

## LE PARADOXE DU CORPS DANS *PRISON BREAK* DE PAUL SCHEURING

Marie-Dominique Billequey  
Université de Sherbrooke

**Résumé :** *L'organisation sérielle des espaces disciplinaires, dont Michel Foucault dans Surveiller et punir en démontre la vision, met en scène l'obsession avec laquelle nos sociétés modernes organisent l'espace. Dans les faits, l'architecture carcérale (bétonnée ou sociale) doit prévoir le geste humain, l'orienter, l'éduquer, pour abolir la différence. Cette analyse propose d'étudier la représentation panoptique dans le récit télévisé Prison Break de Paul Scheuring. Elle se concentrera sur la première saison qui suit, en parallèle, le plan d'évasion du héros et l'autorité qu'exerce une mystérieuse compagnie sur le monde. En nous appuyant sur de brefs extraits et sur des considérations plus globales, nous tenterons de saisir la nature du duel que se mènent l'espace utopique et l'espace pictural transgressif. À notre avis, cette série démontre le paradoxe du corps dans un récit d'évasion, sa dissolution et son instrumentalisation, et développe l'idée du piège comme motif esthétique et dramatique.*

**Abstract :** *The serial – or even cellular – organization of disciplinary spaces, as envisioned by Michel Foucault in Discipline and Punish, describes how obsessively modern societies organize space. The architectural design of the prison (concrete or social) must be proactive and must anticipate human gesture, guide it, educate it, in order to abolish difference. Therefore, this analysis proposes to study panoptic representation in the televised narrative Prison Break, by Paul Scheuring, in order to understand its transgressive aesthetic. By incessantly repeating the themes of confinement, loss of identity and omniscient power, both inside and outside its walls, the series develops the concept of being trapped as an aesthetic and dramatic moment.*

**Mots-clés :** panoptique ; espace ; récit ; corps ; utopie ; incarcération ; transgression ; architecture.

## Introduction

Bien que le Siècle des Lumières ait été largement dominé par l'admiration des intellectuels pour le comportement « philosophique » et « civique » de Socrate refusant l'évasion qu'on lui proposait et supportant patiemment un emprisonnement pourtant injuste, voulu par un gouvernement corrompu, les récits d'évasion ne sont devenus un genre très prisé qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, comme le montrent les travaux de Jacques Berchtold. (Berchtold, 2002, p.185). Sont bien connus les récits de *Casanova* sur son évasion des *Piombi* de Venise ou la scène légendaire de Voltaire ou de Diderot se comportant en « philosophes » exemplaires ; le premier rédigeant sa tragédie *Oedipe* et des chants de *La Henriade* à la Bastille (1717 et 1726), le second travaillant à des traductions de Platon au château de Vincennes (1749) (Berchtold, 2002, p.189). Or, à la veille de la Révolution française, la venue de récits de captivité atypiques, où prédomine l'effort de s'évader, témoigne de l'essor d'un « sous-genre » littéraire, s'apparentant au récit d'aventures émergent (Tadié, 1982, p.39). Mais c'est à partir du XIX<sup>e</sup> siècle que le véritable roman « d'évasion » se développe dans une esthétique que l'on peut sans doute qualifier de romantique. Les romans picaresques, tels que *Gil Blas*, les romans de cape et d'épée ainsi que la « grande littérature » en font soudainement l'éloge; pensons à l'incarcération de Fabrice del Dongo dans la *Chartreuse de Parme* de Stendhal ou à celle d'Edmond Dantes dans *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas. À cette époque, le protagoniste est, le plus souvent, en rébellion contre sa prison et apparaît comme un innocent trahi, victime d'un regrettable concours de circonstances.

Dès 1895, le septième art rend « visuel » l'imaginaire littéraire grâce aux Frères Lumière et le premier film d'évasion de prison voit le jour dès 1915 : *Charlot s'évade* (*The Adventurer*), un film américain réalisé par Charlie Chaplin (Pernon, 2001, p.13). Ensuite vint le film *Je n'ai pas tué Lincoln* (*The Prisoner of Shark Island*) de John Ford en 1936. Enfin, impossible de passer sous silence le film franco-italien *Le Trou* réalisé par Jacques Becker ni le travail de Frank Darabont, avec *La Ligne verte* (*The Green Mile*) ou *À l'ombre de Shawshank* (*The Shawshank Redemption*), dans lesquels il condamne la peine de mort. En télévision, dès 1967, Patrick McGoohan et George Markstein présentent la série télévisée *Le Prisonnier* (*The Prisoner*), une série britannique culte dans laquelle un agent secret, endormi par un

gaz, se réveille prisonnier du « village », un lieu aux apparences idylliques, mais qui se révèlera infernal. Une trentaine d'années plus tard, en 1997, le créateur Tom Fontana marquera les esprits avec *Oz*, surnom de la prison de haute sécurité d'Oswald. Enfin, en 2005, arrive une série qui défie certaines conceptions narratives. *Prison Break* charge l'espace carcéral d'une particularité originale qui bouscule la tradition en ce qui concerne la spatialité narrative d'une évasion; c'est précisément la raison pour laquelle cette série sera l'objet d'analyse. Pour Philippe Ortoli, maître de conférences en études cinématographiques (2009):

*« Prison Break réactive un dispositif qui doit tout autant à la structure narrative des grandes histoires de faux coupable (du Comte de Monte Cristo de Dumas au Faux coupable d'Hitchcock) qu'aux codes d'un sous-genre du film criminel, « le film de prison » (auquel L'évadé d'Alcatraz de Siegel a donné ses lettres de noblesse et dont Un Prophète [2009] de Jacques Audiard constitue la dernière variation). Mais c'est en incluant, dans son nœud dramatique, ces deux matrices au sein d'une autre catégorie, « le film de complot », qui prend naissance dans le cinéma américain des années 70 (Pakula, Coppola), que Prison Break affirme sa singularité ».* (Ortopoli, 2009, np.)

