d'une image expressive que cela va nous être montré.

TROISIÈME PARTIE
LA LIBÉRATION PAR LE CORPS

« Rassasiez-vous de ce beau spectacle ! »⁴⁷

1 – Quand le corps prisonnier s'impose

« L'agitation du corps »

« « Donnez-moi donc un corps » : c'est la formule du renversement philosophique [...] Non pas que le corps pense, mais, obstiné, têtu, il force à penser, et force à penser ce qui se dérobe à la pensée, la vie. On ne fera plus comparaître la vie devant les catégories de la pensée, la vie. On ne fera plus de la pensée, on jettera la pensée dans les catégories de la vie. Les catégories de la vie, ce sont précisément les attitudes du corps, ses postures »⁴⁸. Le corps est un langage, priver un individu de ce moyen d'expression est probablement la plus grande attaque qui peut lui être faite. L'interdit qui caractérise le milieu carcéral entraîne une forme de frustration chez les détenus, qui ont l'impression que leur corps ne leur appartient plus. Mais comment parvenir à s'imposer dans un espace limité où le contrôle est permanent ? En réponse à l'inertie à laquelle ils sont condamnés, les prisonniers finissent par se déchaîner. Le corps se met ainsi à bouger ostensiblement, à s'agiter, à s'exprimer, à vivre de multiples expériences qui lui semblaient jusque là impossible. La prison n'est pas un lieu propice à l'expressivité du corps, pourtant, c'est bien là que le corps va aller du côté de la vie.

S'il y a quelqu'un pour qui la prison aurait pu être un enfer, c'est Charles Bronson, personnage haut en couleur qui a un besoin de se déchaîner et de se mettre en scène en permanence. Se retrouver du jour au lendemain dans un espace clos aurait pu le rendre fou, sauf qu'il va voir la prison comme un lieu où il peut attirer l'attention et s'exprimer avec son corps. Il ne se laisse intimider ni par l'environnement, ni par les garants de l'autorité. Tout ce que fait Bronson est destiné à être vu, il souhaite faire parler de lui. Parce qu'ils savent que les actes très violents et originaux ont plus de chance de faire la une des médias, c'est par la violence qu'il s'exprime. Il attaque à de nombreuses reprises aussi bien ses camarades que les gardiens. Plus que frapper, le prisonnier réalise une sorte de chorégraphie brutale et agitée, ayant pour objectif bien sûr de faire mal, mais également d'impressionner. Ce dernier aime tout particulièrement s'attaquer aux gardiens, même si le combat s'annonce perdu d'avance. Au

47 Platon, *La République*, Livre IV

48 Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, op.cit., p. 246.

lieu d'insister sur ses défaites, le réalisateur se focalise sur la performance du prisonnier. Il ne montre pas les bagarres dans leur intégralité, ce ne sont que quelques temps forts qui sont présentés, dans ce que l'on pourrait appeler des "plans-photo" immobiles, qui s'enchaînent à toute vitesse et captent des instants où Bronson est en position dominante. Malgré cette rapidité, ces moments figés restent lisibles, ils se focalisent sur certaines parties de son corps, celles qui sont actives, celles qui agressent, qui frappent, qui jettent à terre, qui étranglent et qui mordent, ils s'arrêtent sur des gestes précis, ils « décompose[nt] pour retrouver une force du voir »⁴⁹. Les plans fixes ont tendance *a priori* à figer le corps, mais, cet enchaînement rapide montrant les changements de postures de l'homme lui donne de la force. Présenter ses actions dans un laps de temps très court, c'est s'adapter à son rythme effréné et nous faire prendre la mesure de son débordement d'énergie. Ainsi, les images fixes mettent en valeur et le montage rapide donne de la vigueur au personnage.

Ses exploits sont relatés via des unes de journaux qui mentionnent le chaos qu'il fait régner dans la prison, donnant presque l'impression d'être face à un reportage à la gloire de l'homme. Ce dispositif a comme finalité d'offrir à Charles Bronson la visibilité qu'il recherche. Malgré l'éloignement avec le reste du monde, il arrive à faire parler de lui à l'extérieur, ce qui est en soi une forme de libération, car il parvient à exister hors des murs. « Être célèbre » est volontiers perçu comme le moyen privilégié de résoudre en même temps plusieurs désirs et plusieurs angoisses. Tout d'abord, c'est multiplier les expériences, ce qui donne quelques chances d'approcher ses propres limites. C'est aussi multiplier les miroirs sur soi, et se mettre en situation de connaître un élargissement optimal de sa personnalité »⁵⁰. Si le dynamisme n'est pas dû aux mouvements au sein des plans, il l'est grâce au montage rapide. Ce défilement d'images expressives confère à Bronson un certain pouvoir, il s'apparente à un guerrier infatigable. Cet enchaînement de plans est mêlé à plusieurs effets, tels que le tournoiement des unes de presse et les mouvements brusques avant/arrière de la caméra sur Bronson, qui créent un choc visuel. L'image hypnotisante et explosive, fait écho aux attaques de ce personnage, « ce qu'il veut c'est prendre, manger, dévorer »⁵¹. Les effets stroboscopiques dus aux mouvements hystériques de l'appareil, ainsi que le grain de l'image, visible dans les très gros plans, amplifient la force de Bronson, il engloutit tout sans nous laisser le temps de respirer et bouleverse l'image. Ses coups sont révélateurs de sa mégalomanie et c'est pour coller avec le caractère spectaculaire de ses attaques que le réalisateur les présente de façon esthétisée,

49 Philippe Dubois, *La tentation pornographique*, op. cit., p. 248.

50 Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, Paris, Hachette Littératures, 2002, p. 176.

51 Johanne Villeneuve, « Vitesse et dématérialisation chez Tex Avery », in Vicente Sanchez-Biosca, op. cit., p. 70.

toujours en s'attachant à mettre Bronson en valeur. Enfin, la musique classique transforme ces bagarres en un spectacle jouissif et ajoute du dynamisme à l'ensemble. Ses actions ne sont pas simplement montrées, elles prennent vie à l'écran, dans une mise en scène qui tape à l'œil.

« Le hors-norme est à la fois un constat d'être en dehors de la moyenne, mais aussi hors du dispositif préétabli »⁵². Bronson refuse de se plier aux règles, il gesticule dans tous les sens, ce qui fait qu'il déborde souvent du cadre, comme s'il ne pouvait plus être contenu par l'espace et le cadre. Il se soustrait à l'emprise des gardiens qui ne parviennent pas à le maîtriser, mais aussi à celle de la caméra qui tente tant bien que mal de le cadrer. Il devient de plus en plus difficile à cerner, c'est son côté robuste, voire monstrueux qui ressort. Les plans très rapprochés qui ne laissent voir qu'une partie de son visage ou de son corps, ont un côté oppressant, ils pointent sa supériorité. Quant à la multiplicité des gros plans sur ses expressions (bouche ouvertes, grimaces, sourires), elle insiste sur la mainmise de l'homme et lui confère quelque chose d'effrayant. « Si le hors-norme est recherché, alors le « monstre » devient une figure dominante »⁵³. Les gros plans, voire très gros plans et les contre-plongées rendent expressif et inquiétant un prisonnier destiné à être invisible et inoffensif dans la masse. À chaque fois que Bronson apparaît à l'image, son visage est hilare et la puissance de ses poings ensanglantés se voit renforcée, car filmés de près, ils sont imposants. Le personnage est dans une forme d'hystérie, et l'image l'est tout autant, elle bouge, elle est désordonnée, elle fait mal aux yeux, "corps et images semblent pris dans un même processus de déformation"⁵⁴, en raison des multiples changements de plan, d'axes, des mouvements saccadés de la caméra et de l'apparition brutale des uns de presse. Pour autant, cette image déformante ne rend pas le corps illisible, elle témoigne au contraire de sa force et le célèbre. Bronson est toujours présenté en action, en train de frapper, de jeter des détenus contre une vitre, ou encore de mordre. Tandis que sur la tête de ses victimes, le plus souvent au sol, c'est la peur et la douleur qui s'affichent. On se rapproche d'un cinéma de sensation qui rend perceptible la force du prisonnier. Comme dans le courant pictural futuriste du début du XXe siècle, le mouvement et la vitesse sont permanents. Il s'agit de rendre compte de l'agitation du corps de Bronson, qui tel un animal enragé se déchaîne et ne semble avoir aucune limites. La rapidité du montage crée quelque chose d'explosif, comme un choc visuel qui met en avant sa force et son impact dans le monde carcéral. Là où dans les tableaux futuristes les couleurs, les

52 Zoé Forget, *Le corps hors norme dans la photographie contemporaine : plasticité(s)*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 224.

53 *Ibid.* p. 173.

54 Pierre Zucca, *Personnages contemporains*, Nantes, Capricci Éditions, 2008, p. 45.

lignes, les points et les formes serpentine permettaient de rendre perceptible le mouvement d'une voiture, la mise en scène clinquante qui multiplie les effets donne vie à un corps sur le point d'imploser.



Bronson : le déchaînement du corps

Malgré les rapports déséquilibrés et inégaux entre prisonniers et gardiens, il est possible pour les détenus d'avoir un contrôle sur leur corps. Donner une visibilité assez déconcertante à leurs actes de violence, comme s'il s'agissait d'un show, est un moyen de souligner avec force la libération du corps prisonnier. « Surtout, pourquoi savourons-nous des héros qui enfreignent constamment la loi ? Les traits glorifiés par les films et autres médias constituent une sorte d'idéologie de l'héroïsme, un ensemble d'hypothèses sur ce que signifie *admirable* »⁵⁵. Si cette mise en scène expressive octroie une certaine liberté au corps, elle exprime aussi le besoin de défoulement éprouvé par les prisonniers, dans un milieu où ils sont bien souvent victimes d'injustices. Après nous avoir présentés les multiples violences qu'ils peuvent subir, cette exaltation des corps semble faire office de revanche. Mais plus qu'une

⁵⁵ Nicolas Rafter, *Shots in the mirror crime film and society*, p. 189.

