

Construire la représentation de l'enfermement dans nos sociétés modernes :
Analyse d'un corpus filmique situé et performatif

Mathilde Goffart

Thèse soumise à l'Université d'Ottawa
dans le cadre des exigences du programme
Maîtrise ès arts Criminologie

Département de criminologie
Faculté des sciences sociales
Université d'Ottawa

© Mathilde Goffart, Ottawa, Canada, 2026

Plagiat et erreur méthodologique grave

Le plagiat, fût-il de texte non soumis à droit d'auteur, entraîne l'application de la section 7 des articles 107 à 114 du règlement général des études et des examens.

Le plagiat consiste à utiliser des idées, un texte ou une œuvre, même partiellement, sans en mentionner précisément le nom de l'auteur et la source au moment et à l'endroit exact de chaque utilisation*.

En outre, la reproduction littérale de passages d'une œuvre sans les placer entre guillemets, quand bien même l'auteur et la source de cette œuvre seraient mentionnés, constitue une erreur méthodologique grave pouvant entraîner l'échec.

* A ce sujet, voy. notamment <http://www.uclouvain.be/plagiat>.

Engagement d'intégrité – Travaux écrits et mémoires d'étudiant.e.s

Je reconnais avoir pris connaissance des règles d'or de l'honnêteté intellectuelle ainsi que des Lignes directrices sur l'usage responsable des outils d'intelligence artificielle de l'UCLouvain (disponibles sur le site www.uclouvain.be/drt - page "règlements") et je m'engage à respecter les valeurs d'intégrité et d'honnêteté qui fondent les règles et recommandations adoptées au sein de la communauté universitaire.

En particulier :

Engagement sur l'authenticité de mon mémoire/travail écrit

- Je déclare sur l'honneur que j'ai préparé et rédigé moi-même ce mémoire/travail écrit.

Reconnaissance du plagiat comme faute

- Je suis conscient·e que le plagiat consiste à réutiliser d'autres documents et sources, même partiellement, sans mentionner le nom de l'auteur ni/ou de la source. Reproduire littéralement des passages d'un autre document, éventuellement traduits, sans les placer entre guillemets, même si l'auteur et la source de cette œuvre sont mentionnés, constitue également un plagiat.
- Je reconnais que le plagiat constitue une faute grave qui entraîne l'application de la section 7 des articles 87 à 90 du Règlement général des études et des examens (RGEE).
- Je m'engage à ce que mon mémoire/travail ne constitue pas une reprise, même partielle, d'un autre document publié ou non, attribué à une personne ou anonyme.

Engagement à citer mes sources

- Je m'engage à attribuer à leur(s) auteur(s) toutes les idées, informations, données sur lesquelles je m'appuie. Je m'engage à référencer tous les emprunts intégrés au mémoire/travail (sous la forme de phrases, graphes, cartes, schémas, tableaux, etc.). Les références (par exemple, en note de bas de page) sont conformes aux exigences académiques et scientifiques (telles que présentées dans les cours de méthodologie, les séances de formation liées au Séminaire d'accompagnement des mémoires en Master et les guides de citation).

Engagement quant à l'usage d'outils d'intelligence artificielle (IA) générative

- Je m'engage à utiliser les outils d'IA générative, en particulier les générateurs de textes, de manière responsable, comme complément de mon apprentissage et sans chercher à contourner les exigences académiques.
- Je m'engage à respecter les Lignes directrices relatives à l'usage responsable de l'IA générative. Elles m'obligent notamment à référencer adéquatement les outils d'IA lorsque je reprends de manière littérale les contenus qu'ils ont générés. En revanche, certains usages de ces outils, par exemple comme assistant linguistique (pour corriger l'orthographe, la syntaxe ou le style), ne doivent pas être mentionnés.

- Je suis conscient·e que les contenus générés par ces outils d’IA ne reflètent pas nécessairement les faits/sources et je m’engage donc à toujours vérifier l’exactitude de ces contenus dans une démarche scientifique.
- Je m’engage à respecter toutes les consignes spécifiques pour le travail/mémoire, ainsi que les exigences de transparence et de documentation du processus ayant abouti au travail/mémoire, notamment en sauvegardant les conversations avec ces outils d’IA.
- Je m'engage à fournir, sur demande, des explications sur la manière dont j'ai utilisé ces outils.
- Je reconnais que le non-respect de ces exigences et de l'intégrité académique peut constituer un abus et être considéré comme une irrégularité au titre des articles 107 et suivants du RGEE et entraîner des sanctions telles que prévues aux articles 111 et suivants du RGEE.

Résumé

Les représentations filmiques occupent une place centrale dans la construction de nos imaginaires collectifs. Interroger la manière dont les productions de nos sociétés modernes, en mettant en scène l'enfermement, participent à façonner les représentations sociales qui lui sont associées, c'est questionner bien plus que la prison elle-même. À travers un corpus de six films de fiction, choisis pour leur diversité et analysés au prisme de dimensions spatiales, relationnelles et symboliques, ce travail explore comment ces récits influencent notre façon de voir, comprendre, justifier et légitimer l'enfermement. Une occasion de prendre conscience de la force de ces images et, peut-être, de les envisager sous un autre regard.

Remerciements

Je voudrais tout d'abord remercier mes deux directeurs de mémoire. Merci à la professeure Sandra Lehalle pour son accompagnement tout au long de cette année et pour les échanges riches qui ont façonné ce mémoire. Merci également au professeur Bertrand Renard, pour son appui et sa confiance dans la réalisation de ce travail. Leur bienveillance et leur soutien ont compté à chaque étape de ce travail.

Je remercie aussi tous les professeurs et étudiants, en Belgique comme au Canada, avec qui j'ai pu échanger et qui ont contribué à nourrir ma réflexion.

Enfin, un grand merci à ma famille et à mes amis pour leurs encouragements et leur présence, de près ou de loin, tout au long de mes études et jusqu'à l'aboutissement de ce mémoire.

Ce master a été une aventure unique, faite de rencontres, de découvertes et d'expériences enrichissantes. Merci à toutes celles et ceux qui ont croisé mon chemin, m'ont inspiré ou simplement offert un sourire.

Sommaire

PLAGIAT ET ERREUR MÉTHODOLOGIQUE GRAVE	II
ENGAGEMENT D'INTÉGRITÉ – TRAVAUX ÉCRITS ET MÉMOIRES D'ÉTUDIANT.E.S.....	II
RESUME	IV
REMERCIEMENTS.....	V
SOMMAIRE	VI
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : REVUE DE LA LITTÉRATURE : DE LA PEINE SOUVERAINE A	
L'IMAGINAIRE COLLECTIF : COMPRENDRE LA PRISON AUJOURD'HUI	4
1. PENSER L'ENFERMEMENT, GENESE, FONCTION ET JUSTIFICATION DE LA PRISON COMME PEINE	
SOUVERAINE.....	4
1.1 <i>Genèse de la prison comme forme souveraine de punition</i>	<i>4</i>
1.2 <i>La prison, un dispositif de pouvoir.....</i>	<i>7</i>
2. GLISSEMENT VERS UN POUVOIR CONTROLANT DIFFUS ET GESTIONNAIRE	9
2.1 <i>Un dispositif de contrôle.....</i>	<i>9</i>
2.2 <i>La prison dans la logique sécuritaire.....</i>	<i>12</i>
3 LA PRISON DANS LES REPRESENTATIONS SOCIALES, UNE INSTITUTION ANCREE DANS L'IMAGINAIRE	
COLLECTIF.....	16
3.1 <i>Le récit médiatique du crime : entre émotion collective et fabrique de l'évidence pénale.</i>	<i>16</i>
3.2 <i>La prison comme institution normalisée</i>	<i>20</i>
CHAPITRE 2 : CADRE THEORIQUE : UNE ANALYSE DES REPRESENTATIONS, LES	
FILMS COMME PRODUCTIONS PERFORMATIVES SITUEES	23
1. LA PERMANENCE CARCERALE A L'EPREUVE DE LA MODERNITE	23
1.1 <i>Comprendre la modernité pour penser la peine</i>	<i>23</i>
1.2 <i>Prison rigide et immuable</i>	<i>28</i>
2. PENSER LA PRISON COMME UN CONSTRUCTION SOCIALE.....	31
2.1 <i>Le constructivisme comme grille de lecture</i>	<i>31</i>
2.2 <i>La prison comme objet construit.....</i>	<i>33</i>
3. LES REPRESENTATIONS SOCIALES AUTOUR DE LA PRISON : ANALYSE D'UN CORPUS DE FILMS	
COMME REVELATEUR SITUES ET PERFORMATIF DE L'IMAGINAIRE CARCERALE	35
3.1 <i>Etudier les représentations sociales autour de la prison à travers la criminologie</i>	
<i>culturelle et visuelle</i>	<i>35</i>
3.2 <i>Etude de productions filmiques comme étant situées et performatives.....</i>	<i>38</i>
CHAPITRE 3 : CADRE METHODOLOGIQUE POUR L'OBSERVATION ET L'ANALYSE DES	
REPRESENTATIONS FILMIQUES	44

1. OBJECTIFS DE RECHERCHE	44
2. UNE RECHERCHE QUALITATIVE.....	44
3. UNE METHODOLOGIE THEMATIQUE MIXTE INSCRITE DANS UNE POSTURE CONSTRUCTIVISTE	45
4. USAGE DES FILMS ET CONSTITUTION DU CORPUS	48
5. GRILLE D'ANALYSE.....	56
 CHAPITRE 4 : ANALYSE SITUEE D'UN CORPUS FILMIQUE : EXPLORER LES REPRESENTATIONS COMME PRODUCTRICES DE SENS.....	 58
1. CONSTRUIRE LES REPRESENTATIONS AUTOUR DE L'ENFERMEMENT	58
1.1. <i>Représentations d'un dispositif organisé</i>	58
1.1.1. Représentation d'une organisation polymorphe	59
1.1.2. Une base commune de gestion des corps, contrôle de la vie.....	65
1.2. <i>Représentations de l'enfermement comme réponse immuable</i>	68
1.2.1. L'omniprésence de l'enfermement non questionnée.....	68
1.2.2. La représentation de l'enfermement, construit comme immuable.....	72
2. METTRE A DISTANCE LES CORPS ET LES ESPACES D'ENFERMEMENT	75
2.1. <i>Représentations autour de l'individu enfermé</i>	76
2.1.1. Se représenter l'individu enfermé comme radicalement « autre ».....	76
2.1.2. Une conception individualisante de la peine.....	78
2.2. <i>Représentation d'un « ailleurs » pourtant profondément ancré dans le social</i>	83
2.2.1. L'enfermement comme un « antimonde »	83
2.2.2. Inégalités et oppressions structurelles, le poids du social à l'écran	86
3. UN DISPOSITIF ANCRE ET CONSTRUCTEUR DE SENS AU SEIN DE NOS SOCIETES MODERNES	90
3.1 <i>Un dispositif situé et construit</i>	91
3.1.1. Entre spectacle et discipline : le rôle du dispositif cinématographique	91
3.1.2. Des productions filmiques ancrées au sein d'univers sociaux qui les construisent.....	96
3.2 <i>Des représentations performatives</i>	99
3.2.1. L'esthétique, créatrice de sens.....	99
3.2.2. De l'écran au discours social, une construction mutuelle du sens	105
 DISCUSSION : LE CINEMA ENTRE DISPOSITIF DOMINANT ET OUTIL DE TRANSFORMATION	 110
CONCLUSION.....	113
BIBLIOGRAPHIE	115

Introduction

“Art is not a mirror held up to reality but a hammer with which to shape it.”

Bertolt Brecht

Un bruit sourd. Le claquement métallique d'une porte qui se ferme. Des pas lents résonnent dans un couloir bordé de portes closes. Derrière chacune, nous devinons des barreaux, des lits étroits, des visages abîmés. Les murs sont gris, nus, mais chargés de tout ce qu'ils retiennent : des vies suspendues, des mouvements restreints, du silence ou, des cris. Ce n'est pas forcément une prison réelle, mais une esthétique familière, façonnée par l'image que nous nous en faisons. La fiction nous a appris à reconnaître ces signes et à les associer à une certaine idée de la justice, de la faute, de la sanction.

Présente dans les paysages, dans les discours politiques, dans les séries et les films, la prison fait partie de ce décor social que nous ne questionnons plus. Elle apparaît comme une évidence dans l'imaginaire collectif, presque comme si son existence relevait d'un ordre naturel. Pourtant rares sont celles et ceux qui en connaissent l'intérieur autrement que par des images. Derrière ses murs se cache bien plus qu'un simple dispositif de privation de liberté : la prison est un miroir de nos sociétés, un espace où se condensent nos peurs, nos idéaux de justice et nos manières de gérer l'altérité. Elle incarne à la fois la fixité d'une institution et la plasticité des logiques contemporaines de contrôle. Plus largement, c'est la privation de liberté elle-même, souvent matérialisée par l'enfermement, qui constitue ici notre objet d'analyse. Les représentations filmiques, loin d'être neutres, façonnent ce que nous croyons savoir de cette expérience. Elles mettent en scène des corps, des espaces, des règles et finissent par s'imprimer dans nos esprits comme des vérités implicites sur ce qu'est, et ce que doit être, la prison.

C'est en sens que le cinéma occupe ici une place singulière : il ne se contente pas de montrer l'enfermement, il le met en récit, en choisissant ce qui sera vu et ce qui sera occulté. Ces choix, qui peuvent sembler purement esthétiques ou narratifs, s'inscrivent en réalité dans un réseau plus vaste de représentations sociales. Ce mémoire s'inscrit dans une posture constructiviste : la prison, et plus généralement l'enfermement, loin d'être

une donnée naturelle ou immuable, est appréhendée comme une construction symbolique et sociale, produite par des discours, des images et des pratiques. Adopter cette perspective, c'est aussi assumer une posture critique et interprétative, attentive à la manière dont les représentations façonnent notre compréhension et notre acceptation de l'enfermement.

Notre ancrage théorique se situe à la croisée de deux champs disciplinaires. La criminologie critique, d'une part, permet d'inscrire la prison dans un système plus large de contrôle social et de dispositifs de pouvoir, où elle agit comme un outil de surveillance et de gestion des populations. La criminologie culturelle et visuelle, d'autre part, offre les outils pour analyser la prison comme objet symbolique, représenté, imaginé, mis en récit. Cette articulation permet d'interroger la tension entre la fixité institutionnelle de l'enfermement et la fluidité sociale propre à la modernité, caractérisée par l'instabilité des repères, l'accélération et la transformation constante des formes de pouvoir.

Dans ce cadre, nous considérons les œuvres filmiques comme des productions situées, ancrées dans des contextes sociaux, et performatives, capable d'influencer et de refléter les imaginaires collectifs. Analyser la prison à l'écran revient ainsi à explorer un espace où l'esthétique, le narratif et le symbolique se croisent pour fabriquer du sens.

C'est à ce point d'articulation, entre représentations filmiques et structures sociales, que se situe notre mémoire. En mettant en scène l'enfermement, les films ne se contentent pas de refléter une institution préexistante : ils la représentent, l'interprètent et participent à façonner les représentations sociales qui lui sont associées. Ces représentations sont porteuses d'enjeux. L'analyse de ces productions permet ainsi de saisir comment la mise en scène de l'enfermement dialogue avec les dynamiques propres à nos sociétés modernes, tout en influençant la manière dont nous pensons la privation de liberté. Ainsi, la problématique qui guidera notre réflexion sera la suivante : *Comment les productions filmiques de nos sociétés modernes, en mettant en scène l'enfermement, participent-elles à façonner les représentations sociales qui lui sont associés ?* Cette interrogation suppose d'examiner les choix esthétiques, narratifs et symboliques à l'œuvre dans les représentations filmiques, tout en les inscrivant dans un cadre social et politique plus large.

Pour répondre à cette problématique, notre analyse s'appuie sur un corpus de six films de fiction, sélectionnés pour la variété des formes d'enfermement qu'ils mettent en scène, la

diversité de leurs origines et leur portée critique. Ces œuvres, envisagées comme des productions culturelles situées et performatives, sont étudiées à partir d'une grille thématique construite en amont à partir de la littérature (approche déductive) et enrichie au fil des observations issues du visionnage (approche inductive). L'ensemble s'inscrit dans une démarche qualitative, à posture constructiviste-interprétative, articulant l'attention aux choix esthétiques, narratifs et symboliques avec une réflexion critique sur les logiques sociales et politiques de l'enfermement. Cette posture méthodologique guide l'ensemble du travail présenté dans les pages qui suivent, qui s'articule en quatre grandes parties complémentaires.

Nous ouvrirons d'abord par un état des lieux de la littérature (Chapitre 1), pour retracer l'évolution de la prison comme outil de pouvoir et de contrôle et comprendre comment elle s'est ancrée dans l'imaginaire collectif au point de se fondre dans l'ordre social comme une évidence. Le Chapitre 2 présentera le cadre théorique dans lequel s'inscrit notre réflexion. Nous y aborderons la manière dont la prison, malgré les mutations de la modernité, demeure une construction sociale persistante et comment les représentations filmiques contribuent à façonner et solidifier cet imaginaire carcéral. Le Chapitre 3 détaillera notre méthodologie : notre posture de recherche, les critères ayant guidé la sélection du corpus et les outils mobilisés pour analyser les œuvres retenues. Enfin, le Chapitre 4 constituera le cœur de ce mémoire. Nous y explorerons comment les films construisent et diffusent des représentations de l'enfermement, en les appréhendant comme des dispositifs organisés. Nous montrerons également comment ces images, profondément ancrées dans le social, participent à produire du sens et à entretenir l'imaginaire carcéral contemporain. Cette analyse s'ouvrira sur une succincte discussion apportant une réflexion plus approfondie sur la place de l'art dans nos sociétés, avant de conclure.

Chapitre 1 : Revue de la littérature : De la peine souveraine à l'imaginaire collectif : comprendre la prison aujourd'hui

Cette revue de littérature a pour objectif de situer et d'ancrer l'objet de recherche dans ses principaux contextes historique, politique et symbolique. Elle s'appuie sur un ensemble de travaux majeurs et de contributions récentes afin de mettre en lumière les grandes lignes d'évolution de la prison, les logiques de pouvoir qui la traversent et les représentations qui la légitiment. Elle se déploie en trois parties complémentaires. La première partie (1) revient sur la genèse de l'enfermement comme peine souveraine, en retraçant les conditions sociales et politiques qui ont permis son émergence et sa consolidation comme forme centrale de punition. La deuxième partie (2) analyse le glissement vers un pouvoir plus diffus et gestionnaire, en montrant comment la prison s'inscrit aujourd'hui dans un continuum de dispositifs de contrôle, associé aux logiques sécuritaires et à la gestion différenciée de certaines populations. Enfin, la troisième partie (3) s'intéresse à la place de la prison dans l'imaginaire collectif, en s'intéressant à la manière dont les discours médiatiques et culturels contribuent à sa normalisation et à sa légitimation dans nos sociétés contemporaines.

1. Penser l'enfermement, genèse, fonction et justification de la prison comme peine souveraine

Commençons par interroger la prison dans son essence, en revenant sur les conditions historiques, sociales et politiques qui ont façonné son émergence et consolidé son rôle central dans l'appareil punitif moderne.

1.1 Genèse de la prison comme forme souveraine de punition

L'apparition de la prison comme forme dominante de punition n'est pas un phénomène naturel ni intemporel. Elle résulte d'une construction historique et sociale, étroitement liée à l'évolution des modes de gouvernement, à la transformation des sensibilités collectives et à la reconfiguration des formes de pouvoir dans les sociétés modernes. Si l'enfermement a pu exister sous différentes formes dans l'Antiquité ou au

Moyen Âge, il ne s'agissait jamais d'une peine en tant que telle. La prison moderne, conçue comme une sanction autonome et centrale, émerge véritablement au tournant des XVIIIe et XIXe siècles, dans un moment charnière où s'effondre la justice d'Ancien Régime et où s'imposent les idéaux issus des Lumières et des révolutions démocratiques. La justice pénale de l'Ancien Régime repose sur une logique inégalitaire, marquée par une forte différenciation des peines selon les classes sociales et par une mise en scène spectaculaire du pouvoir souverain. Les châtiments sont publics, corporels, souvent cruels : pendaisons, bannissements, tortures, exécutions. Il ne s'agit pas tant de corriger les individus que de marquer leurs corps, d'imprimer dans leur chair la puissance du souverain et de restaurer symboliquement l'ordre troublé. Foucault décrit cette logique dans les premières pages de *Surveiller et punir* (1975), à partir du célèbre exemple du supplice de Robert-François Damiens, condamné pour régicide en 1757. Ce châtiment, d'une extrême violence, où ses chairs furent arrachées, son corps brûlé au soufre puis écartelé par quatre chevaux, et ce sous les yeux d'une foule venue pour l'occasion, marque la fin d'un régime punitif fondé sur la terreur visible et l'expiation publique.

Cette logique entre en crise au XVIIIe siècle. Les philosophes des Lumières, dans une Europe en pleine mutation, dénoncent la cruauté, l'arbitraire et l'inefficacité de ces peines. Ils appellent à une réforme du droit pénal, fondée sur la raison et la justice. Dans *Des délits et des peines* (1764), Beccaria formule les principes d'une peine rationnelle et égalitaire. Il plaide pour une justice prévisible, modérée et efficace, où la dissuasion repose non sur l'intensité des châtiments mais sur leur inévitabilité. Il écrit :

« Ce n'est point par la rigueur des supplices qu'on prévient le plus sûrement les crimes, c'est par la certitude de la punition ; c'est par la vigilance du magistrat et par cette sévérité inflexible, qui n'est une vertu dans le juge qu'autant que la législation est douce » (Beccaria, 1764, p.39).