### **L'arrestation : corpus et hypothèse**

Il faut préciser, d'entrée de jeu, que si l'expression *8e art* est de plus en plus reconnue, le grand écran peine encore à accepter le petit. L'association à la « culture populaire », souvent accolée aux séries, a longtemps nui à sa légitimation. Autrement dit, les séries télévisées ont souffert d'un déficit d'image. Pour s'en convaincre, il suffit de lire les analyses de Pierre Bourdieu ou Karl Popper qui qualifient la télévision de média impur (Bourdieu & Popper, 1996). Or, les années 1990 ont vu se développer, aux États-Unis, une nouvelle génération de séries télévisées, se posant explicitement en quête d'une légitimité similaire à celle des produits cinématographiques. Les travaux de Sarah Sepulchre (2011) confirment qu'aujourd'hui, des séries télévisées de toute sorte sont le sujet de thèses et d'ouvrages scientifiques. Son essai propose d'ailleurs

(...) *plusieurs angles d'attaque du phénomène complexe que constituent les séries télévisées, en les replaçant dans leur contexte historique, social (voire sociétal) et culturel, en exhibant leurs modalités de production et de signification, et en analysant le type de personnage qui leur est propre, spécifique.* (Sepulchre, 2011, p.6)

Ainsi, la fiction télévisée s'est, peu à peu, forgée un langage et des codes qui lui sont propres à ceci près que nous sommes encore dans une phase inchoative : des savoirs fragiles se mettent en place et cherchent à se fixer comme des acquis. Stéphane Benassi définit la série comme une *forme fictionnelle narrative dont chaque épisode possède sa propre unité diégétique et dont le(s) héros ou les thèmes sont récurrents d'un épisode à l'autre*. Il la distingue du téléfilm (*fiction télévisuelle unitaire*) et du feuilleton (*forme fictionnelle narrative dont l'unité diégétique est fragmentée en plusieurs épisodes d'égale longueur*) (Benassi, 2000, p.9). En ce qui concerne le récit qui nous occupe, *Prison Break*, on parlerait, dans ce contexte, de feuilleton. Or, on considère désormais qu'un feuilleton est une forme de série, car les épisodes sont organisés autour d'écueils (des personnages récurrents, une trame narrative de l'ensemble) (Sepulchre, 2011). Il est donc possible de dire que *Prison Break* est une série.

Son point de départ est le suivant : en Illinois, un homme doit être exécuté. Lincoln Burrows. Il aurait assassiné le frère de la vice-présidente des États-Unis. On apprendra qu'il est plutôt victime d'une vaste machination et surveillé, depuis son tout jeune âge, par les hautes autorités politiques du pays, précisément par un pouvoir abstrait qu'on appelle *La Compagnie*. Du coup, Michael Scofield, un ingénieur civil, se fait délibérément incarcérer au pénitencier d'État de *Fox River*, à la suite d'un faux braquage. En vérité, il conçoit un ingénieux plan d'évasion qu'il se fait tatouer sur le corps pour faire évader son frère.

*Prison Break* s'étale sur quatre saisons alternant l'intérieur (Saison 1 /Saison 3) et l'extérieur (Saison 2 /Saison 4) d'un établissement pénitentiaire. Dans chacune d'elles est installé un dispositif d'enfermement précis autour des protagonistes. Et cette construction en miroir démontre que le prisonnier est ainsi toujours captif et toujours en lutte, à l'intérieur comme à l'extérieur *du lieu carcéral*. Outre son rythme vertigineux, la richesse et l'originalité du récit reposent sur cette architecture labyrinthique tatouée sur le corps d'un



protagoniste qui doit également s'en affranchir. Cette analyse se concentrera donc sur la première saison qui suit, en parallèle, le plan d'évasion du héros et l'autorité qu'exerce *une mystérieuse compagnie* sur le monde.

En 2007, l'auteur Pierre Serisier a tenté le pari de rendre en 347 pages, ce récit télévisuel de 18 heures. Il a donc publié aux Éditions M6 *Prison Break - L'évasion est la seule issue*. Précisément, le livre est la novellisation de la première saison et place la narration autodiégétique, et donc une focalisation interne, au cœur de l'intrigue. Afin de profiter de cet accès au savoir du protagoniste et donc, de saisir un plus vaste éventail des ressorts narratifs, cette étude sera principalement fondée sur la série télévisuelle *Prison Break* de Paul Sheuring, mais fera appel, occasionnellement, à son adaptation littéraire. En nous appuyant sur de brefs extraits et sur des considérations plus globales, nous tenterons de saisir la nature du duel que se mènent l'espace utopique et l'espace pictural transgressif. À notre avis, cette série démontre le paradoxe du corps dans un récit d'évasion : sa dissolution et son instrumentalisation.

### **L'incarcération : la fabrication carcérale**

Dans *Surveiller et punir*, Michel Foucault explique que si au départ, on expulsait les fous et les déviants à l'extérieur des villes, dévoilant un espace infiniment ouvert, les sociétés se sont par la suite tournées vers les cachots et les donjons (Foucault, 1975, p.42). Certes, ces derniers étaient largement terrifiants dans l'imaginaire collectif pour dissuader leurs futurs occupants, mais ils durent être modernisés. Et pour ce faire, les compétences des architectes furent utilisées pour réfléchir à un modèle d'efficacité concentrationnaire.