En anglais dans le livre : « Above all, why do we savor heroes who constantly break the law ? Traits glorified by films and other media constitute a kind of ideology of heroism, a set of assumptions about what *admirable* means ».

simple vengeance, le corps cherche par tous les moyens à être visible. Pour se faire, il peut se mettre à nu, s'exposer aux yeux des autres et appeler à la contemplation, telle une œuvre d'art dans un musée, c'est alors que le corps prisonnier n'est plus seulement visible, il devient beau.

« Le corps prisonnier, un objet d'art ? »

La prison a tendance à être associée à diverses formes de privation et à une perte d'autonomie, c'est aussi un lieu que l'on imagine peu agréable, sale et oppressant, où l'on est plutôt tiré vers le bas que vers le haut. Le corps est le premier touché, comment ne pas se sentir affecté quand les grilles nous enferment et nous limitent, quand le regard des autres nous déshumanise ? Le corps prisonnier, tantôt invisible ou au contraire trop visible, se met en quête d'une visibilité qu'il pourrait contrôler et qui lui redonnerait force et confiance. Toujours dans l'optique de mettre en lumière des hommes forts, la mise en scène tend de plus en plus vers une forme de beauté, voire de poésie, où le corps, au lieu de subir, s'épanouit.

Après avoir montré des espaces qui dénaturent et contraignent le corps, le détenu finit par s'imposer. C'est le cas une fois encore de Bronson, qui n'hésite pas à se mettre dans des mises en scène dignes des grandes pièces de théâtre classique. Si l'homme est souvent présenté au travers d'un montage dynamique, pour souligner sa vitalité et son contrôle sur les autres, des plans plus lents nous invitent à le contempler, c'est ainsi que « le film nous fait simplement regarder Bronson pendant de longs moments, observant les changements de ses expressions faciales et de ses postures »⁵⁶. Ce dernier s'admire et a une facilité à se mettre en avant, « on appelle cela auto-mise en scène, et ça veut dire tout simplement que le corps filmé trouve à sa façon instinctive ou non consciente un régime de fonctionnement qui tient compte de la caméra, qui s'y adapte »⁵⁷. Telle une œuvre d'art que l'on travaille, il façonne son corps et se construit de telle manière à capter les regards. C'est d'ailleurs ce qu'il devient vers la fin du film, une œuvre vivante, alors qu'il décide de prendre en otage l'homme qui encadre les détenus lors d'ateliers créatifs. Bronson effectue tout un travail de poses, ce qui l'assimile à une statue grecque. C'est dans un premier temps son dos que l'on peut admirer par le biais d'un lent travelling avant de près de vingt secondes. « L'idéalisation de la beauté du corps est le plus souvent rapportée à la représentation du corps immobile, à la sculpture, comme si le

56 Justin Vicari, *op. cit.*, p. 129.

En anglais dans le livre : « the film makes us simply stare at Bronson for long moments, watching for minute changes in his facial expression or posture ».

57 Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique*, *op.cit.*, p. 532.

corps au repos inspirait une appréhension esthétique plus puissante que le corps en mouvement »⁵⁸. L'homme se tient debout et immobile sur les marches d'un escalier, il nous domine. Le manque de luminosité qui laisse l'arrière plan dans le noir, ainsi que l'absence de tout élément qui pourrait nous détourner du protagoniste, font que nos yeux se portent immédiatement sur ses épaules musclées et sur son impressionnant muscle trapèze bien mis en valeur par une lumière venant du haut. Il est dans l'attente et se laisse admirer, comme s'il était conscient qu'un regard était posé sur lui.

Bien que Bronson ne reste pas tout le temps immobile, les déplacements de la caméra demeurent lents. Il n'est pas qu'une œuvre figée, il devient aussi un artiste en mouvement. L'ensemble de la scène est longue, elle s'adapte au personnage qui choisit de réaliser une œuvre vivante. En effet, Bronson peint le visage de l'homme qu'il a pris en otage. Il prend son temps et observe avec attention chaque détail. Lorsqu'il finalise son œuvre, soit la caméra reste plusieurs secondes sur lui sans bouger, soit elle filme les policiers qui attendent derrière la porte. Les personnages diégétiques, comme le spectateur n'ont d'autre choix que d'attendre que Bronson ait fini son travail artistique. Nous sommes en quelque sorte aussi pris en otage par le personnage, forcés à regarder. Bronson ne se contente plus des gestes répétitifs et déshumanisants auxquels sont d'ordinaire cantonnés les prisonniers, il utilise ses mains et son corps pour créer. Son espace de création est mis en valeur avec la musique d'opéra, mais aussi avec les lents travellings arrières sur son œuvre vivante, ou encore avec les lents travellings latéraux qui laissent voir une table sur laquelle trônent pinceaux, gouaches, dessins et autres figurines. La prison devient un lieu d'expression que la mise en scène prend le temps de capter, pour nous amener à porter un autre regard sur les actions et le corps du prisonnier.

Même pendant le combat qui a lieu quelques instants plus tard, c'est la lenteur et la beauté des gestes qui sont recherchées. Quand les policiers débarquent dans la pièce, tout est filmé au ralenti, cela permet de « suggérer la puissance et la vitesse d'un geste ou [de] magnifier la virtuosité de celui qui l'accomplit »⁵⁹. Bronson frappe, se prend des coups, saute, tourne sur lui-même, se retrouve projeté à plusieurs endroits, lance les corps des policiers, chacun de ses gestes a le temps d'exister. Bien que très actif, nous avons la sensation d'un temps suspendu où il n'y a que son corps qui capte l'attention. On peut ici parler de corporéité du personnage, c'est-à-dire d'une mise en valeur du corps, de son volume, de ses proportions. Cet instant, qui vu en temps réel serait beaucoup plus rapide, se voit magnifié en raison de

58 Henri-Pierre Jeudy, *Le corps comme objet d'art*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 43.

59 Jérôme Game (dir.), *Images des corps / corps des images au cinéma*, Lyon, ENS Éditions, 2010, p. 75.

cette dilatation du temps qui nous permet d'observer ses postures et sa musculature. « Pour devenir visible, le mouvement doit être détruit comme mouvement. Annulé. Il faut le contraire du mouvement pour voir le détail du mouvement, l'invisible du mouvement visible. Il faut donc arrêter le mouvement, le décomposer, le figer, le découper en tranches fixes, non mobiles »⁶⁰. Le ralenti apporte en plus une légèreté au corps et rapproche le combat de la danse. Tout chez Bronson est destiné à être vu, de ses gestes exubérants, à son corps bodybuildé, en passant par son visage toujours très expressif. « De par la nature de la pratique, un bodybuilding, dans son principe même, a une finalité monstrative. Les régimes, les exercices, l'éclatement des muscles et la dé/sur-formation du corps sont tendus vers le regard »⁶¹. Bien que le personnage soit en mouvement lors du combat, les plans sont majoritairement fixes, de façon à laisser s'exprimer la poésie et la beauté des mouvements du corps. Le détenu est intégralement nu et a enduit son corps d'une peinture métallisée, ce qui donne de la matière et de la visibilité à son corps. Il brille, et par conséquent se démarque des autres personnes présentes dans la pièce, puisque c'est le seul corps nu avec de la peinture. Sa nudité est frontale, rien n'est caché, elle se voit même amplifiée avec la peinture brillante. Mais là où nous avons observé une nudité forcée et dérangeante, ici elle est recherchée et mise en scène. La nudité n'a pas toujours à être subie.



Bronson : quand le corps devient une œuvre d'art

Nous sommes spectateurs d'un beau spectacle qui prend le temps de nous montrer le corps du détenu. Une certaine douceur se dégage même de ces séquences où le prisonnier se déploie avec une plus grande liberté. « Ce qui caractérise l'objet d'art, c'est d'être

⁶⁰ Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique*, op. cit., p. 85.

⁶¹ Zoé Forget, op. cit., p. 173.

intouchable »⁶², on a justement cette impression que le corps de Bronson est devenu une œuvre, la peinture sur lui, les ralents et la musique classique rendent le cadre propice à l'observation attentive de son corps. Le recours aux plans larges et fixes au moment du combat permet de maintenir une certaine distance vis-à-vis du personnage, son corps n'est pas parcouru, on le laisse se déployer dans l'espace. Fini le voyeurisme indécent, on regarde un corps beau, fort et énergique. La caméra ne pointe plus l'infériorité et le manque de contrôle du prisonnier, elle le met en valeur et s'adapte à ses mouvements et positionnements. En refusant de se laisser faire et en bouleversant les règles du milieu carcéral, Bronson donne une nouvelle place et une nouvelle visibilité à son corps, on a l'impression qu'il ne peut plus être contrôlé. Parfois refuser l'ordre établi peut être une question de vie ou de mort, comment se faire entendre et porter des revendications quand on est réduit au silence et maltraité ?

2 – L'impact du corps dans la prison

« Le corps nuisible »

Les réalisateurs auraient pu choisir de montrer toujours la même chose, de ne suggérer que l'ennui et la violence qui règnent en milieu carcéral, mais un corps qui se libère, c'est un corps qui est là où on ne l'attend pas. Il existe plusieurs façons d'expérimenter une libération pas le corps. La violence physique, celle choisie par Bronson, n'est pas l'unique solution. Le corps n'a pas besoin de se battre pour être un outil puissant. On ne peut pas tout contrôler chez un prisonnier, difficile en effet de forcer un détenu à manger, à se laver ou de l'empêcher de faire ses besoins dans sa cellule. Ne pas prendre soin de soi, voire même rechercher volontairement à se souiller, est un bon moyen de s'affirmer et de déranger avec son corps.