Dans cette nouvelle conception pénale, la loi doit s'appliquer à tous de manière identique, indépendamment de leur condition sociale et la peine doit être mesurée, proportionnelle et orientée vers la prévention. C'est dans ce cadre que la prison s'impose progressivement comme la peine moderne par excellence. À la fois impersonnelle, mesurable et républicaine, elle permet d'appliquer une durée de privation de liberté identique pour tous. Le temps devient l'unité de mesure de la peine, d'autant plus qu'elle remplace les supplices différenciés de l'Ancien Régime. L'enfermement apparaît comme une réponse égalitaire fondée sur une forme de neutralisation rationnelle du condamné. Selon Garland

(1990), cette transformation ne peut être comprise sans l'inscrire dans un ensemble plus large de mutations sociales et politiques. Elle accompagne la montée de l'État moderne, le développement de l'individualisme, la consolidation des institutions judiciaires et l'essor d'une culture juridique fondée sur les droits. Spierenburg (1984) montre également que ce passage d'une justice sanglante à une justice carcérale est étroitement lié à un processus de civilisation des mœurs où la violence visible est progressivement rejetée hors de l'espace public.

À la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle, cette évolution se concrétise à travers les premiers modèles pénitentiaires. Le modèle pennsylvanien, par exemple, repose sur l'isolement total de jour comme de nuit, le silence absolu et l'introspection sur soi jusqu'à pousser les individus à regretter amèrement leurs actes. Le modèle auburnien, développé aux États-Unis dans l'État de New York, imposait le travail aux détenus la journée et l'isolement la nuit, et le fouet était employé comme outil de discipline pour la moindre infraction aux règlements. Ces systèmes reposent sur l'idée que la discipline et la répétition permettent de réformer le condamné. Ils traduisent une nouvelle fonction de la peine : non plus punir le corps à proprement dit mais corriger l'âme. Cette logique est poussée plus loin encore dans le projet architectural du Panopticon, imaginé par Bentham (1791). Conçu pour permettre une surveillance constante et invisible des détenus, ce dispositif repose sur l'intériorisation de la discipline : le détenu se sait potentiellement observé, donc il se conforme. Bien que ce modèle n'ait jamais été construit tel quel, il inspire durablement les réflexions sur l'architecture carcérale et les formes modernes de contrôle.

La prison est pensée, dès le départ, comme une institution juste et égalitaire, censée appliquer la même peine à tous. Elle se présente comme une alternative moderne aux anciennes violences publiques. Mais en réalité, elle s'inscrit aussi dans une manière plus large de contrôler les comportements, de faire respecter les normes sociales et de fabriquer des individus obéissants. Elle ne se contente pas de remplacer les supplices visibles d'autrefois : elle introduit doucement un nouveau type de pouvoir, plus discret, plus constant et plus profondément ancré dans la société. C'est cette forme de pouvoir, moins brutale mais plus diffuse, que Foucault (1975) analysera dans sa critique de la société disciplinaire.

1.2 La prison, un dispositif de pouvoir

Dans *Surveiller et punir* (1975), Foucault propose de replacer la prison dans un contexte historique plus large que celui du droit pénal seul. Il ne s'agit pas de s'interroger sur l'efficacité ou non de la peine privative de liberté mais plutôt de comprendre ce que signifie la création d'un mode de punition qui repose sur l'enfermement. Selon lui, la prison ne représente pas une simple technique parmi d'autres mais prends la forme d'un symbole de la transition entre deux formes de pouvoir : le pouvoir souverain, visible et spectaculaire, qui punit les corps, et le pouvoir disciplinaire, plus discret et diffus, qui lui corrige les âmes.

Ce pouvoir disciplinaire n'est pas réservé à l'institution carcérale mais fait partie d'un ensemble plus vaste d'espaces sociaux comme l'école, la caserne, l'hôpital ou encore l'usine. Il vise à gouverner les individus en encadrant leurs comportements, leurs gestes, leur rapport au temps, à l'espace et même à eux-mêmes. Foucault nomme cela « société disciplinaire ». Pour illustrer cela, il s'appuie sur le modèle du panoptique, le type d'architecture carcérale imaginé par Bentham que nous avons vu précédemment, soit une prison circulaire où un seul gardien peut observer tous les détenus sans être vu. Ce n'est pas tant la surveillance réelle qui compte ici mais surtout le fait de savoir que chacun sait qu'il peut être vu à tout moment, ce qui le pousse à se comporter comme s'il l'était et ainsi s'auto-surveiller. Ainsi, voir sans être vu, produire des conduites à travers l'anticipation du regard, internaliser le contrôle sont des éléments qui définissent ensemble une gouvernance rationnelle des comportements des individus. Dans ce modèle, la prison ne sert pas uniquement en réponse à une infraction mais contribue aussi à produire une norme sociale par l'exclusion. Selon Garland (1990), en s'appuyant sur l'analyse de Foucault, la prison n'apparaît pas comme une réponse naturelle et universelle au crime. Foucault montre qu'elle fait partie d'un projet politique plus large, qui cherche à fabriquer des sujets conformes en utilisant des techniques de pouvoir présentées comme douces ou raisonnables. La prison devient alors le lieu où l'on retrouve une tension entre liberté et contrainte : on y impose des règles strictes et isole les individus tout en prétendant réformer et réinsérer.

Le pouvoir disciplinaire ne s'applique pas à tout le monde de la même façon. Il ne se contente pas de punir au sens propre et de façon équitable mais cherche plutôt à surveiller chaque personne, à l'évaluer puis à la corriger selon son profil. La peine se transforme

alors en un processus long qui vise à « redresser » l'individu en s'appuyant souvent sur des analyses psychologiques ou médicales. Simon (2000) insiste sur le fait que ce pouvoir disciplinaire moderne ne passe plus seulement par le biais du juge mais aussi par tout un ensemble de professionnels (travailleurs sociaux, psychologues, criminologues) qui produisent des savoirs qui vont participer à classer là encore les individus et ainsi orienter leur parcours dans le système pénal.

La prison moderne n'est donc pas seulement un lieu d'exclusion mais plutôt un outil qui sert à trier, classer et ajuster les individus en fonction de certaines normes sociales. C'est ce que Foucault appelle la « microphysique du pouvoir », soit un pouvoir qui se diffuse dans le quotidien, notamment à travers des procédures administratives routinières tels que les dossiers, les entretiens, les rapports ou encore la surveillance. Ils sont souvent invisibles mais organisent la vie sociale dans ses moindres détails. On ne se contente donc plus de punir mais de classer et de faire rentrer chacun dans un cadre jugé normal.

Aujourd'hui le monde change et devient plus marqué par la mobilité, la flexibilité et la dématérialisation des formes de pouvoir. Que devient alors ce modèle disciplinaire à ce moment-là ? C'est cette mutation que Deleuze (1990) commence à penser lorsqu'il parle des « sociétés de contrôle », dans lesquelles le pouvoir ne s'exerce plus dans des lieux clos comme vu précédemment, mais à travers des flux, des réseaux ou encore des dispositifs invisibles. Dans ce contexte, la prison n'est plus seule mais devient l'un des maillons d'un continuum de surveillance qui dépassent largement ses murs, la punition et la discipline.

En retraçant la genèse de la prison comme forme souveraine de punition, cette littérature nous permet de situer l'enfermement non pas comme une évidence intemporelle, mais comme une construction sociale et politique qui a pris sens dans un moment historique précis. Cela nous amène à se demander comment cette prétendue universalité de la prison présentée comme juste, égalitaire et rationnelle, continue d'imprégner nos représentations actuelles. Si la prison est née d'une volonté de rupture avec la violence spectaculaire de l'Ancien Régime, comment le cinéma, à son tour, met-il en scène cette transition et la rend-il intelligible au spectateur ? Et plus largement, en quoi ces récits visuels contribuent-ils à reconduire ou à interroger l'idée selon laquelle l'enfermement est la peine moderne « par excellence » ?

2. Glissement vers un pouvoir contrôlant diffus et gestionnaire

Cette section explore la manière dont la prison s'inscrit dans un déplacement plus large des formes de pouvoir, marqué par l'émergence de logiques de contrôle diffus et de gestion des populations. Elle examine comment l'institution carcérale, loin de disparaître, s'articule désormais à un ensemble de dispositifs sécuritaires qui prolongent et renforcent son emprise au-delà de ses murs.

2.1 Un dispositif de contrôle

C'est à la fin du XXe siècle que Gilles Deleuze observe une transformation radicale des formes de pouvoir dans les sociétés occidentales. Dans son bref mais fondamental texte *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle* (1990), il expose le passage des sociétés disciplinaires, caractérisées par des institutions fermées, vers des sociétés de contrôle où le pouvoir s'exerce de manière continue dans le quotidien des individus. Cette transition marque le passage d'un modèle d'enfermement à un modèle de « modulation » où les individus sont soumis à un contrôle constant et intégré au tissu social.

Il ne s'agit alors plus d'enfermer afin de produire des individus dociles et utiles mais plutôt de réorganiser le pouvoir autour de mécanismes de contrôle plus souples et omniprésents, notamment car selon Deleuze (1990), ces institutions sont en crises. Il écrit : « Ce sont les sociétés de contrôle qui sont en train de remplacer les sociétés disciplinaires. » (Deleuze, 1990, paragr.2). Les individus ne sont plus uniquement enfermés physiquement mais sont constamment surveillés au moyen de technologies numériques : cartes d'accès, identifiants numériques, bases de données... Une façon supplémentaire d'exercer le pouvoir initial.

Avec cette configuration, l'individu devient alors ce que Deleuze appelle un *dividuel*, il n'est plus considéré comme une personne unifiée mais comme une entité fragmentée, caractérisée par un flux de données (âge, localisation, habitudes de consommation, déplacements, antécédents), appelé *data*. Ces derniers vont servir à le classer, à le moduler ou à le neutraliser selon des logiques de gestion prédéfinies. Cette organisation se retrouve dans les travaux de Haggerty et Ericson (2000), qui décrivent l'émergence d'un *Surveillant Assemblage*, un réseau hétérogène de dispositifs qui combinent caméras, bases de données, carte, réseaux sociaux, biométrie et algorithmes. Les data récoltés vont ainsi être recomposé en *data double* qui vont pouvoir être manipulé indépendamment du

corps physique des individus, dans des « centres de calculs » afin de produire des profils utiles aux institutions (sécurité, marketing etc.). C'est ce double et non la personne en tant que telle qui devient alors la cible principale des politiques de surveillance. Cela permet ainsi de produire une surveillance sans limite où les frontières deviennent de plus en plus floues.

Ce changement de modèle entre sociétés disciplinaires et sociétés de contrôle impacte directement notre façon de penser la prison aujourd'hui. S'il n'est plus nécessaire de passer exclusivement par l'enfermement physique pour exercer le pouvoir, alors pourquoi la prison persiste-t-elle ? Deleuze (1990) n'annonce pas la disparition des institutions disciplinaires comme la prison mais leur intégration dans un ensemble plus large de dispositifs de contrôle. Elle n'est alors plus une institution isolée ou exceptionnelle mais constitue un élément parmi d'autres dans une chaîne continue de mécanismes de surveillance et de gestion.

Cette transformation des logiques pénales, désormais plus orientées vers la gestion que vers la discipline, se prolonge également à travers les dispositifs dits « alternatifs » à l'incarcération. Présentés comme des solutions humanisantes ou pragmatiques, ces mécanismes s'inscrivent pourtant dans une continuité avec la logique gestionnaire évoquée plus haut. Ils promettent d'éviter les effets délétères de l'enfermement tout en préservant la sécurité publique, mais la littérature souligne leur rôle ambivalent, voire leur capacité à étendre la portée du contrôle pénal sous des formes renouvelées. On attend en effet d'eux à première vue de « prévenir le risque de récidive, le caractère désocialisant de l'incarcération et le surpeuplement des prisons » (Vie publique, 2022). Certaines d'entre elles, telles que le travail d'intérêt général (TIG), le sursis probatoire, le placement sous surveillance électronique (PSE) et la semi-liberté, sont encouragées pour se substituer aux peines d'emprisonnement traditionnelles. Le Code pénal prévoit même que l'emprisonnement ferme ne doit être prononcé « qu'en dernier recours » (Portelli, 2010, p.26). Ces mesures visent à permettre au délinquant de continuer à exercer ses propres choix et à assumer ses responsabilités sociales (Portelli, 2010). Pourtant, malgré ces intentions, l'incarcération reste la peine correctionnelle de référence et les peines alternatives ne se développent que lentement (Vie publique, 2022). Et l'analyse de ces dispositifs révèle qu'ils renforcent la surveillance sociale et ne remettent pas fondamentalement en cause le système pénal existant (Mary, 2007). A savoir que leur introduction s'accompagne notamment d'une extension, d'une intensification et d'une

diversification du « filet pénal », car premièrement, de plus en plus d'individus sont sujets au contrôle pénal et secondement, l'intensité de ce contrôle augmente (Mary, 2007). Ces technologies de surveillance participent à amplifier ce que l'on peut qualifier de principes panoptiques. David Lyon (1993) montre que, bien que l'idée d'un « Panopticon social » soit « sociologiquement erronée » (Lyon, 1993, p.653), les systèmes de surveillance électronique ne présentent pas moins de caractéristiques panoptiques, à savoir une surveillance constante, asymétrique et profondément intériorisée. En résumé, loin de représenter une réelle alternative à l'incarcération, les dispositifs alternatifs permettent une gestion plus flexible, alimentant ce que l'on retrouve au travers de la société de contrôle de Deleuze, et surtout plus invisible de la population pénale. Ils participent à l'élargissement des mécanismes de surveillance et de contrôle et renforcent l'emprise de l'État sur les individus, et ce tout en accentuant les inégalités sociales déjà présentes dans le système pénal.

Si la société de contrôle décrite par Deleuze marque un dépassement des institutions disciplinaires au profit d'un pouvoir diffus, elle constitue une étape dans l'évolution plus large des formes contemporaines de gouvernement. On observe aujourd'hui une transformation plus profonde encore, la peine s'inscrit dans une logique de gestion où l'objectif n'est plus uniquement d'encadrer ou de discipliner les individus, mais de gouverner des « sous-populations » (Slingeneyer, 2007, p.5) marginalisés à travers des outils d'évaluation, de tri et de neutralisation.

Ces « sous-populations » ne sont pas choisies au hasard : elles rassemblent des groupes déjà placés en marge, désignés comme indésirables dans l'espace social bien avant toute intervention pénale. Cette sélection s'inscrit dans un processus plus large de stigmatisation et d'altérisation, que la sociologie interactionniste a largement documenté.

Dans *Outsiders* (1963), Becker montre que la déviance est une construction sociale et introduit la notion d'« étiquetage » (*labeling*). La théorie de l'étiquetage considère que certains individus se voient assigner une identité réduite à l'infraction ou au comportement jugé anormal. Comme il l'exprime : « Le déviant est celui à qui l'étiquette de déviant a été appliquée avec succès ; le comportement déviant est le comportement que les gens stigmatisent comme tel » (Becker, 1985, p.9).

Goffman (1963) prolonge cette réflexion en montrant que la stigmatisation produit une identité sociale dévalorisée, perçue comme incompatible avec la norme dominante. Dans cette perspective :

« C'est Erving Goffman qui a fait du stigmat (étymologiquement une marque durable sur la peau) un concept sociologique, en l'étendant à tout attribut social dévalorisant, qu'il soit corporel ou non – être handicapé, homosexuel, juif, etc. Le stigmat n'est pas un attribut en soi : il se définit dans le regard d'autrui. Il renvoie à l'écart à la norme : toute personne qui ne correspond pas à ce qu'on attend d'une personne considérée comme « normale » est susceptible d'être stigmatisée. Le stigmat s'analyse donc en termes relationnels. Il renvoie autant à la catégorie à proprement parler qu'aux réactions sociales qu'elle suscite et aux efforts du stigmatisé pour y échapper. » (Rostaing, 2015, p.1)

Ces mécanismes participent à naturaliser l'exclusion de certains groupes et à légitimer leur gestion séparée. Dans cette logique, la peine devient un outil de tri et de neutralisation qui consolide la frontière symbolique entre la société « respectable » et ces publics marginalisés.

2.2 La prison dans la logique sécuritaire

Le glissement que nous avons analysé précédemment qui est caractérisé par le passage d'une société disciplinaire à une forme de pouvoir diffus et constant : les sociétés de contrôles, peut être qualifié de sécuritaire. Il ne résulte pas d'une évolution naturelle mais s'inscrit dans une transformation des modes d'exercices du pouvoir. A partir des années 1990, un tournant majeur s'opère dans les pratiques pénales, marqué par un glissement progressif des objectifs traditionnels de réhabilitation ou de punition vers une logique de gestion. Feeley et Simon (1992) traitent ce changement à travers le concept de *new penology*, ou « nouvelle pénologie » qui décrit une transformation dans la façon dont s'organise le champ pénal. Il ne s'agit plus de chercher à transformer moralement ou socialement les délinquants mais d'appréhender la déviance selon des logiques statistiques, prédictives et de neutralisation. Cette logique s'inscrit dans une reconfiguration plus large du champ pénal, marqué par l'importation de modèles issus du management et de la statistique. Les institutions judiciaires se dotent progressivement d'outils actuariels, telles que les grilles d'évaluation du risque de récidive ou de

dangereusité, qui orientent les décisions pénales, qu'il s'agisse de placement en détention, de libération conditionnelle ou de programmes de traitement. Selon David Garland (2001), cette évolution participe à la culture du contrôle propre aux sociétés néolibérales, où la priorité est donnée à la sécurité, ce qui permet donc de justifier une pénalité tournée vers la gestion préventive des populations jugées déviantes. Dans le même sens, Philippe Mary (2001) analyse comment les pratiques du système pénal tendent à devenir de plus en plus techniques, et ce, en y perdant ses finalités sociales. Il écrit : « la protection de la société est invoquée pour couvrir l'inconsistance des politiques menées, cette invocation suscite une demande accrue de protection de la part du public, demande qui amène à l'invoquer encore davantage, etc. » (Mary, 2001, p. 43). À travers cette boucle qui s'auto-entretient, la logique gestionnaire prévaut : les professionnels sont forcés d'appliquer des procédures standardisées, qui sont souvent chiffrées, ainsi l'évaluation remplace la compréhension. Il ne s'agit plus d'accompagner un individu dans sa transformation, mais d'optimiser un système qui vise la neutralisation et la visibilité de son action, au détriment de lui donner du sens.

Dans ce contexte, certaines « sous-populations », selon le vocabulaire utilisé dans la nouvelle pénologie, deviennent la cible de ce pouvoir configuré autour d'une certaine gestion des corps et des conduites. Cela correspond précisément à ce que Foucault (2004) théorise comme étant l'exercice du « biopouvoir », soit les « techniques spécifiques du pouvoir s'exerçant sur les corps individuels et les populations » (Genel, 2004, résumé) et qui « s'ordonne à un pouvoir de gestion de la vie » (Genel, 2004, paragr.5). Foucault (2004) parle de « l'ensemble des mécanismes par lesquels ce qui, dans l'espèce humaine, constitue ses traits biologiques fondamentaux va pouvoir entrer à l'intérieur [...] d'une stratégie générale de pouvoir » autrement dit la manière dont les sociétés modernes ont intégré la vie biologique elle-même dans leurs logiques de gouvernement. Les individus deviennent des objets de contrôle, administrés non seulement en fonction de ce qu'ils ont fait mais aussi de ce qu'ils pourraient être ou devenir.

Cette forme de pouvoir s'inscrit dans un régime plus large que Foucault nomme « gouvernementalité », soit l'art de gouverner les conduites dans les sociétés modernes. Il ne s'agit plus de réprimer ponctuellement mais d'encadrer en amont les conditions de l'action, en orientant les comportements de manière continue et diffuse. À travers cette rationalité, les institutions, dont la prison fait partie, cessent d'être de simples outils de sanction pour devenir des dispositifs de gestion politique des populations.

À ce titre, la prison apparaît donc comme un lieu privilégié d'exercice du biopouvoir. Dans ce cadre, l'enjeu n'est plus seulement de punir un acte passé : il s'agit de gérer la vie, d'agir sur les corps, les trajectoires et les subjectivités. La prison permet à l'État de trier, surveiller et neutraliser en ciblant prioritairement des groupes sociaux déjà fragilisés, les « indésirables ». La sélection ne se fait pas au hasard, elle reflète des rapports de pouvoir, des hiérarchies sociales et des logiques d'exclusion profondément ancrées.

C'est ce que démontre Loïc Wacquant dans *Punir les pauvres* (2004), en analysant le lien entre le recul de l'État-providence et la montée de l'État pénal. Dans ce contexte néolibéral, la logique punitive prend alors la place d'un système de protection sociale en retrait, substituant l'assistance par l'enfermement. Il décrit un glissement du *workfare* au *prisonfare*, où l'enfermement devient une manière de gérer la pauvreté plutôt que de la résoudre. Il affirme que « L'exécution des peines – partie de la main droite comble le vide créé par le démantèlement néolibéral de l'État-providence ; partie de la main gauche » (OPPEC, 2022, p.3). Ce glissement n'est pas le reflet d'une augmentation de la criminalité mais l'effet d'un récit politique fondé sur la peur, l'individualisation des responsabilités et la stigmatisation des pauvres.