#### *Aménagement intérieur*

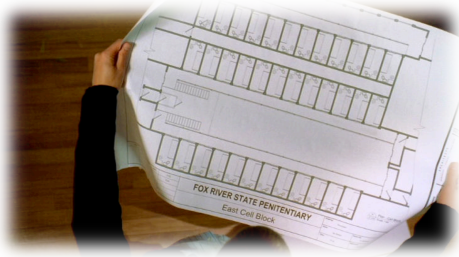
Dans *Prison Break*, *Fox River* est un espace sériel, quadrillé, divisé en pièces hermétiques et hiérarchisées, qui régulent les flux, réduisent le mouvement des corps, ou à tout le moins, l'orientent. Cette organisation permet de savoir où se trouvent les personnages, d'instaurer ou de bannir les communications, de pouvoir à chaque instant surveiller leur conduite, l'apprécier, la sanctionner. Selon la pensée foucauldienne, tous les espaces

ayant une fonction disciplinaire (des hôpitaux, des casernes, des écoles) dissimulent une architecture semblable. Par exemple, l'espace scolaire des sociétés modernes est devenu une véritable machine à apprendre, mais aussi à surveiller, à hiérarchiser, à réprimander. Vraisemblablement, cette organisation sérielle des espaces disciplinaires démontre l'obsession avec laquelle nos sociétés modernes organisent l'espace. C'est donc le triomphe du *non-lieu*, le rayonnement d'espaces qui foisonnent au sein de nos sociétés pressées et performantes et qu'on appelle souvent « lieux de passage » (Augé, 1992).

Par son caractère pratique si manifeste, le *non-lieu* exige une anticipation absolue et à cet effet, le mur devient lui-même le règlement. À ce titre, le condamné trouverait surprenant que les murs soient placardés d'interdits tels que *Il est interdit de s'évader, Défense de déplacer ce banc*. Ce banc aura sans doute été préalablement cloué dans le béton, et s'évader ? Impossible. L'autorité forge le mur, inutile de l'écrire. Inutile d'interdire un acte si cet acte est d'avance rendu impossible. « *Je regarde le mur qui me fait face. Une façade grise, crépie, épaisse et infranchissable.* » (Serisier, 2007, p.252) L'architecture a donc transformé les multitudes confuses, potentiellement dangereuses, en multiplicités ordonnées à l'intérieur d'un quadrillage; tout le monde a été remis à sa place grâce à un espace rigoureusement bâti. Et pour le directeur de prison, l'image d'un espace pratique à ce point, anticipatif et donc forcément infranchissable, frôle l'utopie.

D'ailleurs, dans l'ouvrage *La République* de Platon, le genre utopique démontre une filiation géographique et idéologique avec l'espace carcéral. Le penseur y décrit largement l'organisation urbaine de toutes les villes *idéales*. Une société fondée sur la notion d'égalitarisme strict, dont l'architecture en donne fidèlement l'image : rues rectilignes et identiques, habitations similaires, trame géométrique de l'ensemble (Platon, 1966, p.118). Pensons également aux villes égyptiennes qui séparent les lieux de domination et de soumission, aux villes grecques qui imbriquent le privé et le public, aux villes médiévales qui élèvent en surplomb les lieux sacrés et aux villes de la Renaissance qui privilégient plutôt les proportions géométriques et les jeux de perspectives. Ces univers utopiques possèdent une logique de la symétrie qui, à notre sens, rappelle la mathématisation avec laquelle la cellule carcérale est indéfiniment reproduite.

*Prison Break, Les blessures de l'âme / Saison 1*



Pour confirmer l'idée que l'espace carcéral répond aux préceptes utopistes, Michel Foucault le qualifie d'utopie-programme. Dans *Surveiller et punir*, il s'inspire du philosophe utilitariste Jérémy Bentham qui a révolutionné la conception carcérale avec le *panoptique*. Désormais, les prisons furent construites selon des plans circulaires ou rectangulaires permettant au surveillant situé dans une tour centrale d'observer sans jamais être vu. Dans ce type d'organisation spatiale, l'entité corporelle est indispensable pour l'exercice du pouvoir par l'espace. Chaque cellule périphérique possède une fenêtre extérieure et, à contre-jour, se découpe le corps du condamné. À l'invisibilité calculée du pouvoir répond la visibilité maximale des corps à contrôler.

Dans le récit à l'étude, l'abondance des prises de vue de *Fox River*, ne serait-ce qu'au générique, confirme sans mal sa géométrie panoptique à partir de laquelle on obtient des captifs une forme d'obéissance en inculquant le seul sentiment d'être observé nuit et jour. On voit donc que ces types d'organisation sont pourvus des visions, des obsessions qui alimentent la pensée de leurs concepteurs. En prison, la raison toute-puissante rationalise l'ordre physique de la nature à partir d'un plan théorique, cadre la vie dans des structures uniformes et répétitives de façon à développer spectaculairement une scénographie du pouvoir. Ce lieu utopique a donc pour fonction d'inscrire l'image de la raison souveraine dans la pierre des édifices et de cette manière, il n'y a plus rien à craindre : la forme contrôle le fond.