« Là où ça sent la merde ça sent l'être. L'homme aurait très bien pu ne pas chier, ne pas ouvrir la poche anale, mais il a choisi de chier comme il aurait choisi de vivre au lieu de consentir à vivre mort »⁶³. Cette phrase écrite par Antonin Artaud exprime parfaitement la raison pour laquelle les prisonniers d'*Hunger* vivent au milieu de toute cette saleté. Ils affichent leur mécontentement face à la non reconnaissance de leur statut de prisonnier politique. Parler ne leur serait pas vraiment utile, de toute façon les détenus n'ont pas le droit de communiquer entre eux, et se battre ne leur a jamais rien apporté. Bien qu'isolés, les protagonistes vont transformer un acte anodin en un cri de révolte que se fait entendre ou

⁶² Henri-Pierre Jeudy, *op. cit.*, p. 13.

⁶³ Antonin Artaud, « La recherche de la fécalité » [En ligne] Disponible sur : <http://lesilencequiparle.unblog.fr/2008/07/10/artaud-2-la-recherche-de-la-fecalite/>

plutôt sentir. En maintenant les cellules sales, et on l'imagine baignées dans une odeur nauséabonde, ils s'expriment et attaquent à leur tour les gardiens, contraints de travailler au milieu de la saleté et de la puanteur. Ils conservent par exemple leur urine afin de la déverser à un moment précis. Quand ils le font, c'est en groupe, de manière à ce qu'elle se propage partout et en même temps. Un travelling latéral à raz du sol montre les liquides sortant tour à tour des cellules, le mouvement d'appareil insiste sur l'urine qui coule de partout, on a l'impression que ça ne s'arrête pas. C'est un véritable acte de résistance organisé qui est réalisé, comme un rituel auquel chacun participe. On voit d'abord l'urine qui coule de façon isolée, en dessous d'une porte, puis d'une autre. C'est dans le plan qui suit que le cadre s'agrandit considérablement avec un plan d'ensemble doté d'une très grande profondeur de champ, mettant en avant la dimension collective du geste et l'impact de cette action sur les lieux qui se trouvent envahis. Que ce soit au premier où à l'arrière plan, il n'y a pas une zone qui n'est pas recouverte d'urine. La contamination de l'espace permet aux prisonniers séparés d'entrer en contact, car nous voyons quelques secondes les différentes urines qui se mélangent, montrant que ces hommes sont unis pour leur cause. Le corps est peut-être absent à ce moment, pourtant, nous avons l'impression qu'il est partout, que les prisonniers sont parvenus avec cet acte à sortir de leurs cellules, à conquérir un lieu auquel ils n'ont pas accès en temps normal, non pas physiquement, mais grâce à ce liquide provenant de leur organisme. Ils ont réussi à franchir la limite d'un espace contraignant qui leur est imposé.



Hunger : le moment où les corps s'expriment et prennent possession de la prison

Cette pratique radicale rappelle l'actionnisme viennois, ce mouvement artistique autrichien des années 1960 qui consistait à impliquer son corps de manière provocante pour réaliser des œuvres. Le but était avant tout de choquer et de dégoûter, de sortir l'art d'un

certain embourgeoisement pour secouer les mentalités. C'est ce que semblent faire les détenus, en espérant que leurs actions dérangeront ceux qui travaillent dans la prison, afin d'attirer leur attention sur leurs revendications. L'actionnisme viennois partait du principe que si l'on ne bousculait pas les habitudes, que si l'on faisait de l'art toujours de la même manière, cela ne toucherait plus le public. Les artistes voulaient d'un art qui repousse les limites, qui ait un impact, qui choque, qui touche et qui mobilise les sens. La revendication par les mots ou par la violence ne fonctionnant pas pour les membres de l'IRA, il a fallu qu'ils trouvent une autre alternative pour ne pas tomber dans l'oubli. La séquence ne fait pas que présenter cette action collective, elle lui donne littéralement vie en faisant appel à nos sens. Un certain dégoût est présent, puisque pendant de longues secondes on ne quitte pas les coulées d'urine. On préférerait que la caméra se détourne de ce spectacle, mais elle ne le fait pas, « devant l'insoutenable, c'est le mouvement qui sauve »⁶⁴. Refuser le mouvement, c'est donner de la valeur à l'acte des prisonniers. Le long plan fixe qui laisse le temps de regarder le flot d'urine n'épargne pas notre regard, il nous met au plus près d'une action que l'on ne peut ignorer.

Il s'agit bien d'une attaque menée contre les surveillants, mais elle n'a rien à voir avec les coups. Cette séquence n'est pas uniquement dérangeante, le calme qui règne quand les protagonistes réalisent leur acte militant, viendrait presque à donner une dimension artistique à l'ensemble. On retrouve comme c'était le cas avec Bronson, un lien entre les actes réalisés par le corps prisonnier et l'art. Steve McQueen prend le parti de filmer cette 'performance' de façon douce et esthétisée, nous confrontant à la saleté d'une manière inattendue, notamment avec la fluidité du travelling, mais aussi avec l'éclairage qui met en valeur et fait briller l'urine. Ces agissements nécessitent par la suite un travail de nettoyage long et fastidieux, preuve de la puissance de cet agissement. En effet, pendant près de quatre longues minutes, nous observons un homme en combinaison en train de racler le sol. Si les prisonniers n'ont mis que quelques secondes à salir le couloir, le laver demande du temps. Ils sont parvenus à faire du corps un élément nuisible, il impacte fortement la prison et le travail des gardiens. Comme Bronson, ou même Billy, ils refusent l'insignifiance qu'on attend d'eux.

Les détenus ont pris le pouvoir d'une manière inattendue, ils sont parvenus à surmonter les barrières qu'ont leur à mises. Le cadre est désormais envahi par la présence des prisonniers irlandais qui s'imposent grâce à un acte peu ragoûtant, mais qui a le mérite de donner l'impression qu'ils sont partout, même hors des cellules. Se faire entendre et s'imposer ne

⁶⁴ Augustin Besnier, *L'épreuve du regard*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 109.

ne passe pas nécessairement par des actes violents, mais par des actions plus subtiles et audacieuses. L'acte réalisé par ces hommes prouve que vivre confiné avec de nombreuses autres personnes n'est pas que source de conflit, des moments d'entraide où chacun met son corps à profit peuvent avoir lieu. Chez Bronson, sa quête de visibilité passe une mise en valeur de son corps qu'il agite, qu'il sculpte et qu'il enduit de peinture. S'il est plutôt dans une optique d'amusement pour son propre plaisir, les prisonniers d'*Hunger* eux se servent de leur corps comme une arme, ils utilisent leurs excréments pour imprégner leurs cellules et ainsi attirer l'attention sur leur cause.

« D'une image panoptique à une image haptique »

Les détenus passent le plus clair de leur temps dans leur cellule, où ils dorment, mangent et font leur besoin. Dans *Hunger*, en symbole de révolte, ils recouvrent les murs de leurs propres excréments et déversent leur urine au sol. Ce n'est plus seulement le corps qui est montré, mais ce qui provient de celui-ci. Quand Gillen découvre sa cellule pour la première fois, la caméra est positionnée devant lui, elle ne bouge pas pendant quelques instants, lui laissant le temps d'examiner les lieux. Son regard surpris et dégoûté se dirige vers toutes les parties de la cellule, comme s'il y avait tant de choses à y voir. Un long mouvement de caméra passant du sol aux murs permet alors de voir la saleté présente partout. Le travelling circulaire qui pointe l'étroitesse du lieu dans lequel il va devoir vivre, accompagne surtout le trouble procuré par cette découverte, qui on le comprend suscite l'étourdissement du protagoniste. La proximité avec laquelle la caméra se déplace sur les murs nous attire d'emblée et sans aucune retenue, disons le vulgairement, sur la merde qui envahit toute la cellule. Gillen doit vivre avec un autre détenu prénommé Gerry Campbell (Liam McMahan), que l'on verra quelques instants plus tard, comme pour signifier que ce qui attire l'attention et qui est visible instantanément, c'est d'abord la crasse et non une présence humaine. D'ailleurs, la couverture sombre qu'il porte sur lui donne l'impression qu'il ne fait qu'un avec le mur plein d'excréments. En choisissant de ne rien cacher de la saleté, mais au contraire de la mettre en évidence et de nous donner à la voir durant de longues secondes, Steve McQueen franchit la limite de la décence. Sauf que cette saleté, bien que dégoûtante, est le résultat là encore d'une action collective où les prisonniers choisissent délibérément de souiller leur espace de vie. Avec leur corps ils ont réussi à attirer l'attention et à laisser des traces.