Mais cette logique de ciblage pénal ne se fonde pas uniquement sur des critères de classe : elle est également profondément racialisée et genrée. De nombreuses études ont montré que les personnes perçues comme racisées sont surreprésentées en prison, et ce, malgré l'absence de statistiques ethniques officielles. Selon Fabien Jobard et al. (2009), cette absence de données contribue à invisibiliser un traitement différencié dans les pratiques policières et judiciaires. Par ailleurs, les femmes incarcérées constituent un groupe minoritaire mais fortement invisibilisé dans le système carcéral. Comme le mets en évidence l'Observatoire international des prisons, elles ont à faire à une « double peine » : en plus de la privation de liberté, elles subissent une offre carcérale inadaptée à leurs besoins spécifiques ainsi qu'une réinsertion plus difficile notamment en matière de soins, de parentalité et de formation (OIP, 2023). Plus largement, ces dynamiques participent à la criminalisation et à la marginalisation de toutes les personnes stigmatisées, autrement dit perçues comme « autre ».

Ces dynamiques de ciblage social observées sont confirmées par les données sur la composition socio-économique de la population carcérale. Charlotte Vanneste (2013) montre que les personnes détenues sont majoritairement issues des catégories les plus

défavorisées, souvent peu ou pas diplômées, en situation d'échec scolaire, sans emploi et issues de milieux ouvriers. En France, plus de 70 % des personnes incarcérées ont un niveau scolaire inférieur au baccalauréat et près d'un tiers ont quitté l'école avant 16 ans (Kensey, 2012). Ces chiffres ne disent rien d'une criminalité « naturelle » des classes populaires mais révèlent à quel point elles sont surexposées aux logiques de contrôle et de punition. La prison ne punit donc pas une criminalité abstraite mais bien une certaine catégorie de personnes, selon des logiques de classe, de race et de précarité.

Enfin, cette gestion différenciée des populations ne peut être détachée des logiques plus profondes de stigmatisation et de désaffiliation. Comme l'analyse Chantraine (2003), l'incarcération ne représente pas une rupture brutale dans le parcours des personnes mais s'inscrit selon lui dans la continuité de ceux-ci marqués par des formes antérieures de relégation. Elle s'inscrit dans une continuité biographique où la prison ne fait que renforcer un statut social préalablement fragilisé, consolidant des stigmates déjà présents plutôt que de les atténuer.

Chantraine (2003) mobilise le concept de « désaffiliation » proposé par Robert Castel pour montrer que les personnes incarcérées se situent souvent à l'intersection d'une précarité économique et d'une fragilité relationnelle, deux dimensions qui définissent une position d'extrême vulnérabilité dans le tissu social. Il rappelle ainsi, en citant Combessie (2001) et Castel (1995), que « les détenus sont donc davantage désaffiliés que les autres citoyens (Combessie, 2001) et cette désaffiliation doit être saisie dans son double aspect économique et relationnel (Castel, 1995) » (Chantraine, 2003, p. 2). Dans ce sens, la prison participe pleinement à l'entretien de cette désaffiliation. Elle intensifie l'isolement et ce en rompant les liens sociaux quelques peu restants et en générant un stigmate durable. Ainsi, elle devient un maillon central dans la production des inégalités sociales.

L'enfermement et les logiques de contrôles de plus en plus diffus que nous avons étudiés précédemment s'inscrivent donc dans une gestion de sous-populations spécifiques. Cet arsenal gestionnaire construit et reproduit des figures sociales marginalisées. Nous assistons à la production de catégories sociales à contrôler et à gérer. Ce processus est ancré au sein de nos sociétés porteuses de représentations puissantes omniprésentes dans l'imaginaire collectif. Ce dernier se définit comme :

« un ensemble d'éléments qui s'organisent en une unité significative pour un groupe, à son insu. Signification imaginaire centrale qui constitue une force liante, un principe

d'ordonnancement pour le groupe dans le rapport que ses membres entretiennent à leur objet d'investissement commun, en situation sociale » (Giust-Desprairies, 2009, p.20).

Autrement dit, c'est un ensemble d'images, de récits et de symboles qui façonne notre manière collective de voir et de réagir. Les films, en tant qu'objets culturels largement diffusés, viennent nourrir et réactiver cet imaginaire.

En mettant en lumière ce glissement vers une logique de contrôle diffus et gestionnaire, cette littérature nous invite à s'interroger à la manière dont l'enfermement sort de ses murs pour se prolonger dans une multitude de dispositifs. Cela soulève une question essentielle pour notre objet : comment les films traduisent-ils ce déplacement de la peine, entre la prison comme institution de référence et ces nouvelles formes de surveillance qui s'étendent dans le quotidien ? Est-ce que les récits filmiques montrent la prison comme un lieu résiduel d'un pouvoir ancien ou comme un maillon intégré à un continuum plus large de contrôle social ?

3 La prison dans les représentations sociales, une institution ancrée dans l'imaginaire collectif

Cette section s'intéresse à la manière dont la prison s'ancre et se maintient dans l'imaginaire collectif à travers un ensemble de récits, de discours et d'images. Elle examine comment les représentations médiatiques et culturelles, en mobilisant émotions, codes narratifs et symboles, participent à naturaliser l'enfermement et à renforcer sa légitimité au sein des sociétés contemporaines.

3.1 *Le récit médiatique du crime : entre émotion collective et fabrique de l'évidence pénale*

Alors même que les réformes pénales se concentrent sur une gestion plus technique et rationnelle de la peine, la manière dont la justice est perçue par le public échappe souvent à cette rationalité. Les médias jouent ici un rôle central dans la construction d'un imaginaire collectif du crime et de la justice, qui dépasse souvent le cadre juridique. À travers les récits de *true crime*, les émissions télévisées ou les reportages sensationnalistes, se fabrique une vraie mise en scène de la punition.

Greer (2017) met en avant la façon dont les médias transforment la justice en un spectacle émotionnel qui est partagé par le public, et ce en traitant des crimes violents et sensationnels. Cette représentation ne cherche pas à simplifier la procédure judiciaire mais contribue à déformer la manière dont la justice est perçue, en la présentant non pas comme une réponse rationnelle, mais comme une expérience vécue par tous. Les récits médiatiques suscitent des réactions émotionnelles fortes qui façonnent un imaginaire collectif où la criminalité et ses victimes sont perçues à travers un prisme dramatique. Cela va ainsi contribuer à naturaliser une vision punitive de la justice qui sera plus fondée sur l'intensité des émotions collectives qu'elle est parvenue à susciter que sur des principes de droits.

Selon Marianne Colbran (2014), les séries télévisées jouent un rôle important dans la manière dont les criminels sont perçus et traités car c'est au travers de leur récit que va se façonner l'opinion publique. D'autant plus que ces productions ne cherchent pas souvent à refléter fidèlement la réalité mais privilégient plutôt des réponses punitives visibles, accentuant surtout l'idée que le crime nécessite une réaction immédiate et punitivement forte, qui serait d'ailleurs la seule réponse acceptable. Colbran (2014) souligne notamment que ces récits sont conçus pour capter l'attention du spectateur, notamment en dramatisant les récits afin de séduire un public plus large. Rafter (2007) identifie trois principales divergences entre les caractéristiques du crime et des criminels représentées par les médias et celles reflétées par les statistiques officielles (Rafter, 2007, pp.9-10, cité par Colbran (2014)).

1. Sensationnalisme des crimes : Les médias, tant d'actualité que de fiction, tendent à exagérer les crimes graves, en particulier les meurtres, les crimes violents et ceux à caractère sexuel. Par exemple, environ deux tiers des crimes dans les émissions télévisées américaines concernent des meurtres, des agressions ou des vols à main armée.
2. Représentation des délinquants : Dans les séries policières, les criminels sont souvent dépeints comme des hommes blancs d'âge moyen et de statut élevé. Cela contraste avec la réalité des statistiques officielles où les délinquants sont principalement jeunes, issus des groupes sociaux marginalisés et souvent racisés.
3. Taux de résolution des crimes : Les médias présentent souvent un taux élevé de résolution des crimes. Dans les films criminels des années 1945-1970, presque aucun criminel n'échappait à l'arrestation. Puis bien que cela reste minoritaire, de plus en plus

de films montrent des criminels échappant à la justice à partir des années 1970. Et bien que les crimes soient généralement résolus, un petit nombre d'histoires montrent que la police échoue à capturer les criminels à la télévision américaine.

De plus, les médias ont souvent une manière simplifiée de raconter le crime, suivant un schéma bien défini : un coupable, une victime, une menace et une bonne résolution. Richard Sparks (1992) explique que ce modèle narratif est largement utilisé dans les émissions et séries télévisées policières. Celui-ci permet de susciter des émotions comme la peur ou l'indignation chez le public et conduit à une adhésion à des réponses punitives immédiates (et nécessaires), sans chercher à comprendre les causes sociales du crime. Selon Sparks, la télévision joue donc un rôle crucial dans la légitimation des dispositifs de contrôle social, notamment en reliant le « spectacle » du crime à des impératifs politiques et sociaux d'aujourd'hui.

Ainsi, à travers leurs récits simplifiés, les médias contribuent à façonner une perception du crime et de la justice largement en décalage de la réalité judiciaire. Ils construisent un imaginaire collectif où la peine ne relève plus de la rationalité juridique mais d'une nécessité presque émotionnelle et donc évidente. La justice devient finalement un spectacle où la peine est la réponse attendue à une transgression, ce qui laisse peu de place à la complexité des actes jugés.

Mais au-delà de la simple influence sur l'opinion publique, ces récits médiatiques participent à une construction intériorisée de la norme et du sens dès le plus jeune âge. Ils deviennent le terreau de nos premières représentations du bien et du mal, du juste et de l'injuste, du punissable et de l'impardonnable. Ce sont les premiers récits auxquels nous sommes exposés : les contes, les dessins animés, les séries, les jeux de rôle enfantins (où la figure du policier ou du prisonnier est omniprésente) traduisent déjà un univers moral structuré autour d'une logique binaire où l'infraction appelle la sanction et le crime appelle la peine. Cette idée s'impose dès l'enfance, avant toute expérience du système judiciaire réel. Ainsi, la peine devient une réponse « naturelle », évidente, presque spontanée à toute transgression. Les discours médiatiques s'insèrent alors dans un régime de vérité, tel que le définit Foucault (2012) comme l'ensemble des discours, des pratiques, des institutions à travers lesquels les individus sont amenés (voire contraints) à produire certaines formes de vérité et ainsi à croire ou rejeter certaines choses. Il ne s'agit pas seulement d'une question de représentation mais bien d'un cadre de pensée, une manière de poser ce qui est acceptable. On apprend, souvent sans même s'en rendre compte, à

reconnaître ce qui fait un « bon » coupable, une « vraie » victime, une peine « juste » ... Et ce sont ces logiques qu'on intègre, très tôt, au fil des images et des récits.

En ce sens, la fiction n'est pas simplement un divertissement mais un dispositif au sens foucaldien du terme :

« Un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques ; bref, du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même c'est le réseau qu'on établit entre ces éléments (...) par dispositif, j'entends une sorte – disons – de formation qui, à un moment donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante. » (Foucault, 1994, p.299).

Elle s'inscrit aussi dans ce que Didier Fassin (2009) nomme l'économie morale de l'enfermement : un système de valeurs et de sensibilités collectives qui oriente ce que nous jugeons légitime ou non de punir, et comment, justifiant ainsi l'enfermement. Les récits audiovisuels façonnent cette économie morale en amplifiant certaines émotions négatives tout en reléguant d'autres au second plan, comme l'empathie. Ce cadrage rejoint le concept d'univers d'obligation (Fein, 1979), qui délimitent les groupes auxquels nous accordons ou non la protection sociale. Sandra Lehalle (2016) montre ainsi que l'enfermement crée une frontière morale qui excluent certaines personnes, dont les criminels, de cet univers de protection, les rendant ainsi légitimes à être enfermés. Les représentations médiatiques contribuent à tracer les frontières de cet univers : certaines victimes y sont pleinement incluses, d'autres en restent exclues, tout comme certains auteurs d'infractions sont construits comme définitivement extérieurs à la communauté morale.

Ainsi la fiction produit du savoir et joue un rôle dans la façon dont nous apprenons à voir et comprendre la justice. Elle nous a habitué à certains réflexes, certaines réponses sociales, que nous finissons par considérer comme naturelles. La prison, l'enfermement, la surveillance sont des choses qui nous paraissent plus évidentes que la prévention, la réparation ou l'accompagnement. Ces logiques sont intégrées sans forcément s'en rendre compte. La justice que l'on croit connaître est souvent une version racontée et simplifiée.

Cette vision influence notre façon d'en parler, d'y réagir, voire d'en juger nous-mêmes les fondements, sans que nous en ayons toujours conscience.

En ce sens, les récits médiatiques deviennent structurels dans la formation d'un imaginaire pénal collectif et individuel. Ils installent des catégories toutes faites : un type de crime, un type de criminel, un type de justice et ce au détriment de leur complexité et de leur hétérogénéité. C'est pour cela qu'il est important de questionner la place qu'ils occupent. En renforçant une vision émotionnelle et simplifiée de la justice, ils légitiment un ordre punitif où la réflexion juridique passe souvent au second plan. Et en installant l'idée que la peine va de soi, ils donnent l'illusion d'un système solide, alors qu'il reste très exposé aux réactions de l'opinion publique.

3.2 La prison comme institution normalisée

Dans les sociétés contemporaines, la prison est largement perçue comme une réponse évidente, presque naturelle, à la criminalité. Cette évidence repose pourtant sur un ensemble de discours sociaux, médiatiques et politiques qui contribuent à l'auto-légitimation de l'institution carcérale. Elle est présentée non seulement comme nécessaire, mais aussi comme inévitable, au point d'être rarement remise en question dans l'espace public. Cette naturalisation repose en grande partie sur les représentations collectives, largement façonnées par les médias, qui transforment la peine en un spectacle émotionnellement mobilisateur.

Michelle Brown (2009) développe le concept de *penal spectatorship* pour désigner la manière dont les médias transforment la peine, et en particulier la prison, en un objet de « consommation spectacle ». Selon elle, les spectateurs ne se contentent pas d'observer : ils participent émotionnellement à la mise en scène de la punition, sans pour autant avoir accès à sa réalité concrète. La peine devient ainsi une expérience partagée, à travers laquelle la société vient réaffirmer un ordre moral par l'émotion collective et non la raison.

Carrabine (2012) explique que les images de victimes ou de criminels dans les médias renforcent cette émotion. Comme il le souligne : « La photographie documentaire pose des questions importantes sur les relations entre l'esthétique, l'éthique et la justice, notamment parce que les praticiens contemporains sont de plus en plus conscients qu'ils ont certaines responsabilités sociales à l'égard des sujets qu'ils photographient. »

(Carrabine, 2012, p. 468). En utilisant ces images, les médias jouent un rôle crucial dans la construction de l'idée que la justice doit être à la fois une réponse logique et une expérience émotionnelle partagée, renforçant ainsi l'adhésion à des politiques pénales sévères. Rosenberger et Callanan (2011) soulignent également l'influence des médias sur l'attitude punitive, en déclarant que :

« Plus les téléspectateurs regardent la télévision, quel qu'en soit le contenu, plus ils sont susceptibles de choisir un objectif de condamnation autre que la réinsertion. Il se peut que cette préférence pour des objectifs plus punitifs soit due à la culture d'une vision du « monde méchant », ou à l'idée que les étrangers ne sont pas dignes de confiance et sont potentiellement prédateurs et souvent violents. Ces résultats ont des implications pour l'influence future des médias sur les attitudes punitives en raison des tendances récentes des médias qui suggèrent que les représentations obscures de la violence dans les médias sont susceptibles de rester prévalentes. » (Rosenberger & Callanan, 2011, p. 448).

Cela montre que la consommation de contenu médiatique, même sans lien direct avec le crime, contribue à une vision plus punitive de la justice.

En mettant en scène le crime, la déviance et la justice comme objets de divertissement, les médias participent ainsi activement à la légitimation de la prison. Ils construisent un imaginaire pénal dans lequel l'enfermement apparaît comme la réponse logique et évidente à toute forme de trouble social. La prison n'est alors plus perçue comme une institution contestable mais comme une structure stable, omniprésente, tentaculaire, intégrée à la normalité du monde social. À travers ces récits, elle est facilement représentée comme l'unique issue rationnelle et moralement acceptable à la gestion du crime. En ce sens, les médias ne se contentent pas de refléter l'opinion publique : ils participent activement à la production discursive d'une norme punitive, en renforçant la perception d'une prison légitime, nécessaire et même souhaitable.

Cette construction contribue à faire de la prison une institution totale au sens goffmanien du terme, soit « un lieu de résidence et de travail, 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 » (Goffman, 1968, p.41) et ce tout en se rendant socialement invisible par son intégration dans les routines discursives et médiatiques. Sa visibilité symbolique contraste

fortement avec la réalité de son fonctionnement quotidien, largement opaque et inaccessible. Ce décalage contribue à renforcer sa légitimité, en détournant l'attention des enjeux concrets qui la traversent.

En explorant la manière dont la prison s'ancre dans l'imaginaire collectif à travers les récits médiatiques et culturels, cette littérature nous pousse à questionner le rôle central des images dans la naturalisation de l'enfermement. Si la prison apparaît comme une évidence partagée, c'est en grande partie parce que nous avons appris à la voir, à l'émotionnaliser et à la consommer avant même d'en faire l'expérience concrète. Cela m'amène à interroger : comment les films rejouent-ils cette mise en scène émotionnelle de la peine et de quelle façon participent-ils à la renforcer, à la déplacer ou à la contester ? Plus largement, peut-on considérer que ces récits audiovisuels fabriquent un cadre de pensée qui rend la prison pensable et acceptable, notamment en la présentant comme le seul horizon légitime de la justice ?

Dans nos sociétés modernes, marquées par la fluidité, l'incertitude et la réflexivité, la prison apparaît paradoxalement comme l'une des institutions les plus stables, solides et résistantes au changement. Elle semble échapper à l'instabilité des autres formes institutionnelles en se fondant dans les discours, les images et les habitudes collectives. Alors même que de nombreuses structures sociales sont en recomposition, la prison continue de s'imposer comme une évidence sécuritaire, figée dans une représentation d'ordre et de contrôle. C'est à partir de ce paradoxe que s'ouvre notre réflexion théorique : comment penser la persistance de cette institution dans des sociétés que tout semble pourtant pousser à la transformation ? Adoptant une posture constructiviste, il nous semble indispensable de questionner les représentations que nous avons en tant que société, s'agissant de l'enfermement, et de les considérer comme étant situées et performatives.

Chapitre 2 : Cadre théorique : Une analyse des représentations, les films comme productions performatives situées

Dans cette seconde partie, nous ancrons notre réflexion dans une posture constructiviste, d'une part dans le regard que nous portons sur la prison, envisagée non pas comme une institution immuable mais comme une construction sociale au sein de nos sociétés modernes en constante transformation, et d'autre part par l'analyse des représentations qui en sont faites. Nous adoptons cette même posture à l'égard des films constituant notre corpus, que nous considérons comme des productions discursives situées et performatives, c'est-à-dire comme des récits ancrés dans un contexte socioculturel particulier et participant activement à la construction du sens autour de l'enfermement.

Cette partie se déploie en trois temps complémentaires. La première partie (1) replace la prison dans les dynamiques contemporaines de la modernité, afin de comprendre comment elle persiste dans un environnement social instable, réflexif ou liquide. La deuxième partie (2) mobilise la perspective constructiviste pour penser la prison comme un objet historiquement et culturellement produit, façonné par des processus institutionnels et discursifs qui la légitiment et la naturalisent. Enfin, la troisième partie (3) s'intéresse aux représentations sociales de l'enfermement, en analysant un corpus de films considérés comme des productions situées et performatives, capables de révéler, de reproduire ou de contester l'imaginaire carcéral qui traverse nos sociétés.

1. La permanence carcérale à l'épreuve de la modernité

Dans ce cadre, il nous semble essentiel de replacer la prison dans les dynamiques contemporaines qui traversent nos sociétés. Comprendre les formes actuelles de modernité, qu'elles soient marquées par la réflexivité ou la liquidité, permet de mieux saisir les tensions qui façonnent la persistance de l'institution carcérale.

1.1 Comprendre la modernité pour penser la peine

Ces transformations profondes appellent à être situées dans un cadre théorique plus large. Plusieurs auteurs ont tenté de qualifier cette modernité mouvante, marquée par

l'incertitude, l'accélération et le risque. Commençons par Beck (2001) qui nous propose une nouvelle lecture des sociétés contemporaines. En effet, la modernité à ce moment ne repose plus principalement sur la recherche de croissance ou de richesse mais à présent sur la volonté de gérer les risques produits par ses propres avancées. Il nomme « seconde modernité » la période où les progrès techniques, industriels et économiques produisent des effets secondaires imprévus, qui plus est négatifs, comme la pollution, les pandémies ou encore les catastrophes industrielles, que les institutions doivent désormais s'efforcer de contrôler (Beck, 2001). Ces risques ont des caractéristiques précises : ils sont globaux, généralement invisibles et souvent directement liés aux choix qui ont produit la croissance et le développement économique. Il ne s'agit donc pas d'accidents extérieurs mais bien des conséquences internes à la modernité elle-même. Selon Beck, ces sociétés sont marquées par une grande incertitude, une perte de confiance envers les institutions ainsi qu'un sentiment d'inquiétude permanente.

La transformation des environnements en milieux incertains, changeants et complexes confrontent les institutions et les individus à la nécessité de s'adapter en permanence. Cette nouvelle dynamique de transformation est au cœur de ce que certains sociologues ont appelé la modernité réflexive. En effet cette notion a été développée collectivement par Beck, Giddens et Lash dans leur ouvrage fondateur *Reflexive Modernization* (1994). Elle désigne une phase de la modernité dans laquelle plus rien n'est fixe : les règles, les rôles sociaux, les institutions et même les identités doivent être sans cesse rediscutés, reformulés, réajustés. En comparaison à la modernité « simple » initialement fondée sur des cadres stables comme le travail, la famille ou l'État-nation, la modernité réflexive quant à elle repose sur une remise en question permanente des fondements du social : plus rien n'est donné, tout est à négocier.