« Conçu comme une véritable forteresse, l'édifice est inattaquable, ce qui crée une véritable garantie contre les attaques hostiles du dehors et ôte à chaque détenu tout espoir d'évasion puisqu'on ne forme point de desseins quand on voit l'impossibilité de les exécuter ». (Bentham, 2002, p.56)

Probablement à son insu, Jeremy Bentham pavait la route aux récits totalitaires et anti-utopiques. Précisons-le maintenant, tout discours utopique est potentiellement réversible. Comme le note Raymond Trousson, dans son essai *Voyage au pays de nulle part*, l'utopie de l'un est l'anti-utopie de l'autre. Nous pouvons résumer cette pensée par un tableau illustrant la représentation paradoxale du non-lieu panoptique. Ainsi, pour le même projet de société, le discours peut être double : l'anti-utopie est l'utopie sous un autre jour, un jour noir.

*Fondement du récit carcéral*

	Utopie	Anti-utopie
Non-lieu Panoptique	<i>Vision du Bien</i>	<i>Vision du Mal</i>
	<b>Point de vue panoptique</b> : discipline.	<b>Point de vue humain</b> : enfermement.

L'édifice panoptique constitue la figure-clé de l'étude de Foucault. De par son verrouillage, il induit chez le détenu une léthargie et avale littéralement la singularité. Il n'est donc pas surprenant que la métaphore panoptique ait été utilisée dans plusieurs représentations littéraires anti-utopiques. Une trace de cette angoisse se voit par exemple dans *Les Temps modernes* de Charlie Chaplin. On peut également déceler un écho de cette idée dans *2001 : l'odyssée de l'espace*, de Stanley Kubrick, ou dans le roman d'Orwell, *1984*, qui prouve que le panoptique peut vraisemblablement fonder un projet global de société totalitaire. Qu'il s'agisse de fascisme de Mussolini, du socialisme d'Hitler, du communisme de l'URSS ou de la mondialisation, l'architecture a toujours cherché à illustrer le discours dominant; façon comme une autre d'enfermer les peuples dans une idéologie comme dans un bâtiment.

Ce qu'il y a d'intéressant avec une série comme *Prison Break*, c'est qu'elle joue sur les deux registres : d'une part, le pénitencier fédéral de *Fox River* comme espace narratif, d'autre part, *la compagnie* comme siège abstrait de la surveillance. Ceci prouve que la notion de limites déborde largement les murs du pénitencier et pour corroborer cette proposition, les exemples abondent.

## Aménagement extérieur

Au-delà du système de surveillance carcérale, la caméra devient elle-même une sorte de force inquisitrice, de symbole *de la compagnie*. Ce qui nous intéresse dans ces brefs exemples figés sur les photographies, c'est d'identifier la place de l'objectif, là d'où partent les mouvements qui tracent des boucles virtuelles dans les plans (et que, bien sûr, la fixité des images, ici, ne peut rendre).

Dans la première, l'œil du *grand imagier*<sup>1</sup> (Laffay, 1947, p.1596) symbolise l'œil de *la compagnie* et surplombe le territoire créant l'effet d'un regard omniscient. Dès le générique, une hiérarchie spatiale entre le haut et le bas est installée et un système d'oppositions, intérieur/extérieur —pouvoir/servilité, est mis en place.

*Prison Break, générique / Saison 1*



*Prison Break, Dépression / Saison 1*



La deuxième image est tirée du 17<sup>e</sup> épisode « Dépression » et l'objectif observe, d'en bas, les bâtiments de la Compagnie; le point de vue est ici inversé. Par cette prise de vue, le grand imagier illustre le sentiment d'impuissance éprouvé par les protagonistes. Le ton est donné : le siège

du pouvoir désigne ce lieu plus grand, plus haut, qui assomme, surveille et menace de sévir.

<sup>1</sup> Un narrateur fondamental, virtuel, appelé «le grand imagier» ou le maître de cérémonie. Un personnage fictif et invisible auquel on impute l'origine du récit.

Le dernier plan est tiré de l'épisode «Le transfert» et montre le directeur de la prison forcé de détruire des documents précieux pour Michael Scofield à la suite du chantage qu'exercent sur lui des agents de *la compagnie*.

*Prison Break, Le transfert/Saison 1*



D'un point de vue formel, ce plan superpose un certain nombre d'éléments précis pour favoriser le sentiment claustrophobe et insister sur l'œil scrutateur omniscient. Ici, la lampe au premier plan, éclaire symboliquement le point de vue du *grand*

*imagier* auquel se confond l'œil du pouvoir (et celui du spectateur). Au loin, plongé dans l'obscurité, le directeur est saisi de manière à donner l'illusion que toute discrétion est inutile. Ainsi, l'idée de claustration a une matière, celle de la lumière et symboliquement, les contrastes augmentent la valeur métonymique. Autrement dit, être séquestré, par une architecture physique ou par un pouvoir omniscient, c'est être continuellement épié par une instance, tant intradiégétique qu'extradiégétique, et sournoisement, ces structures spatiales infiltrent l'esprit du détenu et cherchent à l'assujettir.

### **L'assujettissement**

Bien que l'univers carcéral soit un lieu où se côtoient des prisonniers aux personnalités, aux fautes et aux peines multiples, ce lieu vise justement à *dépersonnaliser* les individus qu'il accueille en leur imposant un processus d'homogénéisation. Perpétuellement sous les projecteurs aveuglants de la surveillance, l'individu est ébloui, agonise et se réfugie derrière un écran protecteur d'anesthésie sensorielle. Comme prévu, la mécanique spatiale a accouché de millions d'exemplaires du même homme, d'un être rationnel et civique, dont les élans hétérodoxes sont brisés. L'espace a substitué à la pluralité, un homme unique, étendu à l'infini. Tout le monde au même dénominateur commun, voilà une illustration *angélique*. Objectif atteint et monde impeccable. Et pour les cyniques, rappelons que le terme de cette

intrusion extrême est pourvu de bonnes intentions : construire un homme nouveau radicalement différent du passé.