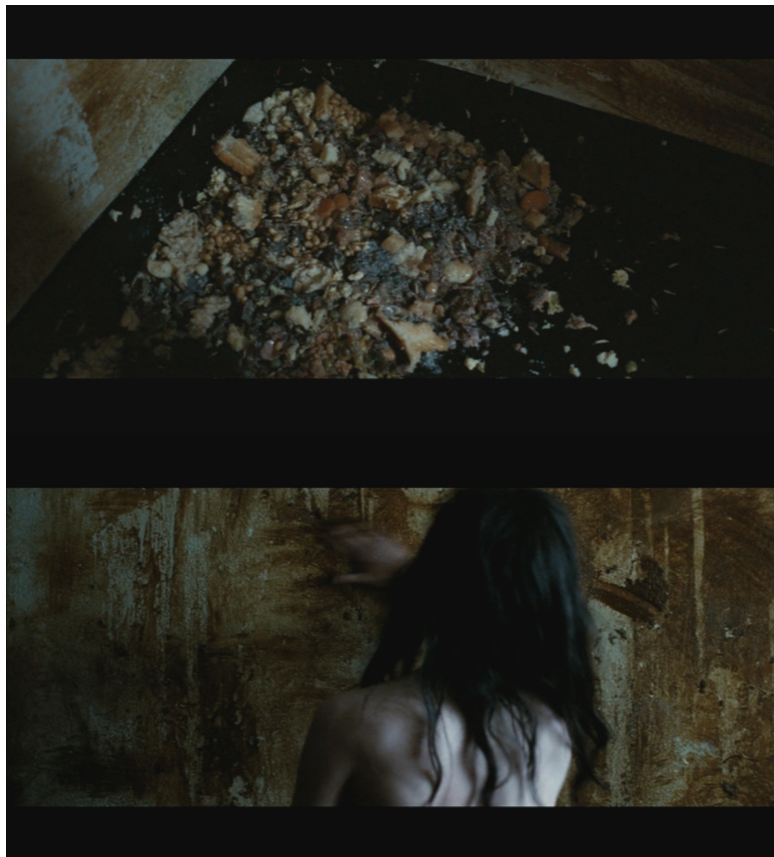
Ce qui est d'autant plus dérangeant c'est qu'en plus de bien voir la crasse, l'image se veut haptique, c'est-à-dire que l'on est invité non pas seulement à regarder, mais à toucher, en raison des mouvements et des plans resserrés qui invitent à l'exploration du lieu. Alors que Gillen est en train de manger, des bruits hors champ de mains que l'on frotte sur une surface se font entendre. Un changement de plan laisse apparaître quelques instants Gerry, en train d'étaler des excréments sur le mur avec un geste vif, tel un artiste peignant une toile. Sauf que nous savons qu'il ne s'agit pas de peinture, et le fait d'avoir vu juste avant Gillen manger, laisse place à un certain dégoût, puisque les deux plans se suivent, associant la nourriture à l'étalage d'excréments. Les gros plans renvoient au toucher, aux gestes artistiques, au travail de la matière, ils mettent en évidence la nourriture moisie remplie d'asticots et insistent sur les gestes des prisonniers en train de mélanger et d'étaler des mixtures plus ou moins identifiables. Steve McQueen est un plasticien de formation, ce qui l'a sans doute aidé à pousser assez loin son travail sur les matières. Cette matérialisation de l'image provient par exemple des traces laissées sur les murs, des différentes textures présentes; liquides, pâteuses, visqueuses, dégoulinantes, et des couleurs qui sont dans des tonalités sombres, comme le marron, le gris et le jaune. Nos sens se retrouvent ainsi particulièrement mobilisés, « filmer n'est plus regarder, mesurer les distances, chercher les bonnes approches. C'est toucher, palper, tâtonner, s'infiltrer, prendre, caresser, repousser »⁶⁵. En se focalisant sur la saleté, en étant collé au mur, en s'attardant sur les gestes et les matières répugnantes, en rendant visible et perceptible ce que d'ordinaire on cache, l'appareil cinématographique rend l'expérience inconfortable. L'inconfort ressenti est renforcé par l'enchaînement des plans qui ne quittent pas la saleté, nous montrant tantôt la nourriture avariée, les excréments sur les murs ou encore les bassines d'urine, sans nous laisser le temps de respirer. La transgression c'est « briser l'idéal de Beau »⁶⁶, d'ordinaire tout ce qui est lié aux excréments n'est pas montré, mais dans le cas présent, ils deviennent un moyen de déranger et de se faire entendre, alors cette "merde" est montrée jusque dans les moindres détails. Notre confort visuel est aussi perturbé que le confort des gardiens qui ne peuvent pas occulter la souillure imposée par les détenus.

Les actes réalisés par les prisonniers, parfois artistiques, parfois plus intimes, sont présentés sans aucun ménagement. Rien ne nous est épargné, du plan fixe et frontal sur Gerry en train de déféquer pour étaler aussitôt ses selles sur le mur, aux gros plans de mains qui malaxent des pâtes blanches écoeurantes, en passant par le long plan où Gillen profite que son

65 Philippe Dubois, *La question vidéo : Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 2012, pp. 150-151.

66 Estelle Bayon, *Le Cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 43.

co-détenu dorme pour se masturber. Son geste n'est pas simplement montré, il nous est imposé crûment. La main sous la couverture est filmée de près, le cadre est très serré et immobile, quant à la caméra, elle est positionnée à la hauteur du sexe du personnage, il n'y a donc que ça qui est visible à l'image. On nous force à regarder ce geste, on entre clairement dans le domaine de l'obscénité, car le plan dure de longues secondes : « l'obscénité du cinéma est de faire de l'oeil de la caméra celui imposé au public »⁶⁷. Les personnages parlent très peu dans le film, le silence fait qu'en plus on entend bien les sons associés aux gestes qui se caressent, qui frottent, mélangent et étalent. Les détenus s'expriment donc avec leur corps et principalement avec ce qui provient de celui-ci. Il s'agit d'une forme de violence que l'on pourrait qualifier d'organique, faisant du corps une arme qui ne blesse pas, mais répugne. Le travail de la matière fécale et l'importance du geste en plein travail permettent non seulement aux membres de l'IRA de manifester leur mécontentement, mais laisse place à une image expressive. « L'espace du body art ne permet pas aux spectateurs de se distancer de l'œuvre, ils doivent sentir la merde ou la sueur des performeurs »⁶⁸.



Hunger :
l'expression par le
corps

67 Estelle Bayon, *op. cit.*, p. 152.

68 Zoé Forget, *op. cit.*, p. 173.

Les détenus s'approprient la prison comme ils le peuvent. Bronson, qui n'exprime aucune volonté de sortir, en fait son terrain de jeu, tout le monde doit savoir qu'il existe. Il ne respecte pas les règles et fait tout pour qu'on le remarque. Les gardiens sont contraints en raison de son comportement imprévisible de se déployer en masse. Pour les prisonniers du film de Steve McQueen, c'est parce qu'ils mettent leur corps à rude épreuve qu'ils attirent l'attention. Pendant un temps, les confrontations avec les surveillants sont violentes, mais c'est lorsqu'ils choisissent d'utiliser leur corps non pas pour se battre, mais pour en faire un outil qui dérange et qu'on ne peut ignorer, que l'on se rend compte que lutter ne passe pas seulement par des attaques physiques. Parmi l'ensemble des prisonniers, il y en a un sur lequel le film se focalise, il s'agit de Bobby Sands, le leader du groupe. Il entreprend une longue grève de la faim qui altère petit à petit son corps. Ce dernier se dégrade, mais c'est la persévérance du personnage qui est mise en avant. Mettre son corps dans des situations extrêmes, c'est refuser l'aliénation à laquelle condamne la prison, pour aller vers une forme de paix intérieure. C'est avec son corps que Bobby s'exprimera jusqu'au bout, qu'importe si cela implique de mourir.

3 - Le prisonnier libéré, le moment de la délivrance

« Soudain le calme »

En Irlande du Nord, au sein de la prison dénommée "Maze", les détenus ne souhaitaient qu'une chose, obtenir un statut politique, mais le gouvernement en place dirigé par Margaret Thatcher resta inflexible et n'entendit pas cette revendication. Malgré leurs efforts pour se faire entendre, qui se sont traduits par une grève de l'hygiène, la situation n'évolua pas. Une décision radicale, sous l'impulsion de Bobby Sands fut prise. Il fit le choix de mettre son corps au service de son combat et entreprit une grève de la faim. Dans le film, c'est lors d'une longue discussion avec Le Père Dominic Moran (Liam Cunningham) qu'il fait part de son projet. Les scènes qui suivent prouvent qu'il a bien mis son plan à exécution.

Dans la dernière partie du film de Steve McQueen, la dégradation physique de Bobby Sands est impressionnante. La voix-off de Margaret Thatcher, toujours déterminée à ne pas céder, mentionne la grève de la faim entamée par les prisonniers. Elle prononce notamment deux phrases qui font écho aux derniers instants de Bobby : « ils ont retourné cette violence contre eux » et « espérant jouer sur l'émotion humaine la plus élémentaire, la pitié ».

Effectivement, le prisonnier n'a pas eu gain de cause, la grève qu'il s'est imposée n'a d'impact que sur lui, que sur son corps, et c'est bien de la pitié que nous ressentons pour lui. Lors de cette période de privation de nourriture, l'atmosphère et le rythme d'*Hunger* évoluent, nous ne sommes plus face à un homme actif qui se débat, mais face à un être éteint, presque inanimé. Le couloir vidé de toute présence physique, mais baigné dans l'urine, avec la voix de Margaret Thatcher en fond sonore qui dit qu'elle ne cédera pas, marque l'échec de la tentative de rébellion des prisonniers indépendantistes. Un fondu au blanc permet de quitter ce couloir pour passer à la scène suivante, il laisse apparaître une chambre qui reste floue pendant de longues secondes. Cette transition nous fait non seulement changer de lieu, mais pointe aussi le temps qui s'est écoulé, puisque nous découvrons quelques instants plus tard le corps de Bobby Sands très amaigri. Le changement de tonalité est très marqué, car il y a encore quelques instants nous étions baignés dans la saleté des couloirs et les couleurs associées à la prison étaient sombres. Désormais, Bobby se trouve seul et au calme, dans une grande chambre aux murs blancs et propres, où il dispose d'une fenêtre sans barreaux, laissant entrer la lumière. Le nouvel espace dans lequel il apparaît est aéré et clair, se rapprochant plus d'une chambre d'hôpital que de prison. La sensation de calme qui plane se voit jusque dans les mouvements de caméra, qui sont lents et parcourent avec délicatesse le corps de Bobby, comme pour ne pas le blesser. Quand il met sa chemise par exemple, un léger travelling permet de remonter vers le haut de son corps, puis s'arrête pour nous permettre d'observer l'action. La lenteur du mouvement fait écho à la mollesse du geste effectué par le prisonnier, à qui il faut près de vingt secondes pour passer la chemise sur son corps. Nous voyons bien qu'il est physiquement affaibli. Les gestes du médecin sont également très doux, qu'il mette de la pommade sur ses plaies ou qu'il lui fasse une injection, ses actions sont montrées longuement et en gros plan, elles ont le temps d'exister. Nous n'avions pas été habitués à tant de bienveillance, cela contribue à nous faire oublier le statut de prisonnier du personnage, qui s'est transformé en un malade qu'il faut toucher avec attention pour éviter de l'abîmer. On a l'impression que le moindre choc pourrait le faire tomber. Les médecins qui se relayent au chevet de Bobby sont comme des anges gardiens, ils le maintiennent quand il en a besoin, l'attendent de longs moments et essayent d'être le plus doux possible dans leurs gestes.