Comme reprit par Cauchie et Hubert (2006), Beck insiste particulièrement sur la manière dont les institutions modernes sont obligées de se confronter aux effets négatifs qu'elles ont-elles-mêmes générés. Dans ce sens, elles sont contraintes de revoir leurs modes d'action, en devenant capables de se remettre en question et de se transformer en permanence. Ce processus demande donc que les États ne se contentent plus de gérer, mais doivent aussi anticiper, dialoguer avec la société civile et répondre à de nouvelles attentes en matière de démocratie, de participation et de justice.

Giddens, de son côté, se concentre davantage sur les individus (1991). Autrement dit, il explique que dans un monde incertain comme celui-là, où les rôles sociaux ne sont plus

assignés à l'avance, l'identité devient quelque chose à construire. C'est au tour de l'individu de construire un récit de lui-même, de faire des choix de vie cohérents et de faire face aux risques qu'il rencontre. Cette auto-réflexivité devient une norme sociale valorisée, que l'on retrouve dans les domaines de l'éducation, de la santé, du travail... mais aussi dans celui de la justice pénale.

En effet, le système pénal actuel s'inscrit pleinement dans cette dynamique. Il ne se contente plus uniquement de punir mais attend des personnes condamnées qu'elles participent activement à leur propre transformation. En passant par divers programmes de responsabilisation ou d'exercices de réflexion sur soi-même, l'individu doit montrer qu'il est capable. La capacité à faire preuve de lucidité, d'engagement mais aussi à se remettre en question deviennent des conditions pour accéder à certains droits ou peines aménagées.

Cependant, cette exigence d'autonomie rencontre une limite structurelle dans le monde carcéral. Nous savons que la prison est un lieu où l'on perd le contrôle sur son emploi du temps, ses relations, sa vie en générale, autrement dit elle suspend donc toute possibilité de réflexivité active. Avec son cadre strict, elle empêche justement ce travail sur soi que la société valorise partout ailleurs. C'est ce que mets en avant Bourdin (2003), lorsqu'il souligne que la réflexivité devient un critère normatif et son absence est perçue comme une faute. Ce paradoxe est d'autant plus visible à la sortie de prison. Nous attendons des anciens détenus qu'ils soient immédiatement insérables et responsables alors même qu'ils ont été privés, pendant des mois ou des années, d'une quelconque autonomie. La performance réflexive est ainsi exigée dans un système qui empêche les conditions minimales de son déploiement (Cauchie et Hubert, 2006). L'individu devient responsable de son propre échec, l'autonomie attendue ne se manifeste donc pas et devient une justification légitime d'une re-sanction ou d'une exclusion sociale.

Dans une telle configuration, la prison apparaît comme un lieu de tension entre deux formes de pouvoir. D'une part, un pouvoir traditionnel de discipline et d'enfermement, qui provient de la modernité industrielle, et de l'autre un pouvoir plus diffus, centré sur la responsabilité individuelle et l'auto-discipline, typique de la modernité réflexive. Cela met en évidence une contradiction plus large dans nos sociétés, on exige des individus qu'ils soient autonomes et responsables, tout en les soumettant parfois à des dispositifs institutionnels, comme la prison, qui les empêchent de l'être.

La prison est donc révélatrice des limites du modèle social dans lequel nous nous inscrivons, qui valorise la liberté individuelle tout en continuant de recourir à des formes de contrôle rigides et contraignantes.

Cette réflexivité croissante, bien qu'elle ouvre la voie à des ajustements permanents des institutions et des comportements, ne garantit pas pour autant une plus grande stabilité sociale. Au contraire, elle s'accompagne d'un sentiment d'incertitude généralisée, d'éclatement des repères et d'une difficulté à ancrer durablement les normes ou les structures collectives.

C'est dans ce contexte que s'inscrit la réflexion de Zygmunt Bauman (2000). Celui-ci propose une critique large de la modernité et la décompose en deux phases : une modernité « solide », caractérisée par des institutions stables organisées autour de grands idéaux collectifs et une modernité « liquide » où l'ensemble de ces repères s'effacent et laissent place à l'instabilité, à la précarité et à une incertitude constante (Bauman, 2014). Selon Bauman (2000), nous vivons aujourd'hui dans une société où tout ce qui est solide se liquéfie : les statuts, les engagements, les protections, les contrôles... (Tabet, 2017).

Dans cette modernité liquide, « tout ce qui donnait à nos sociétés un caractère stable et prévisible (institutions, traditions...) s'efface » (Molénat, 2009, p.172). Le monde est caractérisé par un changement si rapide que les modes d'action ne peuvent plus se figer en habitudes et routines (Molénat, 2009). Le concept de liquidité a d'ailleurs été accolé aux termes de « société » et de « modernité » dans les travaux de Bauman dès 1998 (Tabet, 2017).

Dans ce contexte, l'individu doit constamment s'adapter. Il est poussé à ajuster ses choix, ses pratiques, voire son identité, pour répondre aux attentes sociales et suivre les transformations du marché. Mais cette flexibilité n'est pas qu'un atout : elle devient une norme. Ceux qui n'arrivent pas à suivre le rythme sont perçus comme inadaptés, voire inutiles. Robert Castel, en parlant de la précarisation du travail, montre bien ce glissement : l'exclusion ne prend pas toujours la forme d'un chômage visible, mais peut résulter d'un éloignement progressif du travail stable et de tout ce qui l'accompagne (Duprez, 1996). Il évoque un « néo-paupérisme » qui touche en particulier les jeunes précaires, privés du statut que donnait autrefois l'emploi. Bauman, lui, parle de « superflus » ou d'« exclus de longue durée » pour désigner ceux que la société laisse de côté (Tabet, 2017, p. 8).

Ainsi, dans un monde instable caractérisé par l'incertitude et la fragilité des repères (Bauman, 2000), la prison conserve une place singulière. Elle fonctionne comme un point fixe, un des lieux où l'État réaffirme visiblement son autorité (Garland, 2001). Loïc Wacquant (2004) souligne que, face à l'insécurité sociale, l'institution carcérale agit comme un repère symbolique et rassurant, non pas tant pour résoudre les causes des problèmes sociaux que pour désigner des figures responsables : le récidiviste, le jeune des quartiers populaires, l'exclu... La prison persiste ainsi comme une réponse stable dans un environnement marqué par l'incertitude.

Didier Fassin (2011) montre, à travers son enquête sur les pratiques policières, que cette logique transforme la « question sociale » en « question martiale » (Fassin, 2011, p. 71). Dans les quartiers, les contrôles d'identité ou les interventions policières fonctionnent souvent comme des rappels à l'ordre, ciblant ceux qui ne correspondent pas aux normes attendues. Ces pratiques visent moins à résoudre les problèmes sociaux qu'à écarter ceux qui dérangent. La prison devient alors un outil symbolique de contrôle, sans pour autant répondre aux causes réelles de l'insécurité dans une société où les liens sont fragiles et les responsabilités de plus en plus individualisées.

Ce phénomène s'accroît dans le contexte néolibéral actuel où l'État se désengage de ses missions sociales classiques et choisit de confier à d'autres la gestion des risques sociaux. On ne garantit plus l'intégration des exclus mais seulement leur gestion. Tabet (2017) montre que Bauman ne voit pas dans la société moderne une émancipation, cette dernière semble tout autre que synonyme de liberté. Elle est devenue au contraire un instrument de domination qui en imposant une charge d'adaptation permanente aux individus, les rend responsables de leur échec. La prison ne serait donc pas un dysfonctionnement mais un lieu qui transforme la punition en un moyen de réguler des flux humains perçus comme indésirables.

De cette façon on ne peut plus penser la prison indépendamment du régime de modernité dans lequel elle s'inscrit. Elle offre une illusion de stabilité dans un monde qui nécessite un besoin collectif de repères et ce en masquant l'échec des promesses d'inclusion et de protection sociale, au prix de l'exclusion et de la souffrance.

Les approches de Beck, Giddens et Bauman permettent de comprendre comment la prison contemporaine s'inscrit dans les transformations profondes de la modernité. Elle ne répond plus seulement à une logique punitive classique, celle que l'on imagine en premier

lieu mais devient un outil pour gérer l'incertitude dans un monde instable et privé de repères sociaux.

Ces analyses nous font comprendre que la prison apparaît aujourd'hui plutôt comme un espace qui matérialise la stabilité et l'autorité dans une société instable. Il existe ainsi l'illusion d'un ordre social, non pas en transformant les individus mais bien en les écartant de la sphère publique. À ce titre, elle constitue l'un des laboratoires les plus révélateurs de la modernité.

C'est ce sens élargi et critique de la modernité que nous retiendrons pour la suite de ce travail. Une modernité marquée à la fois par l'instabilité des repères, la réflexivité imposée aux individus, la précarisation des liens sociaux ou encore la montée d'une logique gestionnaire du risque. Qu'elle soit dite réflexive (Beck, Giddens) ou liquide (Bauman), elle renvoie à un monde où les institutions, les identités et les formes de contrôle doivent se réinventer en permanence. L'idée de modernité dans cette étude n'est donc pas celle du progrès linéaire ou de la promesse d'émancipation, mais celle d'une incertitude constante, dans laquelle les dispositifs pénaux comme la prison jouent un rôle spécifique en maintenant l'illusion d'un ordre stable. C'est à partir de cette compréhension de la modernité que nous analyserons désormais les représentations contemporaines de la peine et des formes d'enfermement.

1.2 Prison rigide et immuable

Depuis le XIX^{ème} siècle, les sciences sociales ne cessent de constater la permanence de l'institution carcérale malgré l'accumulation des critiques à son encontre. Cette stabilité constitue en elle-même un paradoxe car la prison est décrite comme inefficace, inadaptée, voire contre-productive.

Michel Foucault en offre une explication fondatrice dans *Surveiller et punir* (1975), il affirme que la prison ne vise pas à réinsérer mais à produire un certain type de pouvoir sur les corps. Il écrit qu'elle a « fort bien réussi à produire la délinquance » et son « échec » serait en réalité son succès fonctionnel. Il écrit : « La prison, c'est donc un instrument de recrutement pour l'armée des délinquants. C'est à cela qu'elle sert. Selon lui, on dit depuis deux siècles : « La prison échoue, puisqu'elle fabrique des délinquants. » Je dirais plutôt : « Elle réussit, puisque c'est ce qu'on lui demande. » » (Foucault, 1994, p.717).

Cette lecture, largement reprise dans les travaux sociologiques, est au cœur de ce que Benoît Auroy (2013) désigne comme « les paradoxes de la prison dans l'œuvre de Foucault ». Il souligne que cette institution, censée remplacer les supplices barbares réservé aux condamnées par une logique de réhabilitation, s'est en fait implantée très rapidement dans une logique de gestion sociale des illégalismes. Marquant ainsi une rupture avec les idéaux révolutionnaires des Lumières. La prison n'est pas née d'un progrès humaniste mais s'est imposée à son rythme comme un instrument de gouvernement : « Loin d'être le résultat [...] d'une humanisation progressive de la répression pénale, la généralisation de l'emprisonnement serait en réalité destinée à assurer une gestion politique plus efficace des illégalismes. » (Auroy, 2023, résumé).

Ce paradoxe est repris notamment dans l'analyse d'Olivier Milhaud (2006) qui écrit que la prison est l'objet d'une critique constante depuis les années 1820, mais qu'aucune de ces critiques n'a conduit à son effacement. Il rappelle que les arguments récurrents (coût élevé, récidive, échec de la réinsertion, production d'une sous-culture criminelle) n'ont jamais questionner la place centrale de la prison. Pour lui, la critique récurrente de la prison est par ailleurs elle-même intégrée à son propre fonctionnement.

Cette idée est approfondie par Gilles Chantraine (2018), qui insiste sur l'inertie structurelle du système pénal qui est capable d'intégrer des discours réformateurs sans remettre en cause ses fondements. Il montre que l'institution pénale se transforme en surface, mais demeure attachée à un noyau dur de rationalité punitive, une sorte de socle qui serait intouchable. Il écrit :

« J'ai ainsi mené un ensemble de travaux et réflexions d'orientation théorique, visant à montrer comment l'émergence de nouvelles rhétoriques pénales, mâtinées de managérialisme et d'idéologie néo-libérale, tendait à revigorer plutôt qu'à rompre avec les bases socio-historiques et cognitives de la rationalité pénale moderne. » (Chantraine, 2018, p.47).

Cette capacité du système pénal à se revigorer par l'intégration des critiques (comme celles portées sur les droits fondamentaux par exemple) sans altérer profondément sa logique dominante, conduit Chantraine (2018) à parler d'une rationalité pénale capable d'absorber les critiques sans pour autant s'effondrer. Il écrit en ce sens que : « La prison et le système de pensée qui la sous-tend se sont en quelque sorte « enrichis » d'une sous-

rationalité interne qui constate et amoindrit partiellement les « excès » de sa rationalité dominante » (Chantraine, 2018, p. 52).

Cela est particulièrement bien illustré par le « paradoxe de la modernisation carcérale » développé par David Scheer (2013). À partir d'une étude comparative de deux prisons belges (une ancienne et une récente), il montre que les établissements modernes, bien que construits dans un but de rendre ses actions plus optimales, sont vécus comme plus oppressantes par les détenus comme par le personnel. Il illustre ces propos notamment avec une recherche quantitative récente menée ultérieurement par d'autres chercheurs, basée sur 548 questionnaires adaptés du « Conceptualising and Measuring the Quality of Prison Life » (Cambridge University) et distribués dans la totalité des prisons belges, que : « Les établissements pénitentiaires les plus vétustes reçoivent les meilleures notes d'appréciation des détenus, et ce en tous points : relations avec le personnel, contacts familiaux, autonomie, respect... et même conditions matérielles » (Scheer, 2013, p.95). En réalité, la modernisation des prisons, loin de faire disparaître les logiques d'isolement, de contrôle et de relégation, tend à les renforcer de manière plus subtile en rendant l'oppression moins visible. La nouvelle architecture carcérale, pensée pour offrir de meilleures conditions de vie, engendre en réalité un isolement accru ainsi qu'un effacement des interactions et une intensification du contrôle. Le paradoxe est là : les prisons modernes réactivent, sous d'autres formes, les logiques disciplinaires les plus classiques.

Enfin, malgré la diversité des critiques et des dispositifs alternatifs, la prison reste une forme d'« évidence institutionnelle ». Elle persiste grâce à sa « plasticité » : en effet, elle continue de s'adapter aux changements politiques et sociales, tout en conservant à la fois son rôle central au sein du système pénal. Comme le rappelle Olivier Milhaud (2006), les efforts de modernisation carcérale ne remettent pas en cause la place de l'enfermement dans l'édifice mais tendent plutôt à l'aménager sans pour autant l'interroger. La prison s'est ainsi imposée comme une réponse réflexe face aux désordres, au point que sa remise en question en profondeur demeure marginale dans les débats publics comme dans les pratiques judiciaires.

Ainsi, malgré les dispositifs alternatifs et les réformes successives, la prison reste une institution pénale centrale. Elle persiste grâce à son rôle structurel dans la gestion des populations mais aussi par sa place symbolique qu'elle maintient au sein de l'appareil

judiciaire que l'on connaît tous. Même critiquée, elle demeure en effet une figure clé de la justice.

Cette stabilité de la prison, malgré toutes les critiques qu'on lui adresse, finit par créer l'illusion d'une évidence. Elle semble aller de soi, comme si elle avait toujours été là, comme si nous ne pouvions tout simplement pas faire autrement. En tant qu'institution ancienne, centrale, répétée dans les discours politiques, les médias, les représentations culturelles, elle en vient à paraître naturelle. Cette naturalisation est l'un des effets les plus puissants de sa longévité : elle rend impensable son remplacement et invisibilise les choix sociaux, politiques et historiques qui l'ont rendu possible. C'est précisément contre cette apparente évidence que ce mémoire se construit. Depuis le début, nous avons fait le choix d'ancrer notre réflexion dans une approche constructiviste, en remontant à la genèse historique de l'institution carcérale, pour montrer qu'elle n'est ni neutre, ni éternelle, ni universelle. Dans la suite, nous allons expliciter ce que cette posture implique : penser la prison comme une construction sociale, c'est refuser de la prendre pour un simple fait et s'attacher au contraire à comprendre comment elle est produite, reproduite et rendue légitime dans nos sociétés.

2. Penser la prison comme une construction sociale

Cette section envisage la prison non comme une évidence institutionnelle, mais comme le produit d'un ensemble de processus sociaux, historiques et discursifs. En mobilisant la perspective constructiviste, il s'agit de comprendre comment cette institution est façonnée, légitimée et rendue « naturelle » dans nos sociétés, au point de paraître immuable malgré ses limites reconnues et les critiques récurrentes dont elle fait l'objet.

2.1 Le constructivisme comme grille de lecture

L'émergence d'un changement de paradigme dans les sciences sociales, notamment à travers les travaux issus de la criminologie critique, a conduit à déplacer le regard : il ne s'agit plus seulement d'expliquer les actes criminels en tant que tels, mais d'analyser les processus sociaux, institutionnels et idéologiques qui définissent certaines conduites comme déviantes ou criminelles. Ce renversement épistémologique nous

amène à considérer que la criminalité est une construction sociale et non une réalité objective ou naturelle. Comme le résume Baratta (1990),

« la criminalité, les criminels sont, sans aucun doute, des objets de ce type. Ils sont impensables sans l'intervention des processus institutionnels et sociaux de définition, la loi pénale, son application de la part des instances officielles, les définitions et les réactions non institutionnelles » (Baratta, 1990, p. 27).

Ce déplacement ouvre sur une approche constructiviste, qui postule que la réalité sociale est produite à travers des interactions, des discours et des pratiques institutionnelles. Autrement dit, la prison, le crime ou encore la punition ne sont pas des évidences naturelles, mais des objets historiquement et culturellement construits. Adopter une telle posture implique de s'intéresser à la façon dont les institutions se forment, aux représentations qu'elles véhiculent et aux sens qu'elles produisent dans la société.

Dans ce prolongement, le constructivisme social, tel que développé par Berger et Luckmann (1966), offre un cadre théorique particulièrement éclairant. Dans *La construction sociale de la réalité*, les auteurs défendent l'idée que la société est à la fois une construction objective et subjective. D'une part, elle repose sur des institutions stabilisées, issues de l'activité humaine répétée et sédimentée dans le temps : c'est la dimension objective de la réalité sociale. D'autre part, ces mêmes institutions sont subjectivement intériorisées par les individus, qui les perçoivent comme naturelles, allant de soi. Autrement dit, ce qui est socialement construit devient psychologiquement réel. Cette double dimension (objectivation et subjectivation) permet de penser comment des catégories acquièrent un statut de réalité sociale alors même qu'elles résultent de processus historiques et culturels spécifiques.

C'est cette perspective qui permet de comprendre que les figures comme « le criminel », « le récidiviste » ou « le prédateur » ne sont pas des réalités naturelles, mais des produits de définitions socialement situées, portées par des discours institutionnels, politiques ou médiatiques. Comme le rappelle Baratta,

« Criminalité et déviance ne dénotent pas des milieux naturels, mais des milieux culturels, dans le sens qu'ils résultent de processus de définition qui se déroulent à l'intérieur du mécanisme idéologique par lequel a lieu la reproduction de la réalité sociale » (Baratta, 1990, p. 36).

C'est à partir de cette compréhension que l'on peut désormais interroger la prison non comme une évidence institutionnelle mais comme un objet socialement construit, autour duquel se cristallisent des discours, des représentations et des formes de sens historiquement situées.

2.2 *La prison comme objet construit*

Nous nous inscrivons ainsi dans une posture constructiviste, telle que nous l'avons définie précédemment. Cet ancrage théorique nous invite à porter un regard particulier sur notre objet de recherche : l'institution carcérale et plus généralement l'enfermement. Comme cela a été explicité dans la première partie de ce mémoire, la genèse de la prison nous a montré qu'elle n'est pas une donnée naturelle. Elle ne possède pas d'existence propre, indépendante de son contexte social et historique. Son usage comme peine centrale dans les sociétés modernes est relativement récent, et pourtant, elle nous apparaît aujourd'hui comme une évidence, profondément ancrée et presque immuable. La prison s'inscrit dans un projet moderne de société, fondé sur la croyance en la rationalité, la gestion des comportements et la planification sociale (Chantraine, 2004). Elle apparaît ainsi comme un outil de maîtrise, conçu comme réponse technique à la déviance. Cette perspective rejoint ce que Lyotard (1979) appelait les grands récits de légitimation : des visions totalisantes du progrès et de l'émancipation qui masquent les violences produites au nom de l'ordre. La prison devient ainsi le résidu d'un ordre qui se veut rationnel, mais qui produit ses propres exclus. Toute remise en question de son existence semble compromise, tant sa légitimité est sans cesse renforcée par des discours dominants, notamment ceux relayés dans l'espace public et médiatique.