*L'administration pénitentiaire nous lave d'un passé laissé à la porte de la prison, pour faire de nous un nouveau type d'hommes, des prisonniers. Ultime touche de cette mutation : la tenue réglementaire.*  
(Serisier, 2007, p.16)

Si l'objectif de Thomas More, fondateur de la pensée utopique, était d'amener « *cette horde grossière et barbare de sauvages à devenir le peuple le plus sage de la terre* » (More, 1971, p.80), cette prétention se retrouve également au cœur du système pénal.

Bien que l'une soit un projet de société, l'autre, un projet de bâtiment, l'architecture exemplaire permet ainsi d'atteindre des résultats équivalents chez les « Justes » comme chez les « Utopistes » : l'idée d'y échapper est impossible pour les uns et inutile pour les autres. Autrement dit, l'espace a construit un piège qui abolit toute relation entre sujet et objet. Plongé dans cet espace de toutes les négations (ni vie, ni mort), l'homme devient un numéro et s'assèche. D'ailleurs, par essence, le non-lieu carcéral favorise une société homogène, contraire à l'émancipation d'un devenir original. Or, dans ce contexte, le récit stagne, se ponctue de verbes à l'infinitif et de séquences descriptives parce que sans pulsion, le récit est éjecté (Barthes, 1966). Que raconter dans ce lieu où rien ne se passe, où la liberté d'action et de déplacement est quasi réduite à néant? Cette volonté de perfection traduite par la « *déconcertante minutie* », la « *manie de la règle* » de l'aménagement de l'espace limite tout devenir, tout dynamisme et forme un genre figé (Trousson, 1998, p.193). Roger Bozzetto résume très bien ce côté sombre de l'absence de contestation lorsqu'il écrit :

*L'absence de narration est à mettre en relation avec l'absence d'habitants : ils n'apparaissent que pour faire de la figuration. S'il existe des déviants (que les lois et le discours utopien mentionnent), ils n'ont pas droit à la parole (ils font des histoires dans un lieu où l'Histoire est bannie par définition).* (Bozzetto, 1987, p.158-159).

Au bout du compte, si l'écriture des utopies prétend écrire l'*Autre* (Hugues, 1999, p.21), c'est peut-être davantage une réécriture différente du *Même*<sup>2</sup>.

### **Le refus d'obtempérer**

La seule solution possible pour combattre cette oppression réside dans l'acte d'avoir conscience de sa présence, de regarder celui qui regarde. Dans toute son infamie, le personnage doit relever la tête et scruter à son tour l'adversité des murailles et des fers. En ce qui nous concerne, examiner *Fox River*, c'est d'abord réaliser que son nom semble, en lui-même, exprimer l'idée de piège. *Fox* se traduit par *renard*, *mystifier*, *tromper*, *duper*. Quant à *River*, il désigne le mot *rivière* et s'associe à l'expression : *he's up the river*, (il est en prison). De cette logique, nous pouvons traduire que le protagoniste devra *tromper l'espace* (*Fox the river*) ou faire preuve de *ruse* pour traverser *la rivière*. Désobéir, enfreindre, transgresser. N'est-ce pas la troisième fonction du récit chez Vladimir Propp (Propp, 1928)? Par le fait même, la transgression devient productrice de sens (affirmation, refus, indocilité, résistance, défi) et acquiert une valeur positive puisqu'on lui impute l'existence d'un récit. À l'inverse, le rêve utopiste devient cauchemardesque. Or, pour Trousson, l'utopie « *moderne* », ou l'anti-utopie, redonne au héros une consistance qu'il n'avait plus ou pas dans l'utopie classique. Avec le héros revient également le sens de l'intrigue, le goût des choix, des pensées et des libertés individuelles. Michael Scofield : coupable d'hérésie? Soit. S'amorce alors le combat entre l'homme et l'espace panoptique et cet éternel mouvement pendulaire semble intrinsèque à l'esthétique de la littérature d'évasion.

L'idée de s'éveiller paraît prometteuse pour le spectateur, mais comment prendre possession de ce type d'espace? Comment transgresser le *Même*, la monotonie carcérale, et sortir de l'identique? Michael Scofield y parvient en usant du peu que l'espace lui confère : son corps et son esprit. D'abord, par l'instrumentalisation de sa chair, ensuite, par la capacité de son esprit à se projeter dans l'espace et dans le temps.

---

<sup>2</sup> Nous entendons par *Même*, une homogénéisation idéologique, mais aussi spatiale, à partir de laquelle la cellule carcérale est infiniment reproduite et l'individu, dupliqué.



*L'instrumentalisation du corps*

Pour lutter contre l'espace surveillé, le sujet, en bonne créature télévisuelle, va progressivement se faire tatouer une grande fresque d'inspiration gothique.