On ne nous épargne encore une fois rien de son nouveau quotidien de malade. Bobby ne s'exprime plus par des actes agressifs et des bagarres mouvementées qui donnaient lieu à une image confuse, son corps lent et mou semble se diriger petit à petit vers un autre monde.

Une forme d'empathie naît alors pour lui, elle est due à ce retour au calme, ainsi qu'à ces multiples plans sur des parties abîmées de son corps. Si la caméra bouge lentement, on peut noter qu'elle est le plus souvent immobile. Quand elle se pose sur le corps de l'homme, elle y reste un certain temps, quand elle veut nous montrer différents bouts de sa peau, elle ne se déplace pas. Les plans se succèdent sans mouvement et donnent la possibilité de voir plusieurs bribes de son corps, comme un moyen d'énumérer toutes les marques présentes, notamment sur son dos. Enfin, quand nous nous rapprochons de Bobby, ce n'est toujours pas via des mouvements d'appareil, mais grâce à des recadrages. Cette fixité du cadre nous met face à un corps passif et fragile qui n'a plus la force de bouger à cause de sa grève de la faim. Le corps comme les cadres paraissent sans vie, en témoignent les fondus enchaînés qui se suivent, montrant un gardien déposant à plusieurs reprises un plateau de repas. Bobby, situé à l'arrière plan ne change presque pas de position, il est allongé dans son lit et à moitié endormi. Rien ne bouge, ni lui, ni la valeur de plan, ni l'axe, ni les plateaux remplis de nourriture à laquelle il ne touchera jamais. Les scènes sont toujours silencieuses, aucun protagoniste ne parle, il n'y a rien à dire, Bobby est entêté dans sa grève de la faim, on ne peut que constater sa dégradation. Toutefois, son corps est peut être affaibli, mais il est de tous les plans, filmé dans la durée, et en quelque sorte respecté, car il est montré avec douceur, aucun mouvement ne vient le chahuter. Bobby n'a pas obtenu ce qu'il recherchait, mais il bénéficie d'une attention bienveillante dans un lieu où cela reste rare.



Hunger : le temps de l'apaisement pour le corps

Le héros d'*Hunger* n'est plus l'homme qui se battait et bougeait activement son corps, il est désormais mourant et impuissant, au point de se trouver alité. Par cette action forte qui consiste à se priver de toute nourriture, Bobby met son corps à rude épreuve et au cœur de son combat. Bien qu'inerte, il est en pleine lutte et n'abandonne pas malgré les désagréments

causés sur sa santé. Il est faible, mais son corps est libre, car il est conscient de ses potentialités et ne s'impose aucune limite malgré les restrictions. Ce sont dans ces instants qui le rapprochent le plus de la mort, que son corps apparaît puissant. Le temps qui semble s'arrêter et l'immobilité du corps altéré de Bobby, au-delà de la maladie, suggèrent une longue agonie qui le rapproche d'un corps sacré. Le sacrifice de Bobby Sands n'est pas sans rappeler celui de grandes figures religieuses.

« Le corps sacré »

Hunger est un film presque muet, parler ne sert à rien, c'est le corps qui s'exprime. Celui de Bobby Sands connaît une évolution, souvent humilié et maltraité, il porte les stigmates des violences dont il est victime, mais ce sont les traces liées à sa grève de la faim qui sont le plus mises en évidence. Son corps fini par être affaibli, squelettique et souillé, il devient l'archétype du martyr. Bobby est un être qui souffre pour défendre sa cause jusqu'au bout. Dès la première apparition du prisonnier, ses postures et sa tenue rappelaient la figure du Christ; un linge blanc autour de la taille, une barbe, des cheveux longs, un corps impuissant transporté par plusieurs hommes, des bras écartés en l'air. Ce rapprochement avec la religion est particulièrement explicite quand vers la fin du film après qu'il se soit évanoui, un homme en blouse blanche le porte comme une Piéta, cette représentation de la Vierge tenant le corps inerte du Christ. La posture est tout aussi symbolique, le corps décharné et pâle est placé à l'horizontale, mettant en avant son épuisement. Il est transporté dans notre direction, comme si nous étions les témoins de cette tragédie. Nous ne savons pas vraiment si à cet instant précis il est vivant ou mort, mais ça ne laisse rien présager de bon. Précédemment, l'énumération du médecin sur tous les problèmes de santé de Bobby, accompagnée de plans sur ses pansements, ses vaisseaux sanguins et ses os apparents semblaient déjà l'annonce d'un destin dramatique.

Pourtant, la mort du prisonnier ne survient pas tout de suite. Nous assistons à son agonie pendant plus de quinze minutes, ce qui contribue à en faire un être résistant qui ne lâche rien malgré son état. Le choix de filmer ce corps avec une grande proximité, au travers de gros plans parfois difficilement soutenable, par exemple sur ses plaies infestées de pus, n'est pas fait que pour nous apitoyer sur son sort. C'est aussi une façon de lui donner de l'épaisseur, du poids et ainsi une certaine force, puisque malgré sa maigreur Bobby s'impose à l'image, on ne voit que lui. Ce corps marqué représente sa lutte, ignorée par l'ensemble de la

classe politique, elle est mise en avant dans le film. Nous ne connaissons Bobby Sands qu'à travers le combat qu'il mène, puisque nous l'avons découvert dans le feu de l'action, en train de se défendre pour empêcher les gardiens de lui couper ses cheveux et sa barbe. Ce qui est intéressant, c'est que son corps se retrouve en souffrance non pas à cause des gardiens qui le frappent et le chahutent, mais à cause de son refus de s'alimenter, ce qui est donc un choix personnel dont il est le seul responsable. Il s'inflige un sort douloureux qui fait de son action un acte sacrificiel.

Le film s'allie au combat de Bobby Sands. S'il fait partie d'un groupe uni, c'est sur lui que l'attention se porte. Il se retrouve seul, nous ne voyons plus des corps, mais un corps associé à de multiples symboles religieux, la « perpétuelle résurgence de la chair à l'image qui ne serait rien d'autre qu'une résurgence du texte biblique à l'image »⁶⁹. Durant la majeure partie de leur incarcération, les traces des détenus étaient effacées au fur et à mesure, alors que dans ses derniers instants, Bobby Sands laisse des traces de son existence et de son passage en prison, ce qui le rapproche une nouvelle fois du Christ. En effet, ses pustules remplis de pus laissent des marques sur les draps blancs, faisant ainsi écho au Saint-Suaire et au linceul, ces linges utilisés pour recouvrir le visage et le corps de Jésus après sa mort. Ils sont source de fascination, au point que certains fidèles leur vouent un culte. Les draps qui ont accueilli le corps de Bobby pendant de longues semaines attestent de la souffrance qu'il a enduré. Ainsi, même quand Bobby n'est pas à l'image, sa présence parvient à se manifester d'une façon particulièrement forte, à travers ces multiples traces. Bobby imprègne et salit un espace blanc et propre que les médecins essayent en vain de nettoyer. Ils finiront par retourner le matelas, pour y mettre le corps de Bobby sur la face propre. Une peau de mouton est déposée pour protéger le matelas, un élément parlant, puisqu'il s'agit d'un animal présent dans la composition de la crèche de Noël, il accompagnait les bergers, les premiers à avoir été mis au courant de la naissance de Jésus. Ici, nous avons ce paradoxe entre un corps abîmé sur le point de mourir et la présence d'éléments comme la peau de mouton, la couleur blanche et la lumière qui éclaire le corps, qui donnent cet étrange sentiment d'assister à la fois à la mort et à la naissance du personnage.

69 Steven Bernas, Jamil Dakhlia (dir.), *La Chair à l'image*, Paris, Budapest, Kinshasa [etc.], L'Harmattan, 2006, p. 55.



Hunger : le corps prisonnier, un corps martyr

Le film de Steve McQueen connaît un changement de tonalité, les corps qui se battaient et s'agitaient collectivement ont laissé place au corps de Bobby totalement inerte et proche de la mort. Ses derniers instants filmés comme des actes religieux, le rapprochent plus d'un être divin que d'un détenu. Son corps ne va pas tarder à lâcher, mais c'est là que sa combativité s'exprime et que le réalisateur en fait un être d'exception. Bobby n'a jamais exprimé sa volonté de quitter la prison, tout l'enjeu est de voir comment son corps s'inscrit dans le monde carcéral. Ce n'est pas à travers la violence, mais c'est en s'attaquant à son propre corps qu'il a trouvé le moyen d'attirer l'attention.