C'est pour cela que nous avons choisi d'étudier la prison comme une institution construite au sein d'un univers social particulier. Alors même que nos sociétés modernes sont traversées par des dynamiques de transformation, la prison semble échapper à ces mouvements. Elle demeure rigide, stable et apparemment indiscutable, malgré les profondes violences qu'elle produit et son inefficacité tant sur le plan économique que sur celui de la prévention de la récidive ou de la protection du corps social. Or, lorsque des critiques émergent, elles ne portent que rarement sur l'existence même de la prison, mais plutôt sur ses modalités : il s'agirait de la rendre plus sécurisée (via les établissements de haute sécurité), plus écologique, moins coûteuse, plus technologique, mieux optimisée, ou encore plus « fonctionnelle ». Autrement dit, la prison n'est pas

repensée, elle est en réalité adaptée aux logiques contemporaines, à nos besoins, à nos valeurs, à nos normes d'efficacité ou de rentabilité. Cette focalisation sur la réforme participe à la rendre acceptable, à la maintenir dans le champ du pensable, au prix d'un épuisement critique qui empêche d'en interroger l'existence même. Ce phénomène peut être analysé à travers la métaphore de la bouteille à mouche (Pires, 1995) dans laquelle une mouche, une fois entrée par un col étroit, cherche désespérément à sortir par le fond, plus large mais sans issue, ignorant que la seule voie de sortie est celle, plus étroite, qu'elle refuse de retraverser. Dans ce sens, l'énergie déployée à aménager l'institution détourne notre regard de la possibilité même de l'abolir ou de la penser autrement. Comme le rappelle Watzlawick (1988), cité par Pires, « si toutes les solutions que nous imaginons ne mènent jamais qu' « à plus de la même chose » [...] » (Watzlawick, 1988, p.269), alors la véritable sortie, bien que plus étroite, incertaine et risquée, implique un effort de rupture avec ce qui semble rassurant.

Il nous semble donc impératif de déplacer le regard, non pas pour améliorer la prison, la rendre plus humaine ou plus efficace, mais pour la penser comme une construction sociale. Ce qui a été construit peut-être déconstruit, ou en tout cas au moins pensé comme tel. Adopter cette perspective, c'est s'autoriser à penser autrement, en prenant pour point de départ non pas ce que la prison fait, mais comment elle est produite comme institution légitime et nécessaire.

C'est à ce double questionnement que nous souhaitons répondre dans ce mémoire : comment la prison, en tant qu'objet construit, parvient-elle à perdurer malgré ses limites évidentes et ses échecs largement reconnus ? Et comment est-elle produite dans nos sociétés comme une évidence immuable ? Pour interroger cela, nous avons choisi de partir des représentations sociales de la prison et de l'enfermement, considérant que c'est à travers elles que se joue une partie de cette légitimation silencieuse. Nous avons ainsi opté pour un matériau original : les œuvres filmiques, que nous appréhendons, conformément à notre posture constructiviste, comme des productions discursives situées et performatives, c'est-à-dire participant elles-mêmes à la construction et à la reproduction du sens social de la peine.

Pouvant être considéré comme une institution totale au sens de Goffman (1968) définit plutôt, la prison cherche à s'auto-légitimer, à produire une vérité sur elle-même, sur son existence et son maintien. Bien qu'en transformation permanente, l'institution de la prison, rigide dans une modernité en mouvement, semble s'étendre jusqu'à asseoir un

contrôle de plus en plus diffus sur certaines « populations ». Ces régimes de vérités (Foucault, 2012) sont produits, construits, au sein de la société, par les discours créant des représentations sociales, elles-mêmes situés et performatives.

3. Les représentations sociales autour de la prison : analyse d'un corpus de films comme révélateur situés et performatif de l'imaginaire carcéral

Cette section interroge la prison à travers les représentations sociales que véhiculent les œuvres filmiques, envisagées comme des productions situées et performatives. En mobilisant les apports de la criminologie culturelle et visuelle, il s'agit d'examiner comment le cinéma participe à façonner l'imaginaire pénal collectif, à légitimer ou à contester l'enfermement et à inscrire la prison dans un horizon symbolique qui dépasse largement ses murs.

3.1 Etudier les représentations sociales autour de la prison à travers la criminologie culturelle et visuelle

La criminologie culturelle et la criminologie visuelle représentent des approches intéressantes pour comprendre le crime dans notre monde moderne, en se concentrant sur les significations, les images et la manière dont le crime est représenté dans notre société.

Au cœur de ces approches se trouve un objet central : la culture. Nous pouvons définir cette dernière ainsi : « tantôt désigner un panthéon de grandes œuvres « légitimes », tantôt prendre un sens plus anthropologique, pour englober les manières de vivre, sentir et penser propres à un groupe social » (Cuche, 1996, cité dans Mattelart & Neveu, 2008, p.3). Nées dans le contexte britannique des années 1960, les *cultural studies* pensent la culture dans un sens large et anthropologique, en l'envisageant comme un espace où se construisent et s'articulent les réalités sociales, politiques et symboliques (Mattelart & Neveu, 2008, p. 3). Elles s'intéressent particulièrement à la manière dont les pratiques, représentations et expressions culturelles peuvent, selon les contextes, reproduire les rapports de pouvoir ou constituer des formes de résistance à l'ordre établi (Mattelart & Neveu, 2008, p. 5).

La criminologie culturelle est une branche des *cultural studies*, qui s'inspire de plusieurs traditions intellectuelles, reprises notamment par Ferrell (1999). Elle puise dans les études

culturelles britanniques, la *new criminology* des années 1970, la sociologie interactionniste du déviant (avec Becker et Cohen) mais aussi dans des courants critiques, féministes et postmodernes. La criminologie culturelle est une approche récente en criminologie, développé par Ferrell et Sanders (1999) qui étudie comment le crime et la manière de le contrôler sont liés à la culture dans notre vie quotidienne. Elle met en lumière l'importance des images, du sens que l'on donne aux choses et des représentations dans l'interaction entre le crime et son contrôle. Dans ce contexte, la culture est « le tissu d'une signification collective et d'une identité collective » (Ferrell, Hayward, & Young, 2015, p.5) qui n'est pas figée mais en constante évolution et qui se mélange aux situations changeantes.

Ainsi le champ de la criminologie culturelle accorde une attention particulière aux dimensions sensibles du crime : les émotions, les styles, les symboles, les imaginaires, autrement dit tout ce qui entoure l'acte criminel au-delà de sa simple matérialité. Pour l'étudier, les chercheurs mobilisent principalement deux approches. D'une part, l'ethnographie, qui consiste à s'immerger dans un milieu pour comprendre de l'intérieur les significations subjectives du crime, c'est ce que Ferrell & Hamm (1998, cité par Ferrell (1999)) appelle le *verstehen criminologique*. Il s'agit de se « mettre à la place » des personnes concernées pour saisir leurs émotions, leurs façons de fonctionner et leurs expériences vécues. D'autre part, l'analyse des médias et des textes qui vise à étudier les représentations du crime à travers les journaux, les films, la musique ou encore internet. L'idéal est de combiner ces deux méthodes afin de saisir les liens complexes entre les récits médiatiques du crime et les situations réelles dans lesquelles il prend forme.

Les objets étudiés en criminologie culturelle sont variés, on en compte quatre selon Ferrell (1999) mais nous allons nous intéresser majoritairement à celle des constructions médiatiques du crime et du contrôle du crime (*Media Constructions of Crime and Crime Control*). Il ne s'agit pas ici de considérer les médias seulement comme des relais d'information mais comme des acteurs à part entière dans la fabrication de sens autour de la criminalité (Ferrell, 1999, p.406). Cette production de sens repose sur une collaboration implicite entre les médias et les institutions pénales (police, tribunaux) qui partagent un intérêt commun pour la mise en scène de certaines figures du crime. Les journalistes dépendent souvent des forces de l'ordre pour obtenir leurs informations, ce qui oriente les contenus diffusés vers les priorités institutionnelles du système pénal. Cette collaboration n'est pas nécessairement le fruit d'un complot mais plutôt d'une logique

mutuelle d'efficacité, de routine et de spectacle. Ainsi, les discours médiatiques reprennent, amplifient et légitiment les agendas politiques en matière de sécurité, en renforçant certaines peurs collectives (criminalité urbaine, récidive, violence des jeunes) tout en invisibilisant d'autres formes de violence moins médiatisées (crimes économiques, violences policières, etc.). Dans ce processus, les médias ne décrivent pas le crime : ils le mettent en scène, souvent en créant des *folk devils* (Cohen, 1972, cité par Ferrell, 1999), c'est-à-dire des figures emblématiques du danger : jeunes des quartiers populaires, migrants, personnes sans-abri, etc. Cette mise en récit contribue à la production de paniques morales qui servent à justifier des politiques de plus en plus punitives. Ces représentations ne concernent pas uniquement les informations mais touchent également la culture populaire : les fictions télévisées ou encore les séries policières participent à une esthétisation du contrôle, comme nous parlions depuis un moment. On parle alors *d'entertaining the crisis* (Sparks, 1995, cité par Ferrell, 1999), c'est-à-dire du plaisir paradoxal que le public peut éprouver à consommer des images de crime, de violence et de répression, dans un contexte saturé par la peur et le désir d'ordre. On retrouve dans certains programmes un mélange de scènes d'arrestation, de pédagogie policière, de suspense bien dramatique qui vient brouiller la frontière entre information, fiction et propagande. Ce brouillage a des effets concrets. Il s'agit, comme le résume Thomas (1966, cité par Ferrell, 1999), de constructions symboliques « réelles dans leurs conséquences » : les stéréotypes médiatiques sur les auteurs d'infractions, les quartiers ou les groupes marginalisés influencent les politiques publiques, les pratiques policières mais aussi les peurs quotidiennes et les jugements moraux de chacun.

Dans cette perspective, la criminologie visuelle constitue une approche plus spécifique, centrée sur le pouvoir des images. Elle postule que les images ne sont jamais neutres : elles façonnent notre perception du réel et participent activement à la construction sociale du crime. Ferrell propose une métaphore forte pour l'illustrer : analyser le crime aujourd'hui revient à faire une « promenade dans une galerie infinie de miroirs où les images créées et consommées par les criminels, les sous-cultures criminelles, les agents de contrôle, les institutions médiatiques et les publics se renvoient sans cesse les unes aux autres » (Ferrell, 1999, p.397).

Nous pouvons prendre pour exemple l'étude « Wall Street à Hollywood : une perspective de criminologie culturelle visuelle » de Nagels et Vanhamme (2022) qui explore comment les films de fiction représentent les crimes financiers et les figures de la finance. En

s'appuyant sur des films comme *Wall Street* ou *The Wolf of Wall Street*, l'auteur montre que ces œuvres ne se contentent pas de dénoncer les excès du capitalisme : elles participent aussi à construire un imaginaire où le crime en col blanc est esthétisé, parfois glorifié et difficilement condamné. Les auteurs adoptent une approche de criminologie culturelle visuelle, qui insiste sur le rôle des images dans la construction du sens. Les films sont ici vus comme des supports puissants qui façonnent notre manière de percevoir la criminalité économique : ils mettent en scène le pouvoir, le luxe, la transgression, tout en brouillant la frontière entre critique et fascination. Finalement, l'étude souligne que ces représentations participent à une forme de neutralisation symbolique des crimes financiers, qui restent souvent impunis dans la réalité comme à l'écran.

En somme, la criminologie culturelle et visuelle nous offre des outils pour analyser le crime non pas comme un fait isolé, mais comme un phénomène profondément ancré dans la culture, les images, les émotions et les relations de pouvoir. Elle nous invite à regarder au-delà des définitions simples du crime pour comprendre la complexité de ses significations dans notre monde contemporain.

C'est dans cette optique que nous avons choisi de faire des films notre objet d'étude principal, en tant que supports situés et performatifs, porteurs de discours spécifiques sur la prison. Nous reviendrons plus en détail sur cette approche dans la section suivante.

3.2 Etude de productions filmiques comme étant situées et performatives

Dans une perspective constructiviste, le recours aux films comme objets d'analyse s'inscrit dans l'idée que la réalité sociale n'est pas donnée mais construite à travers des discours, des images, des récits. Les œuvres cinématographiques ne sont pas de simples reflets du réel : elles en sont des mises en forme. En cela, les films participent à la production, à la circulation et à la fixation de certaines représentations collectives, ici, celles de l'enfermement et de la peine.

Les films, en tant que productions discursives, sont des représentations ancrées dans un contexte social spécifique : la société agit ainsi en amont, en influençant les formes et les contenus de ces représentations. Toutefois, dans une perspective constructiviste, nous considérons également que ces œuvres sont performatives : elles ne se contentent pas de refléter la réalité sociale, mais participent à sa construction. Elles produisent du sens, renforcent certains imaginaires et contribuent à la légitimation d'un système qui se trouve

alors en aval de ces représentations. Nous faisons ainsi le choix, dans ce mémoire, d'analyser un corpus de films de fiction représentant des formes d'enfermement, en considérant ces productions comme des discours sociaux à part entière. Il s'agit donc de prendre au sérieux la fiction comme lieu de fabrication d'un imaginaire pénal collectif, dans lequel la prison est mise en scène, banalisée, critiquée ou légitimée. La fiction ne reflète pas simplement une réalité sociale : elle en fait partie.

Le cinéma constitue une forme artistique et discursive, capable de condenser des imaginaires sociaux, des tensions politiques, des craintes culturelles ou encore des espoirs de changements. Il articule des visions du monde, des dispositifs de pouvoir, des figures de l'altérité ou de la justice, et ce faisant, il contribue activement à construire du sens autour de l'enfermement. Dans cette optique, les films ne sont pas neutres : ils sont des vecteurs performatifs, c'est-à-dire qu'ils produisent des effets de réalité, influencent les perceptions du public et peuvent même légitimer certains dispositifs sociaux ou pénaux. Ils jouent un rôle central dans la construction de l'évidence carcérale.

Analyser des films, c'est donc interroger comment la prison est représentée, mais aussi pourquoi et avec quels effets. C'est explorer les manières dont l'enfermement est mis en scène, justifié, dénoncé ou normalisé à travers des récits visuels. Certains films renforcent les imaginaires dominants (punition nécessaire, surveillance légitime), tandis que d'autres les détournent, les exagèrent ou les critiquent. Tous participent à la fabrique culturelle du regard sur la prison, en mobilisant des symboles, des codes, des formes narratives qui résonnent avec les valeurs de leur époque. Dans une société où les images ont un rôle central dans la production du sens commun, il apparaît donc légitime, et même essentiel, de s'intéresser aux représentations filmiques de la prison pour comprendre comment elle est pensée. Cette analyse permet de saisir les contours mouvants de l'imaginaire carcéral contemporain et d'interroger la place de la peine d'enfermement dans une modernité marquée par le contrôle et la gestion des risques. Nous assistons à une certaine spectacularisation :

« un temps fort, un phénomène indissociable d'un moment de crise, un ictus. C'est une crise dont « le sens passe par la visualité de l'effet. Rien ne sera compris s'il n'est montré – c'est-à-dire conditionné pour le regard. » Il s'agit de puiser dans la réalité que l'on montre les éléments pour les rendre spectaculaires et créer un effet chez le spectateur. La spectacularisation est un moyen de rendre brusquement visible (et, pourquoi pas, « télévisuellement » compréhensible), ce qui courait le

risque de disparaître dans le flot du reportage télévisuel ou celui continu de la fiction narrée. C'est une façon d'éviter l'inaperçu. La spectacularisation repose sur le « coup de théâtre ». » (Sebbah, 2010, pp.92-93).

Aujourd'hui, la prison ne se manifeste plus uniquement comme une institution matérielle ou juridique mais envahit également la culture sous des formes médiatisées et spectaculaires. Ce phénomène s'inscrit dans ce que Michelle Brown (2009) décrit comme le développement d'une culture du spectacle autour de la punition : la peine, et par extension la prison, sont mises en scène, diffusées, commentées et parfois même recherchées comme contenu de divertissement. Cette visibilité accrue de la prison ne s'accompagne pas et ne cherche généralement pas une meilleure compréhension de la réalité carcérale. Au contraire, comme le montre Richard Sparks (1992), les médias et notamment la télévision mettent en avant des récits dramatiques du crime et de la justice qui façonnent la façon dont le public va percevoir : ce que constitue un crime, qui est le criminel et quelle réponse est juste ou attendue.

Certaines images souvent les plus extrêmes vont être préférées à d'autres : le criminel irréformable, la prison violente, le détenu dangereux, tout en étant narrativisé et simplifié afin de produire une réponse émotionnelle rapide. Cela crée ainsi un climat où les jugements émotionnels sont d'autant plus forts : la peur, la colère, l'indignation, toutes émotions qui structureront la manière dont les citoyens pensent à la justice et à la sécurité. La fonction de la télévision prend alors une tournure sociale et politique où certaines formes de criminalités sont présentées comme des menaces majeures à éradiquer.

Dans ce contexte, le public devient ce que Michelle Brown (2009) appelle un *penal spectator* (spectateur pénal). En effet, les citoyens consomment des images de la punition, sans être directement confronté à la réalité de l'enfermement, mais qui en tire pourtant des jugements et se forge des convictions morales et politiques à partir de celles-ci. Qu'il s'agisse des séries télévisées, des documentaires sur les prisons, des reportages sur les unités carcérales ou les plateformes de *true crime*, tous façonnent ensemble l'imaginaire collectif. Ce type de contenu crée une prison symbolique, souvent plus nette, plus spectaculaire et plus justifiée que la prison réelle. Le spectateur pénal observe alors à distance sans vivre pour autant la douleur infligée par l'incarcération, ce qui entretient une forme de désensibilisation envers le sujet et de banalisation de la violence de l'Etat. Le recours à l'enfermement est rendu socialement acceptable voire souhaitable.

Il ne s'agit pas ici de dire que toutes les représentations sont problématiques, certaines proposent une vraie critique du système pénal. Mais l'effet dominant de cette mise en scène spectacle tends surtout à naturaliser l'enfermement. La prison devient visible certes, mais il y a un filtre émotionnel, dramatique, souvent éloigné de la réalité. Elle est regardée sans vraiment être comprise ; montrée sans vraiment être interrogée. Et cette surexposition participe à construire une distance confortable et rassurante entre le spectateur et la souffrance réelle vécue par les personnes enfermées.

Au final, dans une société qui valorise l'image, le récit et l'émotion, nous constatons que la punition devient un produit culturel. La prison en est l'illustration la plus marquante. Elle est à la fois visible mais abstraite, spectaculaire mais normalisée, elle ne se contente plus d'exister mais doit performer. Et ce besoin de punir contribue à rendre acceptable, voir attirant, le recours à l'enfermement, au sein même des sociétés dans lesquelles on cherche à maintenir la violence hors de la vue.

De plus, nous savons que le cadre carcéral constitue un élément familier dans les productions visuelles contemporaines, qu'il s'agisse de films ou de séries. Cette omniprésence s'explique autant par l'efficacité dramatique qu'apporte ce lieu de tension au récit que par sa valeur symbolique. Comme le rappelle Bougadi (2016), les représentations de la prison dans les œuvres de fiction reposent sur un visuel bien codifié : barbelés, portes de cellules, uniformes, qui renvoie immédiatement à un univers de violence, de dangerosité et de surveillance. Ces éléments, facilement reconnaissables, facilitent la compréhension du récit en encadrant les attentes du spectateur mais contribuent aussi à banaliser l'enfermement comme cadre institutionnel presque naturel.

Dans cette logique de banalisation, Bennett (2006) attire l'attention sur un aspect souvent négligé : la manière dont les médias sont représentés dans les films de prison, à travers trois figures symboliques. D'une part, « le Bon » qui incarne une presse intègre, capable de dénoncer les abus et de soutenir des réformes. D'autre part, « le Mauvais » qui désigne les médias au service du pouvoir, qui participe à la construction d'un récit sécuritaire et qui justifie le maintien de l'ordre. Enfin, « le Laid » qui correspond aux médias sensationnalistes qui instrumentalise la prison comme spectacle sans se soucier de sa complexité ou de la vérité des faits, et ce motivés par des logiques commerciales. Cette typologie, intitulée *The Good, the Bad and the Ugly*, met en évidence la façon dont les fictions ne se contentent pas de montrer la prison mais intègrent aussi une critique ou une légitimation des dispositifs médiatiques qui façonnent notre regard sur l'enfermement.

Cecil (2015) nous rappelle que la culture populaire et les médias sont la source principale par laquelle la majorité de la population en vient à comprendre les prisons, étant donné que ces institutions sont « éloignées de la vie quotidienne de la plupart des gens » et leur accès est « strictement contrôlé » (Cecil, 2015, p.2). Les médias ont tellement ancré la prison dans la culture que le public est familiarisé avec des éléments tels que les « fouilles à nu, les indics, les shanks, les uniformes rayés et les Unités de Logement Sécurisé (ULS) » (Cecil, 2015, p.7) sans jamais avoir mis les pieds dans une prison. Beaucoup de ces éléments sont même devenus des clichés. Il existe une « standardisation » de l'intérêt et de la consommation des récits carcéraux, comme en témoignent l'engouement pour des films comme *The Shawshank Redemption*, *L'Évadé d'Alcatraz* ou la popularité des séries comme *Prison Break* et *Orange Is the New Black*. Les premiers films sur la prison ont d'ailleurs très tôt développé une « formule standard » qui perdure encore aujourd'hui.

Ainsi, le décor carcéral fonctionne un peu comme un répertoire de divers signes utilisés pour structurer des intrigues mais en faisant cela il contribue aussi à banaliser le milieu pénal. En devenant une toile de fond familière, la prison perd la capacité à interroger le système. Elle se transforme en un arrière-plan neutre, voire attendu, qui reconduit sans le dire la légitimité de l'enfermement comme réponse normale au crime.