*Prison Break, générique / Saison 1*



*Pendant des jours, j'ai tracé des traits, j'ai reproduit les plans des sous-sols enchevêtrés avec ceux des bâtiments. J'ai agrémenté le tout de courbes, de personnages, de figures, de lettres et de formules pour, finalement, aboutir à une fresque dont la beauté me parut étourdissante. (Serisier, 2007, p.33)*

Le dessin tatoué sur son torse représente un démon décimant un ange et contient les plans des couloirs et tunnels souterrains; comme si sous terre, la racaille fait loi et l'ange se désagrège. Sur son dos, le dessin tatoué représente, à l'inverse, un ange poignardant un démon et cache le plan aérien de la prison; c'est l'œil bienveillant, angélique, du gardien de la norme qui surplombe le territoire. Enfin, le bras droit arbore des anges et le gauche, des démons, probablement en référence à la dualité-complémentarité du personnage de Michael Scofield, qui est tour à tour partagé entre le bien et le mal.

De plus, la série s'ouvre sur cette scène pivot durant laquelle le sujet se détermine : il se fait tatouer. En gravant l'espace carcéral dans sa chair, Michael Scofield s'enferme lui-même. Assimile symboliquement l'espace claustrophobe. Notons également le silence, l'absence de bande-son, qui montre bien comment Scofield lui-même prend acte de sa condition et prédispose le spectateur à l'univers sombre, métallique et silencieux dans lequel il s'aventure. De même, l'obscurité dans laquelle se déroule la scène ancre résolument l'idée d'enfermement. Ce qui rend ce plan emblématique, c'est le mouvement de caméra du *grand imagier* qui resserre le cadrage sur les visages du protagoniste et de la tatoueuse. Dès lors, on peut dire que le protagoniste devient l'incarnation de la trame narrative étalée sous forme de prolepse et dont l'espace devient la projection de son destin.

*Prison Break, Pilote / Saison 1*

Par ailleurs, l'idée du cisaillement de la chair pour évoquer la claustration n'est pas nouvelle. Rappelez-vous la marque, dans l'Ancien Régime, constitutive de l'identité de bagnard. Pensez à la Fleur de Lys sur l'épaule de Milady de Winter dans *Les trois Mousquetaires*, de Dumas, ou à celle de Vautrin, dans *La Comédie humaine* de Balzac. Ainsi peut-on dire que pour camoufler sa



*Différence*, Michael Scofield se tatoue *l'identique*, le *même*. Or, cette anticipation qui ouvre le récit prévient qu'à l'ordre initial succèdera le chaos, que la guerre pénétrera l'espace utopique carcéral. Dès lors, la série donne à l'idée du piège une image toujours plus persistante. Qui parviendra à piéger l'autre? Le pacte de lecture en dit long, mais ce n'est pas tant *la fin* que *les moyens* qui donnent à la série toute son intelligence. Chose certaine, dès le départ, le bâtiment n'est plus perçu avec de simples murs et portes, mais avec des passages qui existent ou qu'il faut créer. « *Je relève un pan de ma chemise et, du bout du doigt, je suis une ligne tatouée qui serpente de mon flanc jusqu'à mon torse.* » (Serisier, 2007, p.93)

*Prison Break, Allen / Saison 1*

L'implication réciproque du corps et du monde se saisit vraiment lorsque Scofield récupère une vis très spéciale insérée dans les gradins de la cour. Il la frotte frénétiquement sur les joints du carrelage de sa cellule pour la tailler jusqu'à ce qu'elle corresponde au diamètre du tatouage sur son bras.



Aussi, dans le huitième épisode, Michael Scofield compare la transgression de l'espace qui s'étend devant lui, à la route 66, grand symbole américain, synonyme de découverte, de grands espaces et de liberté. Sa cellule, c'est New York. L'infirmerie, la Californie et les tuyaux sous leurs pieds qui relient les deux calquent cette route mythique. La Conquête de l'Ouest du territoire américain en suggère le symbole.

- *Imaginez cet endroit comme une carte des Etats-Unis. Notre cellule, c'est New York. L'infirmier, notre sortie, c'est la Californie. Les conduits sous nos pieds qui relient les deux...*  
- *C'est la route 66*  
(Serisier, 2007, p.128)

### *L'esprit dans l'espace*

À l'image de ceux qui ont bâti cette route, Scofield a une vision du monde en perspective, géographique et conquérante, et à partir du tatouage,

*« Il élabore un récit avec objets et personnages, suivant leurs parcours possibles dans la toile et les obstacles qu'il pourrait être amené à rencontrer. L'action n'est pas seulement anticipée, elle est étendue au destinataire de la description, qui doit faire un effort de compréhension, « relier entre eux les éléments » fournis, jusqu'à entrer lui-même en mouvement, physiquement, suivant les mêmes directives spatiales qui lui ont permis de s'impliquer mentalement dans le tableau ».*  
(Arambasin, 2003, p.132).

Métarécit sur lequel s'inscrivent le passé, le présent et l'avenir, le tatouage est donc une structure narrative qui n'attend plus qu'à être mise en ordre par l'artiste.

*« Il fronce les yeux, et les centaines de lignes s'imbriquent les unes dans les autres. Les dessins désordonnés prennent tout à coup un sens. Les traits se rejoignent pour tracer des formes géométriques. Devant lui, se dessine clairement un labyrinthe, dont la sortie débouche sur la liberté ».*  
(Serisier, 2007, p.65)

Transgressif, le tatouage l'est par essence ne serait-ce parce qu'il est mouvement narratif dans un espace monotone et descriptif. À ce titre, en bon spinoziste, Michael paraît toujours décalé par rapport aux événements; son regard constamment ancré dans la prochaine étape du plan s'éjecte de celle qui se déroule dans le *ici-maintenant*. Rarement le spectateur sentira sa présence *complète et totalement incarnée*.