« Un corps sans limite »

Lorsque l'on prononce le mot "prison", ce sont des termes négatifs qui nous viennent à l'esprit. Ce lieu a plutôt tendance à empêcher et à faire mal au corps que l'inverse, mais les mots auxquels on pense dans les dernières minutes d'*Un prophète* et d'*Hunger* sont curieusement "ascension" et "délivrance". Pendant longtemps, Malik, le héros du film de Jacques Audiard était présenté en position de faiblesse, il était le petit nouveau maltraité. Jamais tranquille, son corps était souvent recroquevillé, oppressé par des prisonniers plus forts et plus grands que lui, il était contraint d'exécuter des ordres. Mais à force de vivre dans ce milieu impitoyable, le protagoniste en a appris les codes et a fini par se faire une place. Vers la fin du film, son corps est présenté d'une toute autre manière, il est parvenu à s'imposer. Alors que Malik vient de créer le chaos dans la prison en montant les clans les uns contre les autres, il va se retrouver dans la cour avec César Luciani (Niels Arestrup), un autre détenu qui fait partie du groupe des corses. C'est lui qui contrôlait la prison et qui a pris Malik sous son aile,

d'abord en lui faisant réaliser des tâches ingrates, puis ensuite en lui confiant des missions d'envergure. Progressivement Malik est devenu un homme de confiance, mais ayant développé une certaine ambition et la volonté de ne pas rester qu'un simple assistant, il continue de travailler avec César tout en s'alliant avec d'autres groupes. Dans les dernières minutes du film, César se trouve dans la cour, seul, affaibli, personne ne lui porte attention, alors qu'auparavant il était respecté. Quelques instants plus tard, Malik pénètre dans la cour, entouré par une dizaine de prisonniers. Ils l'encadrent non pas pour le cacher ou l'intimider, mais pour le protéger, on le voit aux regards qu'ils jettent en direction de César, comme pour s'assurer que ce dernier ne va pas l'importuner. Certains hommes viennent serrer la main de Malik, sans doute pour le féliciter de sa prise de pouvoir. Le cadre est large, une façon de souligner sa nouvelle posture de chef. Désormais, son corps ne subit plus un cadre trop serré, Malik dispose de plus d'espace. Quant aux plans qui montrent César, ils sont resserrés sur son corps, ils n'ont pas besoin d'être plus larges puisqu'il est seul, c'est devenu le paria de la prison, une personne à éviter et qui ne peut compter sur personne. César appelle Malik, mais aucune réaction de sa part, le vieil homme se lève et se dirige vers lui. C'est ce que faisait Malik quand il était son homme à tout faire, mais désormais, ce n'est plus à lui d'accourir quand on l'appelle. Il n'a même pas besoin de repousser César, un gros plan sur sa tête qui se tourne vers un de ses hommes permet de signifier qu'il n'a qu'à demander, ses nouveaux amis s'en charge pour lui. Malik est cadré sous plusieurs angles, Quand il est filmé de dos, sa tête apparaît en amorce, cela symbolise son contrôle, il observe César dont la silhouette est lointaine et isolé. Quand il est filmé de face, il est au centre de l'image, entouré de part et d'autre par des prisonniers, on comprend que Malik a désormais la mainmise sur la prison.

Le film de Steve McQueen se termine en montrant les derniers instants de Bobby Sands, sauf que le réalisateur a recours à une mise en scène vivante qui donne de la force au protagoniste. Deux strophes du poème "Charogne" de Baudelaire résumant bien ce passage de la vie à la mort où le corps s'anime une dernière fois :

« Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait comme une vague,
Ou s'élançait en pétillant ;
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant. »⁷⁰

Sortant très peu de son lit et dormant presque tout le temps, Bobby vit des instants où rêve et réalité se mélangent. Lors de sa grève de la faim, nous avons été habitués à un certain immobilisme, aussi bien des corps que du cadre. Pourtant, c'est quand tout semble perdu pour lui que l'image s'agite. On observe une certaine virtuosité des mouvements de caméra et du corps du prisonnier, qui ondule, se redresse, se recroqueville, convulse. Après avoir toussé et craché, Bobby s'agite dans tous les sens, la caméra épouse son mouvement, se met à tourner autour de lui, à se rapprocher et à s'éloigner rapidement, tandis que les angles de prise de vue sont penchés. Même en étant allongé et en décomposition totale, son corps, aidé par la mise en scène prend vie. Le poème de Baudelaire décrit la découverte d'un cadavre en décomposition, mais en ayant recourt à des oxymores, à un vocabulaire doux fait d'hyperboles, il apporte de la beauté face à cette vision d'horreur. On retrouve ce mélange entre le beau et le laid dans les dernières minutes d'*Hunger*. Bobby est plus qu'affaibli, ses os et veines sont apparents, son corps est blanc et ses lèvres sont violettes comme un cadavre. Pourtant, on ne se focalise plus sur ce corps altéré, mais bien sur ses derniers moments de fougue. La caméra célèbre ce corps, « la souffrance de Sands appelle le spectateur à être témoin de sa mort en même temps qu'il s'emmêle avec sa conscience et se bat contre une douleur atroce »⁷¹. D'abord situé au centre du cadre, l'homme se retrouve au bord, prêt à en sortir. Le réalisateur refuse de finir avec une image "morte", le cadrage expressif mêlé à l'intensité des mouvements de caméra rendent compte du dernier élan d'énergie de Bobby avant sa mort. Par exemple, lorsqu'il est montré en plongée totale et que l'angle de prise de vue incliné coupe son corps en biais, les éléments dans l'image ont l'air penchés, exprimant ainsi tout le trouble vécu par le personnage, qui en raison de sa non alimentation se trouve désorienté, incapable d'avoir les idées claires. Les jeux avec la netteté de l'image renforcent son trouble et rendent le tout plus intense. Les mouvements aériens apportent de la légèreté et annoncent une élévation du corps, ils donnent aussi l'impression que l'homme est sur le point

70 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Hatier, 2014, p. 236.

71 Davina Quinlivan, *Filming the body in crisis : trauma, healing and hopefulness*, Houndmills, New-York, Palgrave Macmillan, 2015, p. 42.

En anglais dans le livre : « Sand's suffering calls on viewers to bear witness to his death while enmeshed within his consciousness as he wrestles the intense pain » .

de quitter la pièce et d'accéder à un autre monde. À plusieurs reprises des images d'oiseaux en train de voler apparaissent en surimpression, alors que Bobby est toujours dans son lit. L'effet crée est intrigant, le prisonnier a l'air d'expulser de sa bouche et de tout son corps ces animaux volant à toute vitesse qui s'échappent de l'image. Au travers de cette séquence à caractère lyrique, Bobby vit une expérience cathartique, il donne l'impression de sortir de son corps, de s'alléger d'un poids avant d'aller dans l'au-delà. Cette image qui prend vie permet une « investigation des limites corporelles »⁷², elle met en avant la résistance de Bobby et témoigne de cet ultime combat entre lui et son corps.

Priver un homme de liberté, c'est s'attaquer à son corps. Ce corps, un temps mis à l'écart de la société devient un enjeu de contrôle en prison. Les relations avec soi, avec les autres et avec l'environnement deviennent plus complexes. Mais dans ce parcours qui retire sa dignité au détenu, le rapport avec son propre corps devient plus viscéral que dans n'importe quel autre contexte. Exprimer ses sentiments, ses désirs, communiquer, attirer l'attention, s'exprimer, demande de bien connaître et de comprendre son corps, ses potentialités, ses limites. Il s'agit pour le prisonnier de trouver des moyens de se faire entendre avec un corps aliéné, mais qui lui appartient tout de même. Il doit composer avec cet environnement de privation et de contrôle. De la pratique d'un sport qui favorise l'estime de soi, à la grève de la faim et de l'hygiène qui permet de se faire entendre, en passant par des pratiques artistiques qui donnent la possibilité de se créer un espace d'évasion, tous ces actes, certains plus radicaux que d'autres, certains plus vitaux que d'autres viennent contrer l'inertie et la passivité à laquelle la prison condamne le corps. Le spectacle cinématographique rend visible et apporte de la vigueur aux actions des prisonniers.



Un prophète : le triomphe du corps

Hunger : l'ultime prise de parole du corps

⁷² Davina Quinlivan, *op. cit.*, p. 118.

En anglais dans le livre : « investigation of the bodily boundaries ».

CONCLUSION

« Qui s'emparera des règles, qui prendra la place de ceux qui les utilisent, qui se déguisera pour les pervertir, les utiliser à contresens et les retourner contre ceux qui les avaient imposées »⁷³.

Il n'est pas à démontrer que le corps occupe une place centrale au cinéma. Les mouvements et les postures d'une personne en disent beaucoup sur la relation qu'elle entretient avec les autres et son environnement. Ce qui nous a intéressé au travers de notre étude des films carcéraux réalisés dans les années 2000, c'est l'évolution de la place du corps au sein d'un monde qui assigne la même place à tous. C'est en vivant des expériences qui portent atteinte au corps, que l'on prend réellement conscience de son importance, c'est lorsque le corps est mis dans des petits espaces, qu'il se retrouve limité dans ses mouvements et que ses moindres faits et gestes sont contrôlés, que l'on se rend compte que pour atteindre un individu il suffit de s'attaquer à son corps : « il est le lieu où naissent et se manifestent nos désirs, nos sensations et nos émotions ; il est le moyen par lequel nous pouvons démontrer quelle sorte d'êtres moraux nous sommes. [...] c'est l'incarnation d'une personne »⁷⁴. Dès lors que celui-ci se retrouve en prison, il perd en autonomie et en dignité, car impossible de sortir quand on le veut, de se retrouver avec l'être aimé, d'avoir un semblant d'intimité, de se sentir valorisé quand on peut être déshabillé à tout moment et épié. Car c'est bien ça la prison, un espace collectif où les corps se retrouvent mélangés, contraints de vivre ensemble et avec des possibilités très limitées. Enfermer, c'est à la fois maltraiter et avoir une emprise sur le corps. L'individu n'existe plus en tant que personne, il devient un objet condamné à vivre des journées monotones. Il ne doit surtout pas se différencier des autres, s'imposer et s'exprimer. De la fouille, aux regards permanents des surveillants et des prisonniers entre eux, en passant par la promiscuité des corps ou à l'inverse l'isolement, le protocole carcéral impacte et discipline le corps. Le prisonnier déviant dans la société est encadré de façon stricte, afin d'éviter toute nouvelle déviance. Mais tout cela nous en avons conscience, nous savons qu'être en prison n'a rien d'idyllique et que c'est le corps qui subit toutes les difficultés que ce lieu

73 Michel Foucault, *Dits et écrits*, 1954-1988, II, *op. cit.*, p. 145.

74 Michela Marzano, *op. cit.*, p. 48.

impose. Toutefois, être privé de liberté n'est pas une fatalité, ce n'est pas parce que le corps est enfermé, déshumanisé et contrôlé qu'il subit son sort sans aucune réaction. C'est en visionnant plusieurs films se déroulant en prison que nous avons observé les conséquences négatives sur le corps, mais surtout la force, l'inventivité et la combativité qui résultent du temps passé dans un tel lieu. Nous avons donc évidemment parlé des traitements dégradants et de la violence physique et morale que peut subir le corps prisonnier, mais nous avons aussi vu que le corps reste un outil, dont la maîtrise, même avec une faible marge de manœuvre, reste possible.