La prison reste, pour une large partie de la population, un espace méconnu. Peu de personnes y ont une expérience directe, que ce soit en tant que détenu, visiteur ou professionnel. Selon une étude, « on estime que 80 % du public n'a jamais mis les pieds à l'intérieur d'une prison, que ce soit pour travailler, rendre visite à la famille ou purger une peine » (Ipsos MORI, 2004). En conséquence, la perception sociale de l'institution carcérale est largement façonnée par des représentations médiatiques (Behan & Stark, 2023). Films, séries télévisées, documentaires, tous participent à construire un imaginaire collectif autour de la peine et du contrôle social.

Dans cet espace médiatique saturé de récits sur le crime et la justice, la culture populaire joue un rôle actif dans la production de sens. La peine occupe une place importante dans les productions culturelles, qui mettent fréquemment en scène le système pénal sous des formes dramatiques et émotionnelles. Pourtant, tous les supports n'ont pas été étudiés avec la même intensité. Si certains formats, comme le documentaire ou la littérature engagée, ont attiré l'attention des chercheurs, le cinéma de fiction reste relativement peu exploité dans la recherche criminologique, malgré sa place centrale dans la culture visuelle mondiale.

Ce champ d'étude, bien qu'en expansion, demeure encore émergent. Ce n'est que depuis une vingtaine d'années que les sciences sociales ont commencé à s'intéresser plus systématiquement aux représentations de la prison dans les médias, qu'elles soient factuelles ou fictionnelles (Bougadi, 2016). Certains auteurs notent ainsi une relative rareté des travaux académiques centrés spécifiquement sur les films de fiction carcéraux (Bennett, 2006). Historiquement, le cinéma et la télévision, bien qu'omniprésents dans l'imaginaire collectif, ont été peu intégrés dans l'analyse des dynamiques pénales (Atkinson & Brangan, 2018). Cette lacune est d'autant plus significative que les images produites dans ces supports influencent profondément notre compréhension sociale et culturelle de l'enfermement (Jugović & Bogetić, 2019).

Il apparaît donc essentiel de s'intéresser à la manière dont les films représentent la prison. Une analyse approfondie de ces productions permet non seulement de déconstruire les stéréotypes et les évidences, mais aussi de mieux comprendre les logiques symboliques et politiques qu'elles véhiculent. En l'absence de ce type de lecture critique, les récits dominants, souvent sensationnalistes, caricaturaux ou naturalisants, continuent d'alimenter des perceptions biaisées du système pénal, peu favorables à une réflexion sur sa transformation (Behan & Stark, 2023 ; Bennett, 2006).

C'est précisément dans cette perspective que s'inscrit notre mémoire. L'analyse d'un corpus de films mettant en scène des dispositifs punitifs ou de contrôle permet d'appréhender la fiction comme un espace de production d'un imaginaire pénal. La fiction n'est pas seulement un reflet de la société, mais aussi un acteur à part entière dans la construction des normes sociales autour du crime, de la justice et de la punition.

Dans la suite de ce mémoire, le terme *prison* sera fréquemment employé, notamment parce que la majorité des œuvres de notre corpus mettent en scène ce type d'institution. Toutefois, nous utilisons plus largement la notion d'*enfermement* pour désigner l'ensemble des dispositifs de neutralisation présents dans nos sociétés modernes. L'enfermement ne renvoie pas uniquement à l'institution carcérale « classique », mais inclut aussi d'autres formes de mise à l'écart et de contrôle qui traduisent un glissement vers un pouvoir plus diffus et gestionnaire. Ce choix permet également de saisir les représentations que nos sociétés projettent d'elles-mêmes dans un futur proche ou lointain, où l'enfermement peut prendre des formes technologiques ou symboliques assez inédites. Ainsi, l'*enfermement* constitue un cadre analytique plus large, capable de saisir les continuités et les mutations des logiques de contrôle, qu'elles soient réelles ou fictives.

Chapitre 3 : Cadre méthodologique pour l'observation et l'analyse des représentations filmiques

Dans cette partie, nous exposons la méthodologie qui a guidé notre travail, de la définition des objectifs à l'analyse du corpus. Ce chapitre se déploie en cinq temps. Nous commencerons (1) par clarifier nos objectifs avant de présenter (2) le choix d'une méthode qualitative, adaptée à notre posture et à la nature de notre objet. La troisième section (3) décrit la méthodologie thématique mixte que nous avons mise en place, ancrée dans une posture constructiviste. La quatrième (4) revient sur l'usage des films et les critères retenus pour constituer notre corpus, et enfin, la cinquième (5) expose la grille d'analyse que nous avons élaborée pour la suite.

1. Objectifs de recherche

Ce travail vise à explorer la manière dont l'enfermement est représenté dans un corpus de films contemporains, en tant que reflet mais aussi producteur des imaginaires sociaux propres à nos sociétés modernes. Il s'inscrit dans une perspective constructiviste interprétative, où les films ne sont pas considérés comme de simples miroirs de la réalité de l'enfermement, mais comme des acteurs discursifs qui participent à la construction de sens autour de la peine, du contrôle social et de l'altérité.

2. Une recherche qualitative

Cette recherche adopte une démarche qualitative, conçue comme une approche qui vise à comprendre la signification que les acteurs attribuent à leurs expériences et aux phénomènes étudiés, plutôt qu'à les mesurer ou à en extraire des lois générales (Paillé & Mucchielli, 2012, p.10). Ce choix s'impose ici, car les représentations filmiques de l'enfermement relèvent de constructions symboliques et narratives qui ne peuvent être saisies qu'en tenant compte de leur contexte, de leur langage visuel et de la pluralité de sens qu'elles véhiculent. Comme le soulignent Paillé & Mucchielli (2012), l'analyse qualitative repose sur une « activité de l'esprit humain tentant de faire du sens face à un

monde qu'il souhaite comprendre et interpréter, voire transformer » (Paillé & Mucchielli, 2012, p.11), une démarche qui engage donc le chercheur dans une pensée à la fois sensible, réflexive et interprétative. La recherche qualitative implique ainsi un rapport situé au matériau, dans lequel le chercheur assume son rôle interprétatif et s'engage dans un dialogue avec les œuvres analysées, en tenant compte de ses propres affects, références et positionnement.

La méthode de récolte de données utilisée dans cette recherche peut être rapprocher à celle de l'observation directe non-participante (Van Campenhoudt et al., 2017). En effet, l'« observation directe » consiste à saisir les comportements au moment où ils se produisent, sans passer par un document secondaire ou un témoignage. Ici, le terme « document » ne doit pas être confondu avec le document visuel qu'est le film, puisque dans notre recherche, le film représente notre donnée primaire. Et le qualificatif « non participante » souligne que nous restons extérieurs à l'objet observé et que nous ne prenons pas part à l'action représentée dans les films.

Pour réaliser cette observation, nous avons mis au point une méthode de récolte des données rigoureuse que nous allons détailler dans la partie suivante.

Ce dispositif d'observation est pleinement en phase avec le cadre théorique mobilisé dans ce mémoire et notre posture interprétative et constructiviste, que nous explicitons dans la partie suivante également. En considérant les films comme des productions discursives situées, il est possible de repérer comment l'architecture, les modes de vie, les dispositifs de contrôle ou encore les dynamiques d'isolement traduisent et reformulent des logiques sociales plus larges. L'analyse attentive des signes visuels et narratifs ne se limite donc pas à une description esthétique : elle vise à comprendre comment ces représentations contribuent à façonner un imaginaire social de la prison et du contrôle et comment elles participent, de manière plus subtile, à la légitimation ou à la contestation de ces dispositifs dans nos sociétés.

3. Une méthodologie thématique mixte inscrite dans une posture constructiviste

Dans la continuité de notre posture qualitative, cette recherche s'appuie sur une démarche mixte, une approche hybride de codage inductif et déductif et de développement de thèmes (Fereday & Muir-Cochrane, 2006). Dans leur démarche

méthodologique, Fereday et Muir-Cochrane (2006) présentent une approche qu'ils qualifient de rigoureuse basée sur une analyse thématique hybride (déductive-inductive) que nous empruntons dans notre mémoire :

« La méthode d'analyse choisie pour cette étude était une approche hybride de méthodes qualitatives d'analyse thématique, intégrant à la fois l'approche inductive basée sur les données de Boyatzis (1998) et l'approche déductive a priori des codes décrite par Crabtree et Miller (1999) » (Fereday & Muir-Cochrane, 2006, pp.82-83).

Ainsi nous menons une analyse thématique qui consiste « à repérer dans des expressions verbales ou textuelles des thèmes généraux récurrents qui apparaissent sous divers contenus plus concrets » (Mucchielli, 1996, p.259). Par thème il faut comprendre « un schéma dans l'information qui, au minimum, décrit et organise les observations possibles et, au maximum, interprète certains aspects du phénomène » (Boyatzis, 1998, p.161). Pour atteindre l'émergence de thèmes, un processus de codage est nécessaire : ce dernier implique de « reconnaître (voir) un moment important et de l'encoder (le percevoir comme quelque chose) avant de procéder à un processus d'interprétation (Boyatzis, 1998) » (Fereday & Muir-Cochrane, 2006).

Ainsi, notre méthodologie peut être qualifiée de mixte. Nous combinons alors une grille d'analyse construit en amont de notre observation avec une ouverture totale à l'émergence de nouveau code issu de cette dernière. Pour ce faire, nous pouvons schématiser notre méthodologie en quatre étapes fondamentales, inspiré de la recherche menée par Fereday et Muir-Cochrane (2006). La première étape consiste à un codage avec la littérature et à partir de notre posture théorique : la phase déductive. La seconde est la phase inductive, celle-ci nous permet l'émergence de nouveaux codes basés sur notre matériel empirique, nos observations. La troisième étape est la phase itérative, soit une phase d'affinage qui permet de faire des liens entre les codes déduits et ceux induits jusqu'à faire émerger des thèmes construits. Enfin, la quatrième étape consiste au regroupement des codes en thèmes interprétatif finaux.

Pour notre cas, chaque film a été visionné au minimum deux fois. Le premier visionnage visait à saisir l'intrigue et l'ambiance générale, en prenant des notes libres sur les éléments. Le second visionnage a permis une observation plus systématique à l'aide d'une grille d'analyse et des codes issus de la littérature, avec des arrêts sur image pour

examiner certains espaces, réécouter des dialogues pertinents et noter les éléments récurrents par axe d'analyse. C'est également à partir de celui-ci que nous avons pu construire, dans une démarche inductive, la seconde étape de notre méthodologie relative à l'émergence de nouveaux codes basés sur le matériel empirique directement. Les observations ont été consignées sous forme de phrases clés dans des tableaux (étape 3), ce qui a facilité l'identification de régularités et de contrastes dans les représentations, permettant ainsi l'émergence de nouveaux codes issus du matériels empiriques observés, nos thèmes définitifs (étape 4).

Pour enrichir cette observation, certaines scènes ont été documentées par des captures d'écran, permettant de conserver une trace visuelle précise de détails architecturaux, d'éléments de mise en scène ou de moments clés. Lorsque cela était possible, des scripts ou transcriptions ont été consultés afin de confirmer le contenu des dialogues et d'affiner l'analyse. Une attention particulière a été portée à la manière dont l'histoire est racontée visuellement et narrativement : composition des plans, jeux de lumière, choix des couleurs, rythme du montage, mais aussi traitement du temps, isolement des personnages ou présence implicite et explicite de la justice.

Cette méthode s'inscrit dans une logique de visionnage attentif, relative à la méthodologie d'attention (Ferrell, 1997) appliqué aux images, où le film est abordé comme une production culturelle à décrypter en profondeur. Elle permet d'articuler l'analyse des signes visuels et narratifs avec les dimensions sociales et symboliques qu'ils véhiculent, conformément à l'approche de la criminologie culturelle et visuelle.

Ce choix méthodologique s'inscrit dans une posture constructiviste interprétative, qui considère que les représentations ne renvoient pas à une réalité de l'enfermement « objective » ou extérieure mais participent activement à la production d'un imaginaire pénal collectif. Dans cette perspective, l'objectif n'est pas de mesurer un écart entre fiction et réalité, mais de comprendre comment les films construisent du sens, orientent les perceptions et contribuent à légitimer, normaliser ou au contraire contester certaines figures de la peine et du contrôle social. Le sens ne préexiste pas à l'analyse : il se constitue dans la relation dynamique entre le chercheur et son matériau, selon une logique interprétative souple et réflexive (Schwartz-Shea & Yanow, 2012).

Adopter cette posture implique de reconnaître la dimension située et incarnée de toute recherche. Loin d'être un obstacle, cette implication est constitutive de la production de connaissance : le chercheur ne se place pas en surplomb, mais s'inscrit dans une lecture affectée, traversée par ses expériences, ses émotions. Comme le rappelle Ferrell (1999), le chercheur culturel est engagé dans une expérience partagée avec le phénomène qu'il étudie. Cela suppose une méthodologie de l'attention (Ferrell & Hamm, cités dans Young & Brotherton, 2014), qui nécessite d'accorder de l'importance aux détails esthétiques, aux intensités visuelles, aux ambiances, aux ruptures narratives etc., dans ce qu'ils produisent en termes d'affects, de légitimités ou encore de silences.

Ce positionnement demande enfin une réflexivité éthique et épistémologique, indispensable à toute recherche interprétative. Il s'agit d'assumer la part d'engagement qui accompagne toute posture critique et de rendre visible les conditions même de production du savoir. Refuser l'illusion d'une extériorité neutre, c'est reconnaître que l'analyse s'inscrit elle-même dans des rapports de pouvoir, dans des choix théoriques et politiques, dans une certaine vision du monde, notamment en criminologie culturelle et visuelle (Ferrell, 1997). Loin de nuire à la rigueur scientifique, cette posture la renforce en assumant le caractère situé, relationnel et politique de la recherche. Dans ce cadre, notre analyse ne vise pas à la généralisation mais à produire du sens à partir de l'étude des représentations, pour nourrir une réflexion critique et contextualisée sur l'enfermement.

4. Usage des films et constitution du corpus

Dans le cadre de cette recherche, les films ne sont donc pas mobilisés comme de simples illustrations ou documents secondaires, mais comme objets d'analyse à part entière. Ils sont envisagés à la fois comme produits culturels situés, soit inscrits dans un contexte social, politique et esthétique, et comme acteurs discursifs, c'est-à-dire des supports qui participent activement à la construction de sens autour de l'enfermement. L'analyse repose sur l'idée que les films, par leurs choix narratifs, visuels et esthétiques, fabriquent des représentations qui influencent notre compréhension collective de la peine, de la justice et de l'exclusion. Ils rendent visible, sensible et parfois spectaculaire un certain rapport au contrôle social. Dans cette perspective, le corpus filmique est traité

comme un terrain de recherche, au même titre qu'un espace social ou institutionnel et fait l'objet d'une analyse détaillée selon une grille construite autour de plusieurs dimensions (espace, relations sociales, technologies, ambiance, etc.).

Ce choix méthodologique permet d'explorer comment l'imaginaire pénal se donne à voir à travers la fiction et comment ces représentations peuvent à la fois renforcer, brouiller ou contester les discours dominants sur l'enfermement. L'usage des films s'inscrit ainsi dans une logique d'interprétation approfondie, attentive à la forme autant qu'au fond, et sensible aux tensions, aux effets et aux silences qu'ils produisent.

La construction du corpus de films constitue une étape centrale de ce travail, dans la mesure où les œuvres sélectionnées ne sont pas seulement des objets d'analyse mais aussi des supports de production et de circulation d'un imaginaire pénal. Afin de garantir la pertinence de l'échantillon aux objectifs de recherche, plusieurs critères ont été définis. L'idée était de varier les formes d'enfermement représentées, de croiser différents contextes culturels et d'intégrer des films qui ont eu un certain impact public. Chaque critère répond à une intention précise : permettre d'observer, de mettre en tension, de questionner ou encore de déconstruire certains aspects de la punition contemporaine à travers ce que ces récits donnent à voir.

Les films sélectionnés sont les suivants :

La Plateforme (réalisé par Galder Gaztelu-Urrutia, Espagne, 2019) : ce film se déroule dans une structure verticale composée de cellules superposées, occupées chacune par deux personnes. Chaque jour, une plateforme de nourriture descend du niveau le plus haut vers le plus bas, s'arrêtant brièvement à chaque étage. Les détenus changent de niveau chaque mois. L'histoire suit Goreng, nouvel arrivant, qui, au fil de son séjour, fait plusieurs rencontres marquantes et doit s'adapter aux règles de ce système assez particulier.

Un prophète (réalisé par Jacques Audiard, France, 2009) : ce film raconte l'histoire de Malik El Djebena, un jeune homme de 19 ans condamné à six ans de prison. Analphabète et sans famille, il est incarcéré dans une prison française où il va devoir rapidement se plier aux règles et faire face aux rapports de force qui structurent la vie en détention, notamment au travers d'un groupe de Corses. Au fil de son incarcération, il apprend progressivement à naviguer dans cet univers violent en se forgeant des alliances et en acquérant de l'influence au fil des années.

Bronson (réalisé par Nicolas Winding Refn, Royaume-Uni, 2008) : ce film retrace la vie de Michael Peterson, surnommé Charles Bronson, considéré comme l'un des prisonniers les plus violents du Royaume-Uni. Incarcéré pour un braquage à main armée, il passe la majeure partie de sa vie en isolement. Le film alterne entre des scènes de son quotidien en détention et des mises en scène théâtrales où Bronson raconte son parcours, révélant autant son goût pour la provocation que son rapport complexe à l'enfermement.

Shot Caller (réalisé par Ric Roman Waugh, Etats-Unis, 2017) : ce film suit Jacob Harlon, un homme d'affaires ordinaire condamné pour l'homicide involontaire de l'un de ses amis dans un accident de voiture. Incarcéré, il rejoint un gang pour survivre, s'adapte progressivement aux règles violentes de cet univers jusqu'à devenir « Money », influent et respecté au sein de l'institution. À sa libération, il reste soumis aux obligations du gang, ce qui le ramène rapidement au cœur du monde carcéral.

Minority Report (réalisé par Steven Spielberg, États-Unis, 2002) : l'histoire de ce film se déroule à Washington en 2054, dans un futur où la police utilise des personnes voyantes appelées « précogs » pour arrêter les criminels avant qu'ils ne commettent leurs crimes. John Anderton, chef de cette unité nommée « Précrime », découvre qu'il est accusé d'un meurtre qu'il n'a pas encore commis. En fuite, il tente par de multiples moyens de prouver son innocence tout en dévoilant les failles du système.

Escape plan (réalisé par Mikael Håfström, Etats-Unis, 2013) : ce film suit Ray Breslin, expert en sécurité carcérale qui teste les failles des établissements en s'y faisant incarcérer. Alors qu'il se retrouve piégé dans une prison secrète et ultra-sécurisée dont il ignore l'emplacement, il doit analyser l'architecture et les systèmes de surveillance pour organiser son évasion, en collaborant avec un autre détenu avec qui il fera un bout de son aventure.

Les critères de sélection sont les suivants :

a. Diversité des formes d'enfermement représentées

L'un des fils conducteurs de ce mémoire est de s'intéresser à comment l'enfermement se transforme dans les sociétés contemporaines, à travers la manière dont il est mis en scène dans des films de fiction. L'objectif n'était pas de se limiter entièrement à des représentations classiques de la prison, au sens traditionnelle et occidentale, comme lieu physique, mais aussi de s'intéresser à la diversité des formes que peut prendre la privation

de liberté : qu'elle soit institutionnelle, diffuse, technologique ou autre. Le cinéma permet justement de rendre visible ces différents registres d'enfermement, qui sont souvent entremêlés, en les inscrivant dans des contextes narratifs et sociaux variés.

Pour structurer cette diversité, nous avons distingué trois grandes catégories de représentations de l'enfermement :

- Des représentations réalistes : qui montrent la prison dans ce qu'elle a de plus concret et institutionnel ;
- Des représentations futuristes ou technologiques : qui anticipent des formes de contrôle plus diffus et/ou automatisés ;
- Des représentations plus métaphoriques et allégoriques : qui s'éloignent de la stricte représentation institutionnelle.

Ce découpage nous permet de couvrir un spectre large de significations associées à la privation de liberté, de la peine judiciaire à l'enfermement intériorisé ou encore plus abstrait.

Deux films présentant une prison traditionnelle et tout du moins habituelle dans nos sociétés occidentales, ont été retenus dans cette logique :

Un prophète (Jacques Audiard, 2009) se déroule dans une prison française et met en avant les dynamiques ethniques présentes au sein de l'institution, les jeux de pouvoir, la hiérarchisation interne et la construction identitaire du détenu. Le film repose sur une volonté de réalisme social et institutionnel et ce en reproduisant fidèlement les logiques du milieu carcéral.

Shot Caller (Ric Roman Waugh, 2017) se déroule dans une prison américaine et explore les effets de celle-ci sur un homme de classe moyenne, intégré, contraint de changer pour survivre dans le système pénal américain.

Deux films abordent plutôt des formes d'enfermement plus technologiques, voir projetées dans un futur imaginé.

Minority Report (Steven Spielberg, 2002) propose une société de surveillance totale où l'enfermement des individus devient ici préventif et algorithmique. Ce film permet d'interroger la logique sécuritaire poussée à l'extrême en anticipant une justice vendue comme prédictive.

Escape Plan (Mikael Håfström, 2013) met en scène un lieu d'enfermement ultramoderne, secrète et ultra-sécurisée où chaque aspect architectural vise à empêcher toute échappatoire. Le dispositif d'enfermement est ici entièrement technologique et se base sur la désorientation, l'observation constante et l'isolement total. Il illustre une vision dystopique, soit cauchemardesque, du contrôle spatial mais aussi psychologique.

Enfin, deux films abordent l'enfermement sous une forme plus symbolique.