*« Nous aurons dix-huit minutes pour retirer la grille de la fenêtre de l'infirmier et pour atteindre le mur d'enceinte. J'ai compté cinq minutes*

*pour la grille, si tout se passe bien. Et ensuite deux minutes chacun pour ramper sur le câble et rejoindre le mur ».* (Serisier, 2007, p.143)

Ses capacités cérébrales sont si exceptionnelles que le spectateur se surprend à douter de l'humanité du sujet ou même de la vraisemblance du récit. Or, le scénariste affuble son héros d'une affection psychiatrique, une absence de filtre perceptif, qui va lui permettre de saisir la prison sous tous ses angles et de construire un plan en tenant compte de toutes les possibilités. Dans le neuvième épisode, *Un homme hors du commun*, Scofield explique à son psychiatre qu'il est obsédé par les structures, la géométrie. Le docteur précise qu'en vérité, Michael souffre d'un déficit d'inhibition latente qui le maintient dans un état ultra réceptif à ce qui l'entoure. Michael ne voit pas la superficie des choses, mais leur profondeur, leur construction; il ne voit pas la table, mais tout ce qui la fait table, sa matière, son assemblage. Il ne voit pas l'espace, mais tout ce qui le compose. Par conséquent, il est le seul à comprendre que c'est l'univers dans son ensemble qui est soumis à des impératifs. L'écriture est donc sur le corps, la peau de Michael Scofield, mais aussi en lui. Il est l'auteur, le metteur en scène, l'acteur de son œuvre. Créant l'univers, Scofield tend visiblement à se substituer à Dieu. D'ailleurs, le choix du prénom *Michael* ne semble pas fortuit puisqu'étymologiquement, il se traduit de l'hébreu par « *Qui est comme Dieu* ».

En somme, l'aboutissement est ironique, car comme l'utopiste qui a créé ces espaces, Scofield réinvente le monde en tentant d'en effacer les imperfections, les injustices et contourne le piège spatial pour en devenir lui-même le trappeur. C'est bien le drame de nombreuses utopies. Si au départ, une utopie est un acte de liberté, ne serait-ce que de liberté de penser, d'évoquer, d'imaginer; son écriture par contre dégénère. L'utopiste se prend au jeu de sa création, cherche à tout prévoir, à tout imaginer, puis à tout codifier. Un homme, à lui seul, peut-il vraiment combattre une architecture totalitaire si ce n'est qu'en devenant lui-même l'auteur de l'histoire ?

## Conclusion et philosophie de la fuite

L'histoire nous l'a prouvé : être différent, c'est refuser l'idée que le monde soit figé. En ce sens, une publicité contemporaine faisait l'éloge des fous, des marginaux, des rebelles, des anticonformistes, des dissidents.

*« Vous pouvez les admirer, ou les désapprouver, les glorifier, ou les dénigrer mais vous ne pouvez pas les ignorer, car ils changent les choses. Ils inventent, ils imaginent, ils explorent. Ils créent, ils inspirent. Ils font avancer l'humanité ».* (Macintosh, 1999).

Si le personnage de récit est lui-même le condamné de la représentation littéraire d'un auteur, quel message l'œuvre veut-elle émettre? Car qu'on le veuille ou non, l'espoir repose toujours sur le rebelle, l'opposant, le fugitif, le réfractaire, les prolétaires d'Orwell, les sauvages d'Huxley, les résistants de Ruffin. Ainsi, par le truchement d'un espace renversé, ces œuvres dénoncent la dictature de l'identique et soulignent le couronnement du *Différent*, la victoire diégétique.

En ce qui concerne *Prison Break*, par la reconduite incessante, à l'extérieur comme à l'intérieur des murs, des thèmes de la claustration, de la perte d'identité, du pouvoir omniscient, la série développe l'idée du piège comme motif esthétique et dramatique. Dans la première tranche latérale du tableau récapitulatif qui suit, selon le point de vue panoptique de *Fox River*, si le *Même* est perpétué, que le discours est descriptif, statique grâce à l'espace utopique, l'objectif est atteint. À l'inverse, dans de telles conditions, le point de vue humain de Michael Scofield s'étiolé à cause de la désintégration de son esprit et de l'anéantissement du récit.

Comme nous l'avons vu, c'est le corps instrumentalisé et l'esprit en prolepse qui ouvrent la porte de la transgression et font s'inverser les points de vue. Conséquemment, dans la troisième tranche latérale du tableau, la révolution a eu lieu. L'espace est renversé et le statut quo dépassé. C'est par le corps-outil et l'esprit (anti-)utopiste que la transgression a fait basculer le système de sens entre l'identique de l'architecture et l'unique de l'esprit. Dès lors, la marginalité prend le dessus, pour le meilleur ou pour le pire.

Figure 1. Trajectoire du récit d'évasion

	Utopie	Anti-utopie
<b>Même</b> Discours descriptif	<p><i>Vision du Bien</i></p> <p><b>Point de vue panoptique :</b> fonction disciplinaire.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Contrôle et anticipation</li> <li>- Symétrie, Univers statique et efficacité fonctionnelle</li> </ul>	<p><i>Vision du Mal</i></p> <p><b>Point de vue humain :</b> L'individu est atomisé au sein d'une masse confondue.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Identique</li> <li>- Déshumanisation</li> <li>- Destruction du récit</li> </ul>
<p><i>Transgression de l'espace</i></p>		
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Instrumentalisation corporelle</li> <li>- Projection de l'esprit dans l'espace</li> </ul>		
<b>Différent</b> Discours narratif	<p><i>Vision du Mal</i></p> <p>Des criminels reconnus coupables s'échappent. La machine a été détournée, renversée.</p>	<p><i>Vision du Bien</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Intelligence et sensibilité</li> <li>- Unicité de l'esprit</li> <li>- Créativité</li> </ul>

Toutes ces considérations aboutissent à une sorte de paradoxe, de lieu de tous les possibles. Est-il effectivement envisageable qu'au lieu d'égorger l'envol créatif, ces récits d'enfermement n'en soient-ils pas finalement les véritables propulseurs ? N'est-ce pas Verlaine qui disait que là où il y a le mur, il y a le ciel ?