Le corps occupe ainsi une place centrale en prison, mais pas forcément celle que l'on imagine, il passe par diverses phases. Il subit dans un premier temps, car l'environnement carcéral sert avant tout à punir. La prison, c'est d'abord un lieu de privation physique, tout est fait pour limiter au maximum les mouvements. La prison, c'est ensuite une emprise psychologique, le regard y est omniprésent et facilité par l'organisation panoptique des lieux. Faire sentir aux détenus qu'ils ne sont jamais vraiment seuls, même dans les sanitaires ou dans leur cellule est une façon d'exercer un pouvoir permanent sur eux. La prison est paradoxale, puisque d'un côté elle retire à l'individu tout ce qui forme son identité, tout ce qui pourrait le démarquer, afin de le rendre invisible et de le plonger dans l'anonymat. Et dans le même temps, le manque d'intimité, la proximité entre détenus, les fouilles régulières et les agressions mettent le corps dans une visibilité dangereuse qui le rend vulnérable. La prison c'est enfin, et c'est là que c'est assez inattendu, un espace d'expression. Que le prisonnier choisisse de s'exhiber, d'utiliser son corps comme une arme pour s'exprimer, se défouler, ou se révolter, il bouscule l'ordre de ce système oppressif. C'est donc ce basculement, ce moment où le corps prisonnier reprend le pouvoir que nous avons étudié.

Les films contemporains qui se déroulent en prison, font pour la plupart le choix de se focaliser sur l'ascension du personnage principal et s'intéressent aux potentialités offertes par la prison. Certes, le monde carcéral est dur, injuste et humiliant, l'expérience y est souvent éprouvante, surtout les premiers jours, mais cette vision réductrice, signifierait que le corps ne peut être que perdant, or, il peut être triomphant et puissant. C'est par le biais d'une image expressive qui n'hésite pas à briser quelques règles classiques (regard caméra, plans longs, nudité frontale, montage très rapide), que le corps est mis en valeur. Entre l'aliénation et la sur-visibilité que propose l'univers carcéral, une autre voie est possible. Les films nous

présentent bien sûr ce que l'on sait déjà de la prison, mais pourquoi se limiteraient-ils à ça ? « Le cinéma devrait donc d'abord se contraindre à une maîtrise technique mais ensuite immédiatement la contrarier, afin de s'empêcher de filmer en rond. Réfléchir au cinéma des corps est-ce alors autre chose que réfléchir au cinéma tout court, à son art comme à ses puissances ? »⁷⁵. Un pouvoir est en quelque sorte donné au prisonnier et à l'image. Ainsi, la vision négative que l'on se fait de la prison et qui nous a été exposée, se trouve renversée, puisqu'il nous est montré que le manque d'intimité, la nudité, la saleté, ou encore la densité des corps dans des espaces restreints ne sont pas que des signes de vulnérabilité. Pourquoi ne pas profiter du fait que le corps soit facilement visible partout et tout le temps, pour justement l'exhiber volontairement, le montrer fièrement et ainsi venir perturber le confort et la sécurité des gardiens, ceux la-même qui pensaient détenir un contrôle total sur les détenus. Plutôt que de s'isoler ou de se battre avec les autres, pourquoi ne pas mener des actions collectives et ainsi prouver que la proximité et le manque d'espace peuvent être source de cohésion et non de division. La nudité, étape dégradante par laquelle tous les prisonniers doivent passer, n'est pas seulement source de déshumanisation, elle peut être une façon de s'affirmer. Il n'est donc pas possible de priver complètement un corps de liberté, et c'est à la faible marge de manœuvre dont dispose les détenus que s'intéressent les réalisateurs des films que nous venons d'étudier. « Plutôt que de se focaliser sur des figures tragiques, le film de prison se concentre sur des personnages déchus à la recherche d'une rédemption »⁷⁶. Là où la prison est censée contenir et faire en sorte que le corps s'exprime le moins possible, c'est tout le contraire qui est montré dans les films.

Les films nous ont permis de mettre en lumière la dimension esthétique de la prison. C'est ainsi que les grilles ne servent plus qu'à emprisonner et contenir le corps, elle peuvent le mettre en valeur, les blessures ne sont pas le signe d'une infériorité du détenu, mais peuvent au contraire pointer sa détermination et son refus de l'inertie, les corps amaigris ne sont pas des victimes, mais plutôt des corps en lutte. Finalement, plus le corps est contraint et plus il va éprouver le besoin de s'affirmer, de « se réaliser, [de] dire au moyen du corps ce que je suis, ce que je sens, ce que je veux, ce que je vis »⁷⁷. L'enfermement permet contre toute attente de redécouvrir son corps, de renouer avec lui. Les détenus ont amené de l'imprévisible dans des espaces où le contrôle est omniprésent. « Prendre le corps au pied de la lettre, c'est l'associer

75 Jérôme Game (dir.), *op. cit.*, p. 15.

76 Kevin Kehrwald, *Prison movies : cinema behind bars*, Londres, Wallflower, 2017, 121 p « Rather than focusing on tragic figures heading for a fall, the prison film focuses on fallen characters seeking for redemption », 4e de couverture.

77 Paul Ardenne, *L'image corps, figure de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris, Éditions du regard, 2001, p. 202.

au langage, c'est reconnaître que le corps est langage et que le langage est celui du corps »⁷⁸. Comme le langage, le corps est un moyen de s'exprimer, un terrain à explorer, afin de reprendre un certain contrôle, d'affirmer son identité, sa singularité et ses choix. Le corps parle et les prisonniers l'ont fait parler, crier même. Ils ne se sont pas pliés aux règles, tout comme les réalisateurs, qui en ayant recours à une image forte et dérangeante, ont donné de la visibilité à ces hommes et ont libéré leur corps. C'est à travers des films qui se déroulent dans un environnement austère que la dimension plastique du corps et de la prison s'est révélée.

Les films carcéraux contemporains s'attachent à montrer que le corps sort victorieux de l'expérience d'enfermement. Entrer en prison c'est prendre conscience de l'importance du corps, c'est une rencontre, un dialogue entre soi et son corps. Pour se réapproprier leur corps, les prisonniers ont transcendé la honte et la violence du système pénitentiaire. Il leur est difficile de communiquer, de s'exprimer et de se démarquer, c'est sans doute pour cela qu'il y a un tel besoin d'extériorisation dans ces films qui nous exposent ces corps nus, ensanglantés, transpirant, amaigris, affaiblis et sales et que la caméra célèbre dans tous leurs états. Ces êtres invisibles, cachés derrière des murs, sont rendus visibles avec humanité. La prison, ce lieu d'interdits, est devenue un lieu des possibles dans lequel contre toute attente le corps s'est exprimé. Les films étudiés, sans occulter la difficile réalité du quotidien carcéral, ont permis de montrer que l'on peut sortir grandi des situations de souffrance, de privation et de maltraitance. Même lorsque l'on vit une expérience à laquelle le corps n'est pas préparé, on peut apprendre à l'utiliser, à voir de quoi il est capable, à lui donner un sens. Là où la prison aseptise, pousse à une homogénéisation des corps, prive les individus d'une grande liberté, les films du corpus ont fait du monde carcéral un espace de déploiement, de sensations et d'expression. C'est une véritable expérience du voir que nous avons vécu, la caméra est parvenue à filmer le corps qui résiste et à déceler de la vie et de la beauté là où il n'y en a *a priori* pas.