La Plateforme (Galder Gaztelu-Urrutia, 2019) présente une structure verticale semblable à une prison. Le film fonctionne comme une métaphore de la société de classes, où chacun est à la fois victime et acteur d'un système violent.

Bronson (Nicolas Winding Refn, 2008) propose une représentation stylisée et théâtralisée de l'univers carcéral, à travers la mise en scène d'un personnage réel dont la subjectivité envahit la narration. La prison y est moins montrée comme une institution structurée mais plutôt comme un lieu d'expression identitaire et de mise en scène de soi, ce qui donne surtout au film une portée allégorique sur la violence et l'ego.

Ce critère de diversité nous a permis de construire un corpus complémentaire, à la fois ancré dans la matérialité de la peine et ouvert à ses prolongements symboliques que l'on rencontre fréquemment. Ces six films, en variant les registres et les dispositifs, offrent un espace d'analyse intéressant pour penser les transformations contemporaines du contrôle et de la punition.

b. Diversité géographique et culturelle

Dans une perspective critique, il m'a semblé important d'intégrer au corpus une diversité de contextes nationaux et donc d'aller au-delà d'une seule culture pénale ou d'un seul imaginaire cinématographique. L'idée était d'élargir le regard et de montrer que la prison n'est pas une réalité figée ou universelle, mais une expérience qui prend des formes différentes selon les contextes sociaux, politiques ou esthétiques dans lesquels elle est mise en scène. Le cinéma varie souvent d'un pays à l'autre : la peine n'est pas abordée de la même manière et l'enfermement n'est pas filmé avec les mêmes codes, ni les mêmes figures. Ce critère permet aussi d'éviter une surreprésentation du modèle carcéral américain, très dominant dans les productions audiovisuelles grand public et ce en ouvrant le regard à d'autres formes de récit.

Ce critère m'a amenée à sélectionner des films issus de deux zones géographiques :

- Trois films européens : *Un prophète* (France), *La Plateforme* (Espagne) et *Bronson* (Royaume-Uni).
- Trois films américains : *Shot Caller* (États-Unis), *Escape Plan* (États-Unis) et *Minority Report* (États-Unis).

Cette diversité permet d'observer les imaginaires punitifs issus de cultures juridiques différentes (système continental vs système anglo-saxon) mais aussi de mettre en lumière l'omniprésence de certaines caractéristiques de l'enfermement. Elle ouvre également à une réflexion sur l'exportation de modèles narratifs dominants et sur la manière dont certains films européens se réapproprient les codes du genre carcéral.

c. Fiction pure vs ancrage dans le réel

Un autre élément important dans la sélection des films concerne leur rapport au réel, la manière dont ils s'y situent. Certains cherchent clairement à s'ancrer dans des faits, à reproduire une réalité sociale identifiable, d'autres, au contraire, assument une certaine distance avec le réel pour proposer une lecture plus symbolique ou imaginaire. En croisant ainsi des films qui revendiquent être ancrés dans des contextes réels avec d'autres qui s'inscrivent dans un univers plus fictif, il est possible d'interroger comment le cinéma construit différentes « formes de vérité ».

Trois films s'ancrent dans le réel, en s'inspirant de faits ou de contextes documentés :

- *Un prophète* : bien que fictionnel, le film s'appuie sur des recherches et des témoignages issus du monde carcéral français. Il met en scène une prison qui paraît « crédible », ancrée dans une réalité sociale identifiable, avec ses règles, ses codes et ses rapports de pouvoir internes.
- *Bronson* : s'inspire de la trajectoire de Michael Peterson, prisonnier connu au Royaume-Uni sous le nom de Charles Bronson. Même si le style du film est exagéré, il reste fondé sur un personnage réel et interroge la prison comme lieu de performance de soi, de contrôle, mais aussi de légende dans ce cas.
- *Shot Caller* : repose sur un scénario de fiction, mais est construit à partir de données très documentées sur la vie carcérale américaine et notamment le fonctionnement des gangs en prison aux États-Unis. Le film cherche à montrer,

presque de manière quasi ethnographique, comment la prison transforme en profondeur la subjectivité et les choix de vie.

A l'inverse, trois films relèvent de la fiction pure, détachée de toute référence à un contexte existant :

- *La Plateforme* : propose un espace clos où rien ne renvoie à une réalité identifiable : ni le lieu, ni le temps, ni les règles du dispositif. Le film ne cherche pas à représenter une prison existante, mais à construire une certaine métaphore des rapports sociaux, des logiques de domination et de l'égoïsme structurel.
- *Escape Plan* : met en scène une prison que l'on peut caractériser d'imaginaire, ultra-technologique, où l'architecture elle-même devient un outil de neutralisation.
- *Minority Report* : repose sur un monde futuriste où les logiques sécuritaires actuelles sont projetées en imaginant un système de justice prédictive.

Croiser ces deux registres permet de réfléchir à la manière dont le cinéma produit du sens à partir de sa position vis-à-vis du réel. Cette tension entre réalisme / abstraction est précieuse pour analyser les représentations de l'enfermement dans toute leur complexité.

d. Ancrage contemporain : des films sortis après 2000

Tous les films de ce corpus ont été choisis parmi des œuvres sorties après l'an 2000. Ce choix nous a permis de nous concentrer sur des représentations plus récentes de l'enfermement, en phase avec les transformations sociales et politiques des deux dernières décennies. Depuis le début du XXI^e siècle, les logiques de punition ont évolué : la surveillance s'est renforcée, le recours à la technologie s'est accentué et la prison continue d'occuper une place centrale dans nos sociétés. Il nous semblait donc plus pertinent d'interroger ce que le cinéma dit de l'enfermement dans un contexte contemporain, plutôt que de revenir sur des classiques plus anciens. En travaillant sur des films récents, nous cherchons à comprendre comment le cinéma accompagne (ou interroge) ces mutations. Cela nous a aussi amené à écarter des films plus anciens, pourtant souvent cités dans les réflexions sur la prison, comme *Midnight Express* (1978), *Les évadés* (1994) ou *La ligne verte* (1999).

Les six films retenus, tous sortis entre 2002 et 2019, offrent des perspectives différentes mais complémentaires sur l'enfermement tel qu'il est pensé, mis en scène et ressenti dans nos sociétés modernes.

e. Portée critique et résonance publique des œuvres

Enfin, un dernier critère a guidé la sélection du corpus : celui de la visibilité et de l'écho social des films retenus. Il ne s'agissait pas seulement de choisir des œuvres « connues » mais plutôt des films qui ont réellement circulé, que ce soit dans les médias, sur les plateformes, dans les critiques, et qui ont contribué, d'une manière ou d'une autre, à nourrir les représentations collectives de l'enfermement. L'idée, ici, est d'analyser des objets qui ont eu un impact, ont laissé des traces dans l'espace public et qui participent à la construction d'un imaginaire social autour de l'enfermement.

En retenant des films ayant bénéficié d'un certain écho (récompenses, critiques, diffusion massive...), ce critère permet d'ancrer l'analyse dans des représentations plutôt partagées, autrement dit dans des récits qui ont été vus et potentiellement intériorisés par les spectateurs.

Tous les films sélectionnés répondent, chacun à leur manière, à ce critère :

- *Un prophète* (2009) a connu un succès critique et public massif : Grand Prix du Jury à Cannes en 2009, neuf César (meilleur film et meilleur réalisateur) en 2010 et une forte reconnaissance comme film de référence sur la prison contemporaine.
- *La Plateforme* (2019), diffusé à l'échelle mondiale sur Netflix, a été largement commenté dès sa sortie. Sa dimension allégorique, sa forme radicale et son message politique ont fait de lui un film très discuté, notamment dans les médias.
- *Bronson* (2008) n'a pas été un succès commercial mais est rapidement devenu culte dans les milieux du cinéma grâce à la performance de Tom Hardy (acteur), l'esthétisation de la violence et la réflexion sur la folie de l'institution.
- *Shot Caller* (2017) a surtout été diffusé via les plateformes mais il a marqué par son réalisme et sa dureté dans le système pénitentiaire américain, notamment en partant d'un homme ordinaire qu'est le personnage principal. Il a notamment été projeté dans des festivals plus spécialisés.

- *Escape Plan* (2013), avec son casting grand public (Stallone, Schwarzenegger), a eu une large diffusion internationale. Même s'il s'agit initialement d'un film d'action, il a participé à diffuser une image spectaculaire et technologique de la prison contemporaine.
- *Minority Report* (2002), réalisé par Steven Spielberg, a rencontré un large succès critique et public. Sorti peu après le 11 septembre, il résonne avec les débats sur la sécurité et la surveillance, en interrogeant les dérives d'un système prédictif qui efface la frontière entre protection et contrôle.

Tous ces films ont, à leur façon, participé à faire circuler des représentations de la punition dans l'espace social. En travaillant sur des récits ayant eu une visibilité significative, cette analyse prend en compte le pouvoir des images à façonner notre rapport à la prison et nous permet d'examiner non seulement des objets filmiques mais aussi des formes de spectacularisation de la punition dans les sociétés modernes.

5. Grille d'analyse

La grille d'analyse a été construite à partir de la méthodologie mixte que nous avons explicitée plus tôt :

Dimension d'analyse	Axes d'observation
Architecture / Espace	- Quelle est la structure de l'espace (fermée/ ouverte, visible/invisible) ? - L'espace est-il représenté par une prison « traditionnelle » ou une forme d'enfermement symbolique ?
Relations sociales	- Quelles sont les relations entre individus ? (hiérarchiques, solidaires, violentes, codifiées, absentes...) - Les interactions sont-elles contrôlées ou libres ? - Les relations reproduisent-elles une logique d'enfermement (surveillance mutuelle, dénonciation, exclusion) ?
Objectifs du dispositif	- À quoi sert le dispositif d'enfermement (punir, prévenir, rééduquer, contenir, neutraliser, afficher, réintégrer, réparer) ? - Quel est le but explicite ou implicite du système dans le film ?

Technologies du contrôle	- Qui contrôle qui et comment ? - Quelles formes de technologie sont mobilisées ? (caméras, IA, bracelets, interfaces, écrans, voix, médicaments...) - Est-ce un contrôle visible, invisible, intrusif ?
Isolement et séparation	- Le film représente-t-il une coupure avec le monde extérieur ? - Les personnages sont-ils seuls, séparés, déconnectés ? - Si l'isolement est produit, comment est-ce représenté ? Par le lieu ? Par la technologie ? Par la norme ?
Matérialisation de l'exclusion	- Comment l'exclusion sociale, spatiale ou symbolique est-elle représentée ? - Y a-t-il des frontières visibles/invisibles ? - Qui est exclu et selon quels critères ? (origine, genre, comportement, classe...)
Place de la justice / fictionnalisation	- La justice est-elle représentée ? Comment ? - Quelle place a-t-elle ?
Écho symbolique à la prison / Imaginaire carcéral	- Même sans prison explicite, comment est représenté l'enfermement (cellules, jugements, passages obligés, rituels, humiliations) ? - Peut-on dire que la prison est présente « indirectement » ? - À quel moment la fiction rejoue une logique punitive sans le montrer directement ?
Modernité	- Quels éléments illustrent une société fluide, incertaine, changeante ? - L'enfermement sert-il de repère dans cette société ? - Y a-t-il une tension entre besoin de sécurité et monde instable ?

Ce dispositif ne cherche pas à codifier de manière mécanique ce qui est observé mais à orienter la réflexion vers des éléments structurants.

Cette grille d'analyse est donc le cœur de notre mémoire, l'outil nous permettant de mener une réflexion singulière interprétative et critique s'agissant des représentations filmiques comme étant des productions discursives situées et performatives.

Chapitre 4 : Analyse située d'un corpus filmique : explorer les représentations comme productrices de sens

Faisant suite à la méthodologie présentée précédemment, cette section ouvre la phase d'analyse de notre mémoire. Elle se réalise en trois temps complémentaires. La première partie (1) s'attache à la manière dont les films construisent les représentations de l'enfermement, en observant ce qu'ils donnent à voir, les univers qu'ils façonnent et les logiques d'organisation qu'ils mettent en scène. La deuxième partie (2) s'intéresse à la façon dont ces représentations mettent à distance les corps et les espaces d'enfermement, en isolant l'individu de son environnement social et en reléguant la prison dans un « ailleurs » symbolique, pourtant profondément ancré dans le réel. Enfin, la troisième partie (3) déplace le regard vers l'outil film lui-même, envisagé comme un dispositif social et culturel inscrit dans les dynamiques contemporaines, capable de produire, de diffuser et de transformer les représentations de l'enfermement au sein de nos sociétés modernes.

1. Construire les représentations autour de l'enfermement

Dans cette première grande partie d'analyse, nous allons explorer comment les films du corpus construisent leurs représentations autour de l'enfermement. L'enjeu sera de comprendre comment ils en façonnent l'image, en montrant l'organisation matérielle, temporelle et sociale qui la soutient. Cette partie se divise en deux sous-sections : la première (1.1) porte sur la représentation d'un dispositif organisé, dans ses dimensions polymorphes (1.1.1) et dans ses logiques communes de gestion des corps (1.1.2). La seconde (1.2) analyse l'enfermement comme une réponse immuable, à travers son omniprésence non questionnée (1.2.1) et la persistance de sa représentation dans des univers imaginaires ou futuristes (1.2.2).

1.1. Représentations d'un dispositif organisé

Les films de notre corpus ne se limitent pas à représenter un lieu clos : les représentations montrent des dispositifs complexes, faits d'agencements spatiaux, temporels et sociaux qui structurent la vie des personnes qui y sont enfermés. Qu'elles

décrivent un univers réaliste ou purement fictif, elles révèlent à la fois la diversité des formes que peut prendre l'enfermement et la permanence d'un socle commun : organiser, contrôler et neutraliser.

1.1.1. Représentation d'une organisation polymorphe

La prison, telle qu'elle est représentée dans les films de notre corpus, apparaît comme un dispositif polymorphe dont la forme, les fonctions et les effets varient selon les contextes fictionnels. Aucun d'entre eux ne se limite à une enceinte physique close mais se décline en une pluralité d'organisations : il peut s'agir du temps, de l'espace mais aussi de biens d'autres aspects de la vie quotidienne, chaque organisation révélant cependant d'une modalité particulière d'exercice du pouvoir.

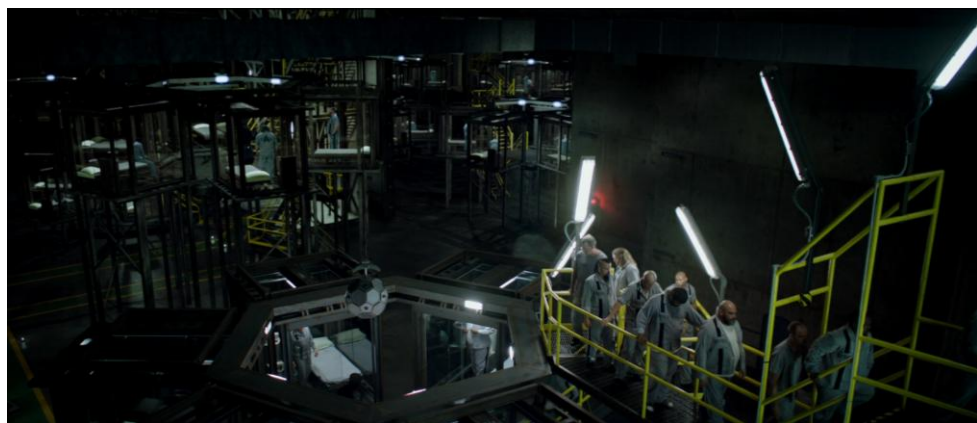
Si l'on s'intéresse premièrement à l'organisation de l'espace. Nous pouvons débiter avec le film *La Plateforme* dans lequel l'espace représenté se structure selon diverses cellules empilées verticalement, avec en son centre une plateforme de nourriture qui descend de haut en bas une fois par jour. Les détenus sont déplacés chaque mois à un niveau différent.



Capture d'écran de *La Plateforme* (Galder Gaztelu-Urrutia, 2019 ; 00:03:49), montrant la verticalité de la structure et l'isolement des niveaux.

Cette organisation conditionne l'accès aux ressources vitales et impose ainsi une hiérarchie spatiale pure où le niveau détermine le statut des détenus. On retrouve ici ce que Brown (2009) appelle une « architecture parlante » (Brown, 2009, p.96) où l'espace lui-même devient message punitif. Cette hiérarchie verticale illustre ce que Lamarre (2001) décrit comme un processus constant de territorialisation, où l'espace, même contraint par l'institution, est investi d'une signification sociale et devient un enjeu de pouvoir. Ici, le niveau n'est pas seulement une donnée matérielle, il est le territoire

symbolique qui ordonne les rapports entre détenus. C'est l'architecture en elle-même qui punit, elle pousse à l'extrême la logique d'un pouvoir sans sujet, sans que quelconque ait besoin d'intervenir. La sélection morale semble ainsi s'opérer de la sorte. À l'inverse par exemple, le film *Un prophète* met en scène une prison plus traditionnelle de nos sociétés occidentales : des cellules individuelles, des longs couloirs, des barreaux aux fenêtres... Pourtant on y retrouve une coexistence entre zones officielles et zones informelles où circulent alliances, trafics et autres. Cela peut s'apparenter à des « territoires de socialisation » (Fischer, 1997), soit des espaces collectifs où les détenus reconfigurent l'organisation prévue par l'institution pour y affirmer des rapports de force et construire des alliances. Ces zones informelles participent à une cartographie parallèle de la prison, invisible mais fonctionnelle. Cela relève ainsi une autre forme d'organisation sociale. Si l'on cite le film *Escape Plan* celui-ci présente une prison ultra-technologisée avec des cellules entièrement vitrées et intégrées dans une sorte de structure en plusieurs niveaux, visibles depuis des passerelles de surveillance.



Capture d'écran de *Escape Plan* (Mikael Håfström, 2013 ; 00:27:07), montrant l'architecture en verre et l'agencement impersonnel des cellules.

Les détenus sont déplacés avec des bandeaux sur les yeux, sans jamais savoir où ils sont.



Capture d'écran de *Escape Plan* (Mikael Håfström, 2013 ; 01:08:04), montrant Ray Breslin portant un masque imposé aux détenus lors de leurs déplacements, accompagné d'un gardien entièrement masqué.

Les détenus ne connaissent d'ailleurs pas la localisation de leur établissement. Ici, la prison est conçue pour désorienter les détenus et rendre toute forme de repère – spatial ou temporel – impossible. Cela prend une forme de peine absolue, précisément parce qu'elle échappe à toute représentation commune. Le pouvoir y est total, justement parce qu'il est impossible à situer. Cette architecture élimine toute faille spatiale où pourraient s'exercer des formes d'appropriation ou de contournement. Là où Lamarre (2001) identifie, dans les prisons réelles, des zones grises propices à la circulation d'informations ou à la négociation, la prison d'*Escape Plan* imagine un espace sans interstices, un contrôle total rendu possible par la maîtrise absolue de l'environnement matériel.

Ainsi nous constatons que l'enfermement ne peut plus être réduit à un simple espace clos avec barreaux. On y retrouve fatalement une logique de gestions des corps qui peut prendre toutes les formes : à la fois verticale et punitive (*La Plateforme*), souterraine et technologique (*Escape Plan*), sociale et hiérarchique (*Un Prophète*) mais aussi fluide et préventive (*Minority Report*) ou encore performative (*Bronson*) dans les films qui ne sont pas détaillés ici. La prison, ou le lieu d'enfermement, devient alors une façon d'exercer un pouvoir sans forme fixe. Sa malléabilité prouve qu'elle n'a pas besoin d'une architecture pour exister. Nous pouvons donc penser l'enfermement comme une fonction sociale mobile, capable de se glisser dans toutes les structures. Cette mise en ordre de l'espace est rarement problématisée : elle est montrée certes, parfois dénoncée pour sa cruauté mais rarement pour ce qu'elle fait en profondeur, soit produire un monde où la violence se fait discrète parce qu'elle est diffuse dans l'espace. Nous voyons que même les représentations les plus violentes entretiennent l'idée qu'il existerait un « bon »

découpage de l'espace carcéral. Un espace qui serait optimal pour isoler et gérer les corps. On ne se pose plus la question ici de pourquoi enfermer mais de comment le faire. Ce glissement du *pourquoi* vers le *comment* est au cœur des critiques de Brown (2009), qui invite à lire ces formes d'organisations comme les symptômes d'une société où la peine devient affaire de logistique et d'optimisation spatiale.

Un autre critère semblant organiser ce genre de dispositif concerne la gestion du temps. En premier lieu nous pouvons nous intéresser au film *Minority Report* où le spectateur se retrouve plongé dans un temps anticipé : la peine est prononcée avant même l'acte. Il n'y a ni passé, ni présent judiciaire, seul le futur crée le cadre de la punition. Et à la suite de cela, le détenu va être enfermé hors du temps, figé dans une capsule.



Capture d'écran de *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002 ; 00:31:17), montrant les individus arrêtés enfermés dans des cellules de stase.