## Références

Adorno, T-W. et Horkheimer, M. (1974). La production industrielle de biens culturels. Raison et mystification des masses. Dans T-W Adorno et M. Horkheimer (dir.), *La dialectique de la raison, Fragments philosophiques(1944)*. (p.129-176). Trad. Eliane Kaufhoz. Paris, France: Gallimard.

Arambasin, N. (2003). Décrire la peinture ou se mouvoir dans son espace. Dans B. Westphal (dir.), *Littérature et espace*. (p.130-147). Limoges, France : Presses universitaires de Limoges.

Augé, M. (1992). *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, France : Le Seuil.

Balzac, H. (1990). *Théorie de la démarche*. Paris, France : Albin Michel.

Barthes, R. (1966). *Introduction à l'analyse structurale des récits*. Paris, France: Le Seuil.

Benassi, S. (2000). *Séries et feuilletons T.V. : pour une typologie des fictions télévisuelles*. Liège, Belgique : CÉFAL.

Bentham, J. (2002). *Le panoptique*. Paris, France : Mille et une nuits.

Berchtold, J. (2002). *Les prisons du roman, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. Lectures plurielles et intertextuelles de 'Guzmán de Alfarache' à 'Jacques le fataliste'*, Genève, Suisse : Droz.

Berchtold, J. (2007). Énergie des récits d'évasion au XVIII<sup>e</sup> siècle : l'abbé de Bucquoy, le baron de Trenck, l'ingénieur Latude. Dans Jean-Pierre Cavallé (dir.) *Écriture et prison au début de l'Âge moderne*. (p.183-203). Paris, France : Numéro thématique des Cahiers du Centre de Recherches historiques.

Bozetto, R. (1987). La subversion du discours utopique. Dans *Discours et utopie : stratégies*. (p.155-159). Actes du Colloque du Centre de Recherches sur le Discours et le Texte, Nancy, France : Presses Universitaires de Nancy.

- Bourdieu, P. (1996). *Sur la télévision*. Paris, France : Liber.
- Bureau, L. (1984). *Entre l'éden et l'utopie : les fondements imaginaires de l'espace québécois*. Montréal, QC : Québec/Amérique.
- Foucault, M. (2009). *Les Hétérotopies - Le Corps Utopique*. Paris, France : Lignes.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir*. Paris, France : Gallimard.
- Frau-Meigs, D. (2011). *Penser la société de l'écran : dispositifs et usages*. Paris, France : Presses Université Sorbonne.
- Gardies, A. (1993). *L'espace au cinéma*. Paris, France : Méridiens Klincksieck.
- Hugues, M. (1999). *L'utopie*. Paris, France: Nathan université.
- Laffay, A. (1947). *Le récit, le monde et le cinéma*. Paris, France : Les Temps modernes, N° 21.
- More, T. (1971). *L'utopie ou Le Traité de la meilleure forme de gouvernement*. Paris, France : Seghers.
- Ortoli, P. (2009, Décembre) *Mécanismes claustrophobes : Prison break ou la série comme dispositif d'aliénation*. Communication présentée au Colloque *Les nouvelles séries télévisées américaines*. Université du Havre. (6 décembre 2009).
- Pernon, G. (2001). *Histoire du cinéma*. Paris, France : Jean-Paul Gisserot.
- Platon. (1966). *La République*, Livre II. Paris, France: Garnier Flammarion.
- Popper, K. (1996). *La télévision : Un danger pour la démocratie*. Paris, France : 10/18.



Propp, V. (1928). *Morphologie du conte*. 2e éd. 1969, trad. fr. 1970, Paris, France : Le Seuil, coll. «Points essais», 1973.

Sepulchre S. (dir.). (2011). *Décoder les séries télévisées*. Bruxelles, Belgique: De Boeck. Coll. « INFO & COM ».

Trousseau, R. (1975). *Voyage au pays de nulle part*. Paris, France : Presses Université de Bruxelles.

Trousseau, R. (1998). *D'utopie et d'utopistes*. Paris, France : L'Harmattan.

Westphal, B. (2003). *Littérature et espace*. Limoges, France : Presses universitaires de Limoges.

### **Récits à l'étude**

Serisier, P. (2007). *Prison Break. L'évasion est la seule issue*, Paris, France : M6 Éditions.

Scheuring, P. (2005). *Prison Break*. [Série télévisée]. Adelstein-Parouse Productions en association avec Original Television et Twentieth Century Fox Television. Réseau Fox.

### **Liste des illustrations**

Prison Break, *Les blessures de l'âme* / Saison1

Prison Break, générique / Saison1

Prison Break, *Dépression* / Saison 1

Prison Break, *Le transfert* / Saison 1

Prison Break, générique / Saison 1

Prison Break, *Pilote* / Saison 1

Prison Break, *Allen* /Saison1