78 Henri-Pierre Jeudy, *op. cit.*, p. 162.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

Généraux

- ANDRE Emmanuelle, *Le choc du sujet : de l'hystérie au cinéma : (XIX-XXIe siècle)*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011, 204 p.
- ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Folio, 1985, 251 p.
- AUMONT Jacques, *Le cinéma et la mise en scène*, 2e éd., Paris, Armand Colin, 2010, 205 p.
- BAYON Estelle, *Le Cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2007, 289 p.
- BESNIER Augustin, *L'épreuve du regard*, Paris, L'Harmattan, 2005, 128 p.
- COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir : l'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004, 761 p.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, 297 p.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, 378 p.
- DUBOIS Philippe, *La question vidéo : Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 2012, 352 p.
- EPSTEIN Jean, *Écrits complets, Volume III (1928-1938)*, Paris, Independancia, 2014, 199 p.
- EPSTEIN Jean, « Le cinématographe vu de l'Etna », in *Écrits sur le cinéma*, tome 1 (1921-1947), Paris, Éditions Seghers, 1974, 436 p.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, 360 p.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits, 1954-1988, II, III, IV*, Paris, Gallimard, 1994, 837 p, 835 p, 901 p.
- GOFFMAN Erving, *Asiles : études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968, 447 p.
- JOST François, *L'œil-caméra : entre film et roman*, Lyon, P.U.L, 1989, 176 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976, 531 p.
- SOULEZ Guillaume (dir.), *Penser, cadrer : le projet du cadre*, Paris, L'Harmattan, 1999, 256 p.
- TISSERON Serge, *L'intimité surexposée*, Paris, Hachette Littératures, 2002, 177 p.
- ZUCCA Pierre, *Personnages contemporains*, Nantes, Capricci Éditions, 2008, 95 p.

sur le corps

- ARDENNE Paul, *L'image corps, figure de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris, Éditions du regard, 2001, 507 p.
- BARON Denis, *Corps et artifices : de Cronenberg à Zpira*, Paris, L'Harmattan, 2007, 221 p.
- BELLOUR Raymond, *Le corps au cinéma : hypnose, émotions, animalités*, Paris, P.O.L, 2009, 637 p.
- BERGALA Alain, DÉNIEL Jacques, LEBOUTTE Patrick, *Une encyclopédie du nu au cinéma*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 1994, 451 p.
- BERNARD Michel, *Le corps*, Paris, Seuil, 1995, 163 p.
- BERNAS Steven, DAKHLIA Jamil (dir.), *La Chair à l'image*, Paris, Budapest, Kinshasa [etc.], L'Harmattan, 2006, 274 p.
- BRENEZ Nicole, *de la figure en général et du corps en particulier*, Paris, De Boeck, 1998, 466 p.
- COMOLLI Jean-Louis, *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique*, Lagrasse (Aude), Verdier, 2012, 602 p.
- DUBOST Matthieu, *La tentation pornographique : réflexions sur la visibilité de l'intime*, Paris, Ellipses, 2006, 141 p.
- FORGET Zoé, *Le corps hors norme dans la photographie contemporaine : plasticité(s)*, Paris, L'Harmattan, 2015, 228 p.
- GAME Jérôme (dir.), *Images des corps / corps des images au cinéma*, Lyon, ENS Editions, 2010, 252 p.
- GRUNERT Andréa (dir.), *Le corps filmé*, Condé-sur-Noireau, CinémAction n°121, 2006, 218 p.
- JEUDY Henri-Pierre, *Le corps comme objet d'art*, Paris, Armand Colin, 1998, 168 p.
- LENNE Gérard, *Le sexe à l'écran*, Artefact, 1986, 334 p.
- LENNE Gérard, *Érotisme et cinéma*, Paris, La Musardine, 2009, 382 p.
- MARZANO Michela, *La philosophie du corps*, Paris, PUF, 2016, 127 p.
- QUINLIVAN Davina, *Filming the body in crisis : trauma, healing and hopefulness*, Houndmills, NewYork, Palgrave Macmillan, 2015, 187 p.
- SANCHEZ-BIOSCA Vicente, *La représentation du corps au cinéma*, Montréal, Université de Montréal, 1996, 261 p.
- SHAVIRO Steven, *The Cinematic Body*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, 1993, 277 p.
- VINAS-THEROND Florence (dir.), *La violence du quotidien : Formes et figures*

contemporaines de la violence au cinéma, Lavérune, L'Entretemps éditions, 2015, 315 p.

Sur la prison au cinéma

- GILES Jean, *Un Chant d'amour, Le cinéma de Jean Genet*, Paris, Macula, 1993, 158 p.
- KEHRWALD Kevin, *Prison movies : cinema behind bars*, Londres, Wallflower, 2017, 121 p.
- RAFTER Nicole, *Shots in the mirror : crime films and society*, Oxford, Oxford University Press, 2006, 265 p.

Sur les réalisateurs et films étudiés

- VICARI Justin, *Nicolas Winding Refn and the Violence of Art, A Critical Study of the Films*, Jefferson, McFarland, 2014, 235 p.

Articles

- CHAMOND Jeanine, MOREIRA Virginia, DECOCQ Frédérique *et al.*, « La dénaturation carcérale. Pour une psychologie et une phénoménologie du corps en prison », *L'information psychiatrique*, 2014/8 (Volume 90), p. 673-682. DOI : 10.1684/ipe.2014.1252. [En ligne] Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2014-8.htm-page-673.htm> (consulté le 18 novembre 2018)
- HORTON Zach, « Can You Starve a Body Without Organs? The Hunger Artists of Franz Kafka and Steve McQueen », in *Deleuze Studies*, Volume 6, numéro 1, pp. 117-131, avril 2012, [En ligne] Disponible sur : <http://www.zachhorton.com/wp-content/uploads/2014/08/horton-can-you-starve-a-body-without-organsdeleuze-studies.pdf> (consulté le 9 février 2018)
- MUSLEWSKI Anna, « L'image-coupable : haptique du regard dans le cinéma de Larry Clark », *Entrelacs* [En ligne], 10 | 2013, mis en ligne le 12 septembre 2013, consulté le 12 avril 2018. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/526> ; DOI : 10.4000/entrelacs.526 (consulté le 24 octobre 2018)
- RAZAC Olivier, « Sur le film *Hunger*, ou la question des prisonniers politiques en démocratie », *Appareil*, 18 avril 2011, [En ligne] Disponible sur : <https://appareil.revues.org/1245> (consulté le 9 février 2018)
- ROMAINVILLE Anne-Sophie, « Prison et confiscation de l'espace-temps personnel : le détenu, un objet d'emprise ? », *arc – action et recherche culturelles asbl, analyse n°12*, 2017,

16 p [En ligne] Disponible sur : https://arc-culture.be/blog/publications/prison-et-confiscation-de-lespace-temps-personnel-le-detenu-un-objet-demprise/#_ndbdp_17 (consulté le 26 janvier 2019)

- SEMPÉ Gaëlle, GENDRON Martin, BODIN Dominique, « Le corps sportif en détention, entre contraintes et libération. Approche comparative franco-canadienne », *Corps*, 2007/1 (n° 2), p. 55-60. DOI : 10.3917/corp.002.0055. URL : <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2007-1-page-55.htm> (consulté le 26 janvier 2019)

Mémoires

- FRANCOUER Mélanie, 2013, Poésie du corps en morceaux : une rencontre entre l'art et la maladie. [En ligne] Mémoire de master. Art et histoire de l'art. Université Panthéon Sorbonne - UFR d'Arts plastiques et sciences de l'art, Paris - France, 118 p, In Dumas. Disponible sur : <dumas-00925912> (consulté le 2 décembre 2018)
- LE CORFF Isabelle, « Hunger de Steve McQueen : Le resurgissement des traces de l'Humain » [En ligne] Disponible sur : https://www.univ-brest.fr/digitalAssets/34/34155_2d_Ceima9_LeCorff.pdf (consulté le 9 février 2018)
- LE POMMELET Nicolas, 2017, Comment en être l'architecte ? L'architecte au cœur du processus de conception des prisons. [En ligne] Mémoire de master. Architecture, aménagement de l'espace, École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes, 165 p, In Dumas. Disponible sur : <dumas-01620078> (consulté le 12 février 2019)

Ressources numériques

- AITKENHEAD Decca, « Steve McQueen : my hidden shame », 4 janvier 2014, [En ligne], in The Guardian. Disponible sur : <https://www.theguardian.com/film/2014/jan/04/steve-mcqueen-my-painfulchildhood-shame> (consulté le 28 février 2018)
- BAUDELAIRE Charles « Charogne », in *Les Fleurs du mal* [En Ligne], disponible sur : https://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/charles_baudelaire/une_charogne (consulté le 30 mars 2018)
- ARTAUD Antonin, « La recherche de la fécalité » [En ligne] Disponible sur : <http://lesilencequiparle.unblog.fr/2008/07/10/artaud-2-la-recherche-de-la-fecalite/> (consulté le 3 avril 2018)
- Vertov Dziga, Manifeste du ciné-oeil, 1923 [En ligne] Disponible sur : <http://reveumanifeste.free.fr/numeroun/manifestedv.html> (consulté le 30 mars 2018)

FILMOGRAPHIE

Hunger (2008), Steve McQueen

Royaume-Uni, 96 minutes

Scénario : Steve McQueen et Enda Walsh

Production : Robin Gutch, Laura Hastings-Smith

Photographie : Sean Bobbitt

Montage : Joe Walker

Distribution

Michael Fassbender : Bobby Sands - Liam Cunningham : prêtre - Stuart Graham : Ray Lohan - Liam McMahan : Gerry

Bronson (2008), Nicolas Winding Refn

Royaume-Uni, 92 minutes

Scénario : Nicolas Winding Refn et Brock Norman Brock

Photographie : Larry Smith

Montage : Matthew Newman

Distribution

Tom Hardy : Michael Peterson

Un Prophète (2009), Jacques Audiard

France, 149 minutes

Scénario : Jacques Audiard, Thomas Bidegain, Nicolas Peuffaillit et Abdel Raouf Dafri

Photographie : Stéphane Fontaine

Montage : Juliette Welfling

Distribution

Tahar Rahim : Malik El Djebena - Hichem Yacoubi : Reyeb

Dog Pound (2011), Kim Chapiron

Canada, 91 minutes

Scénario : Kim Chapiron et Jeremie Delon

Producteur : Georges Bermann

Photographie : Andre Chemetoff

Montage : Benjamin Weill

Distribution

Adam Butcher : Butch - Shane Kippel : Davis - Mateo Morales : Angel

R (2014), Tobias Lindholm et Michael Noer

Danemark, 99 minutes

Scénario : Tobias Lindholm et Michael Noer

Photographie : Magnus Nordenhof Jønck

Distribution

Pilou Asbæk : Rune - Roland Møller : Mureren

Une prière avant l'aube (2018), Jean-Stéphane Sauvaire

France, Royaume-Uni, 117 minutes

Scénario : Jonathan Hirschbein et Nick Saltrese

Distribution

Joe Cole : Billy Moore