Il n'y a donc aucun avenir pour l'individu. Dans le film *La Plateforme*, nous constatons un temps cyclique, sans progression. Seulement une absurde répétition où chaque jour qui passe est représenté par cette plateforme descendante. À l'opposé, le film *Shot Caller* illustre une peine qui dépasse les murs : nous voyons que même libéré, le personnage principal reste pris dans les logiques et les contraintes de l'univers carcéral, signe que le temps de la peine déborde largement celui de l'incarcération. Dans le film *Escape Plan*, toute temporalité est effacée : il n'y a ni jour, ni nuit. L'immobilité forcée et la répétition des routines désorientent les détenus. Le temps devient ici un outil de désujection, qui tend à déshumaniser les individus qui s'y trouvent. Nous constatons, à travers ces représentations filmiques, que la prison redéfinit la temporalité des individus. Ces représentations mettent en avant l'anomalie temporelle de la peine. En effet, la justice repose théoriquement sur un lien entre passé (acte) et futur (peine), pourtant la peine

s'installe souvent ici comme hors du temps. Cela interroge la possibilité même de « réparation » : comment se reconstruire dans un régime temporel qui ne prends en compte peu voir aucune progression ou qui anticipe la faute avant qu'elle n'advienne ? Le temps est utilisé ici comme un outil de domination émotionnelle et psychique en bloquant toute projection pour l'individu. Or cela lisse la violence structurelle du temps réel qui s'écoule en détention : attente, stagnation, vide, jours indistincts... Dans les fictions, cette représentation du temps met un focus sur l'individu et sa capacité à le traverser plutôt que de critiquer le fait même d'imposer une temporalité comme outil de pouvoir. Parfois cela légitime même la peine par son déroulement : si celui-ci permet au détenu de s'adapter ou de changer alors le lieu d'enfermement deviendrait un espace-temps « formateur » même si ce n'est pas sa mission le reste du temps. Cela inverse la critique, ce ne serait donc plus la peine qui serait interrogée mais l'individu qui n'aurait pas su en faire bon usage.

Enfin, ces représentations témoignent également de la manière dont la prison façonne les modes de vie. Le film *La Plateforme* par exemple impose un mode de vie de survie extrême : il faut manger vite quand c'est possible et surtout se méfier de tout. La solidarité y est quasiment impossible. Même les tentatives d'arrangements les plus sincères (redistribution de la nourriture) dégénèrent en violence. Le quotidien est fait de peurs, de faim et de menaces. Nous retrouvons d'autres quotidiens dans les autres films. Dans le film *Shot Caller*, qui se tourne dans une prison plus traditionnelle de nos sociétés occidentales, nous voyons que l'identité sociale du personnage principal se reconstruit au sein même du mode de vie carcéral : silence, code d'honneur, loyauté... tant de codes qui doivent être respectés. Il intègre une nouvelle famille, en particulier un des gangs de la prison, ce qui lui donne un sens, une place. La prison offre une nouvelle stabilité pour lui et ce au prix de la liberté. Dans le film *Escape Plan*, nous constatons que celui-ci ne permet aucun mode de vie dans la prison ultra-technologisée : pas de travail, pas de loisir, pas de contact. L'existence y est réduite à l'attente et à la soumission. L'individu devient une pure fonction de détention. D'une autre façon, le film *Bronson* illustre un enfermement réduit à sa plus simple expression : on y voit une cellule, un corps, une confrontation, mais ce qui est intéressant c'est que le détenu transforme l'espace en scène, performe sa violence et impose sa propre narration. Le film est découpé en moments de sa vie en prison et en passages de one-man-show où il parle seul face à un public silencieux ou rieur tout du moins imaginaire qui nous permet à la fois de suivre son

histoire, de l'écouter et de rentrer dans sa tête. De façon plus abstraite, le personnage transforme en fait sa cellule en scène de théâtre et fait de la prison un lieu où il existe pleinement.



Capture d'écran de *Bronson* (Nicolas Winding Refn, 2008 ; 00:09:17), montrant Bronson maquillé en clown sur « scène ».

Il semble accepter, voire rechercher l'enfermement, parce que celui-ci lui permet de construire une figure de soi qui échappe à l'ordinaire. Ainsi, l'enfermement tel qu'il est représenté dans les films du corpus nous donne à voir une organisation du mode de vie qui dépasse largement le simple isolement. Nous constatons un modèle de gestion intégrale de la vie où chaque aspect, nous semblant évident et naturel tel que l'alimentation, le sommeil, l'interaction ou encore le travail, est encadré par des règles strictes. L'emprisonnement qui est représenté dans ces productions discursives que nous analysons fonctionne alors comme un système total (1968), au sens de Goffman qui ne se contente pas de punir mais réorganise entièrement le quotidien. C'est peut-être justement parce que l'enfermement se présente sous des formes polymorphes qu'il se révèle si adaptable : qu'il s'agisse de cellules individuelles, d'espaces ouverts sous contrôle, ou de dispositifs futuristes, il parvient toujours à s'inscrire avec une étrange facilité dans l'imaginaire social.

Qu'ils décrivent une prison « traditionnelle » inscrite dans nos sociétés occidentales ou un mode d'enfermement plus rare, voire purement fictif, les films du corpus révèlent une même rationalité sous-jacente : l'enfermement est pensé comme une rupture, une neutralisation. Comme le souligne la littérature, « l'arrivée en prison marque l'entrée dans un autre monde » (Collin, 2022, p.11) : un espace anormal de vie, régit par ses propres codes et séparé du reste de la société. La prison, ou plus largement l'enfermement

polymorphe représenté dans ces œuvres, ne se cantonne pas à l'image figée d'une institution donnée. Il se montre changeant, adaptable, diffus, prenant des formes multiples selon les contextes imaginés. Cette plasticité invite à s'interroger sur la place même occupée par l'enfermement dans nos représentations sociétales : peu importe l'époque, le lieu ou le type de société envisagé, il trouve toujours à s'inscrire. Qu'il soit incarné par des murs traditionnels, par une architecture futuriste, ou par un dispositif symbolique, il conserve la même fonction structurante.

1.1.2. Une base commune de gestion des corps, contrôle de la vie

Comme nous avons pu le constater, les représentations autour de l'enfermement sont multiples et ce dernier n'est jamais spontané : il repose sur une organisation logistique, spatiale et temporelle qui peut prendre diverses formes selon les fictions étudiées. Malgré cela, l'enfermement représenté dans celles-ci s'articule autour d'une base commune où la neutralisation semble être l'un des objectifs majeurs. En prenant appui sur trois piliers centraux : le contrôle diffus, la gestion des corps et la neutralisation de la vie, nous allons nous intéresser à ce qui fait fond à l'enfermement, au-delà des murs physiques de la prison traditionnelle.

Tout d'abord, nous constatons rapidement, au sein des films de ce corpus, que le contrôle ne se manifeste pas par la force brute mais qu'il est plus subtil, il est à la fois invisible et total. Cette fluidité du dispositif punitif rejoint la réflexion de Deleuze (1990) sur la société de contrôle : l'enfermement n'est plus nécessairement cloisonné dans un espace donné, il devient modulaire, mobile, adapté à chaque situation. Les représentations filmiques montrent justement cette capacité du pouvoir à se recomposer, à travers des formes spatiales multiples, tout en conservant sa visée disciplinaire. Pour le cas du film *La Plateforme*, le contrôle repose sur l'ascenseur de nourriture lui-même, qui est régulier et agit comme un rappel à l'ordre et à la supériorité.



Capture d'écran de *La Plateforme* (Galder Gaztelu-Urrutia, 2019 ; 00:54:33), montrant la plateforme abondamment garnie au niveau 0.



Capture d'écran de *La Plateforme* (Galder Gaztelu-Urrutia, 2019 ; 00:58:33), montrant le niveau 202 et donc la plateforme presque vide.

Cela passe aussi par d'autres règles implicites telles que l'augmentation de la température si de la nourriture est gardée à un niveau et non mangée en présence de la plateforme. Il n'y a donc pas de surveillant mais un contrôle omniscient qui agit en arrière-plan. En parallèle le film *Minority Report*, en nous laissant voir des arrestations qui interviennent avant la commission du crime, nous montre un contrôle total de l'intention de l'individu. Cette logique est renforcée dans le film par la mise en avant de technologies biométriques, comme la reconnaissance oculaire à travers une multitude de caméras (à l'entrée des transports, dans les rues, les magasins), qui inscrivent le contrôle directement dans les corps, rendant la surveillance omniprésente et inévitable. Ainsi chaque conscience est contrôlée en continu et tout individu peut se faire enfermer de façon immédiate et automatisée, sans contact humain. Dans ces fictions, l'enfermement ne passe donc plus forcément par des murs mais parfois par des technologies invisibles ou mentales. Le contrôle devient « ambiant » et n'est plus nécessairement matérialisé. Cela peut être mis

en parallèle avec le panopticon de Bentham (1791), notamment popularisé par les travaux de Foucault (1975) où la discipline s'exerce par l'intériorisation du regard et ce regard devient diffus dans la structure même de l'enfermement. Nous constatons notamment le dépassement du modèle d'institution totale au sens goffmanien (1968) car le contrôle est représenté comme s'exerçant hors des murs dans certains de ces films. Ce dernier reste cependant opérant dans ces représentations seulement les formes qu'il prend s'adaptent à une modernité pénale plus diffuse.

Ensuite, les films révèlent que l'enfermement ne se contente pas de contenir des corps au sens biologiques mais bien des individus qui deviennent des objets de tris et d'évaluations. Si l'on cite le film *La plateforme*, la gestion par étages des détenus y est purement structurelle alors que c'est ce qui déterminera leur valeur. Dans le film *Shot Caller*, Jacob cesse d'être un homme avec sa propre histoire afin de devenir une figure avec un rôle à jouer, il est forcé de s'adapter et non de comprendre. Chaque personnage est réduit à un être à gérer. Nous ressentons rapidement que son humanité est remplacée par sa fonctionnalité : Est-il dangereux ? Contrôlable ? Prêt pour la semi-liberté ? A-t-il un comportement conforme ? Tout se joue dans cette logique d'efficacité, non de dignité.

L'objectif de l'enfermement ici est la neutralisation et non seulement la punition. Bien qu'en ayant choisis « objectifs du dispositif » comme catégorie d'observation lors de l'étude, nous n'avons pas réussi à mettre en avant d'autres intérêts. Dans le film *Escape Plan*, la prison est littéralement conçue pour faire disparaître les individus. Nous pouvons par ailleurs citer ce passage d'un des experts en sécurité :

« L'agence cherche d'autres solutions pour incarcérer les individus qui commettent des actes si répréhensibles qu'il vaudrait mieux qu'ils soient comment dire... portés disparus. Nous sommes en train de tester un prototype de prison pour les criminels dont plus aucun gouvernement ne veut entendre parler, mais avant tout les personnes qui nous financent veulent la garantie que s'évader de ces lieux est impossible. » (*Escape Plan*, Mikael Håfström, 2013, 16:56).

De plus, nous assistons à un continuum où la neutralisation déborde du cadre d'enfermement classique. C'est le cas notamment dans le film *Shot Caller*, où le personnage ne trouve pas d'autres issues que de retourner en détention après sa sortie. Mais nous savons que dans tous les cas, le détenu même libéré reste pris dans les filets du contrôle : à travers la surveillance électronique parfois, et dans tous les cas à travers

son casier ou la stigmatisation social. Ce phénomène a été largement décrit par Loïc Wacquant (2004), qui voit dans la prison un instrument central des politiques néolibérales de gestion des indésirables, étendu à travers notamment la stigmatisation sociale, le casier judiciaire, la surveillance électronique ou les logiques de soupçon permanentes. Pour Michelle Brown (2009), cette extension est aussi symbolique : les représentations elles-mêmes entretiennent l'idée que certaines personnes doivent rester punissables en permanence, même hors des murs.

Ainsi, nous constatons, à travers les représentations filmiques, que chaque dispositif semble avoir ses propres formes d'organisation, mais qu'ils reposent tous sur une même trame : exercer un pouvoir, contrôler et neutraliser. Cette constance interroge. Si nous suivons la logique de la modernité liquide, où les structures sociales se transforment et s'adaptent, l'enfermement lui-même paraît suivre ce mouvement : il change de visage, se réinvente, se diffuse sous des formes diverses. Pourtant, au fil des récits, une distinction se dessine. Ce qui demeure véritablement immuable dans les représentations, ce n'est peut-être pas la prison comme institution, avec ses murs et ses règles fixes, mais bien l'enfermement comme principe. Quelles que soient les transformations sociales ou technologiques mises en scène, ce dernier conserve sa place centrale, s'ajustant aux contextes imaginés pour continuer à remplir sa fonction de neutralisation des « autres ».

1.2. Représentations de l'enfermement comme réponse immuable

À travers les films du corpus, l'enfermement apparaît comme une évidence narrative rarement remise en question. Qu'il soit inscrit dans des univers réalistes ou non, il reste central, se réinvente et s'adapte, mais n'est jamais remplacé. Ce que ces récits donnent à voir, ce n'est pas tant la nécessité de punir que notre difficulté à penser un ordre social sans mise à l'écart.

1.2.1 L'omniprésence de l'enfermement non questionnée

Isoler, mettre de côté semble être la solution centrale face à un individu déviant. Cette solution est le reflet de nos réflexes collectifs face à l'altérité ou à l'incertitude. Cependant la justice, au sens du procès, des enquêtes, des procédures, des faits en eux-même sont quasi-absents de ces films. Et pourtant nous nous créons tous une raison de pourquoi et comment ont-ils pu arriver dans un tel endroit.

Commençons par le film *Shot Caller*, nous voyons l'individu passer d'un établissement de sécurité moyenne à une prison de haute sécurité où même les cours extérieures sont cloisonnées, voir sous la forme de « cage individuelle » afin de limiter tout échappatoire potentiel.



Capture d'écran de *Shot Caller* (Ric Roman Waugh, 2017 ; 01:45:33), montrant les cellules extérieures.



Capture d'écran de *Shot Caller* (Ric Roman Waugh, 2017 ; 01:43:17), montrant une cellule de confinement extérieure.

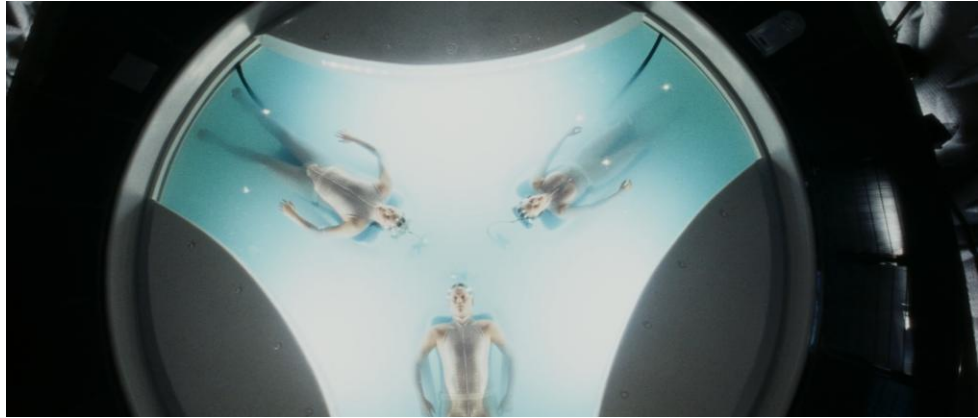
Il y a aussi le film *La Plateforme* dans lequel nous y voyons un confinent terrible, avec aucune possibilité de sortie, il n'y a d'ailleurs aucune porte qui est représentée. Mais pourquoi un tel choix de représentation ? Parce que ces fictions révèlent une incapacité profonde de nos sociétés contemporaines (et leurs imaginaires) à concevoir un ordre social sans mise à l'écart, sans neutralisation de certains corps ou comportements. Même dans des univers futuristes, aucun film ne propose de réel « dehors ». Et c'est la fiction qui nous permet ici d'accéder à cette incapacité collective que nous avons à imaginer une justice sans enfermement : dans le film *Escape Plan*, la prison ultra-technologisée se

trouve carrément en pleine mer, elle est donc volontairement pensée comme un non-lieu parfait pour l'oubli.

Cette persistance peut être illustrée par la métaphore de la bouteille à mouches (Pires, 1995) : le piège ici n'est pas seulement architectural, il est aussi moral et politique. Nous semblons tourner en rond dans un dispositif que nous ne remettons plus en question. En agissant ainsi, ce n'est pas seulement l'individu que l'on enferme, c'est aussi notre capacité à penser autrement la peine, mais pas que, c'est aussi ne pas réussir à envisager la différence comme autre chose qu'un danger.

Même les univers fictifs les plus extrêmes ne proposent pas d'alternatives réelles. L'emprisonnement reste central. Comme l'illustre concrètement la société futuriste imaginée dans le film *Minority Report*, l'enfermement y est produit en anticipation, en prédiction de la commission d'un crime. Chaque citoyen devient ainsi un suspect en puissance, surveillé à la trace par un dispositif technologique omniprésent. Le contrôle ne se limite plus à intervenir après l'infraction : il s'exerce en amont, transformant la vie quotidienne en un espace de suspicion permanente. Dans cette représentation, l'enfermement n'est pas supprimé mais déplacé dans le temps, préventif plutôt que réactif, ce qui renforce encore l'idée qu'il demeure un pilier immuable du maintien de l'ordre, même dans des visions de sociétés prétendument transformées.

Les films élargissent notamment considérablement la figure de l'individu à neutraliser. Dans *La Plateforme*, les personnages ne sont jamais identifiés comme délinquants. La présence d'une petite fille, dont on ne saura rien des raisons de l'enfermement, renforce cette absence de lien explicite avec un crime. Dans *Minority Report*, ceux qui sont arrêtés ne sont coupables de rien en réalité : leur neutralisation repose uniquement sur la prédiction des Précogs du fait qu'ils allaient commettre un crime, comme si l'anticipation d'un acte suffisait à ôter toute liberté. Les Précogs sont des humains mutants ayant des dons de précognition, ils peuvent ainsi prédire l'avenir en fournissant le nom des victimes, du meurtrier, la date et l'heure du délit.



Capture d'écran de *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002 ; 00:03:21), montrant les trois précogs dans leur bassin.

Dans *Un prophète*, les raisons précises de la condamnation de Malik restent floues, et l'incarcération devient rapidement le cadre de son instrumentalisation dans des rapports de pouvoir bien plus larges que son acte initial. Dans *Bronson*, Michael Peterson part d'un délit mineur, mais passe l'essentiel de sa peine dans un isolement extrême, qui sanctionne moins le crime commis que la dangerosité perçue de son comportement, jugé incompatible avec les règles de l'institution. Ces représentations montrent que la neutralisation dépasse la seule réponse au crime : elle vise aussi celles et ceux qui dérangent, échappent aux normes établies ou incarnent une altérité perçue comme menaçante pour l'ordre existant.

Ce glissement est pertinent pour mettre en avant que l'enfermement dans nos sociétés est une réponse à l'incertitude et non seulement au crime. Cela nous renvoie directement à l'émergence, déjà évoquée, de logiques managériales qui visent à prédire la dangerosité d'un individu avant même tout passage à l'acte délictueux. Dans les représentations que nous analysons, cette anticipation se traduit par des dispositifs narratifs où l'enfermement devient préventif, voire prédictif, illustrant l'essor d'une rationalité actuarielle. Dans nos sociétés contemporaines, que nous avons décrites à travers leurs spécificités liées à la modernité, la prédiction revêt une importance croissante à de multiples niveaux : économiques, sociaux, mais aussi criminels. Elle s'inscrit au service d'une rationalité de gouvernementalité (Foucault, 2004), comme mode d'exercice d'un pouvoir diffus qui prétend gérer l'incertitude par un contrôle en amont.

Comme le rappelle Rouvroy (2009),

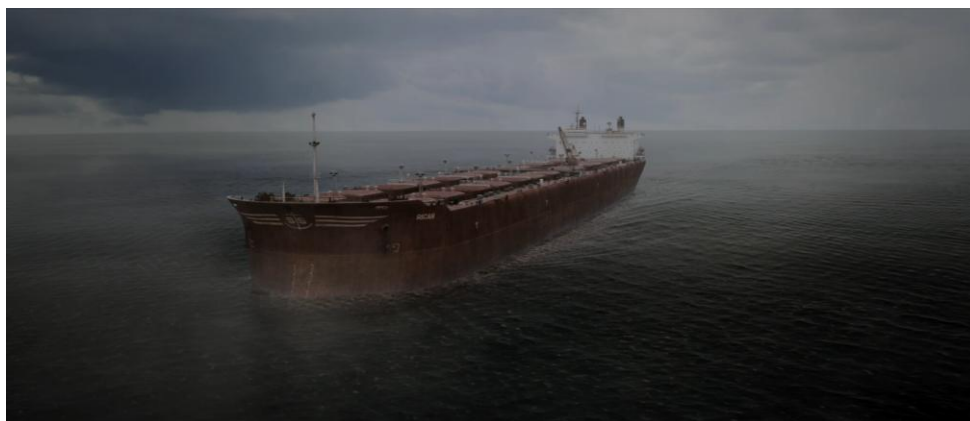
« l'une des principales difficultés – et l'un des principaux objectifs – de l'action gouvernementale est bien évidemment la gestion de l'incertitude [...] Comment connaître à l'avance les intentions criminelles ? [...] L'anticipation du « possible » ne semble plus à la portée du calcul humain » (Rouvroy, 2009, p.2).

La science-fiction, censée représenter des sociétés futuristes, se voit ici rattrapée par nos réalités présentes : la recherche de contrôle et de gestion des individus progresse plus vite que nos imaginaires de l'avenir. Ce décalage met en évidence un point central de notre analyse : dans ces récits, la projection dans le futur ne libère pas l'imaginaire carcéral, elle le reconduit et l'adapte. Les représentations de l'enfermement persistent à inscrire la neutralisation des individus au cœur du fonctionnement social, révélant ainsi une incapacité collective à penser un ordre sans mise à l'écart.

1.2.2. La représentation de l'enfermement, construit comme immuable

Nous allons nous concentrer davantage ici sur les films sélectionnés pour leur mise en scène de formes d'enfermement projetées dans ce qu'on pourrait nommer futur ou imaginaire. Ces derniers nous proposent des récits ancrés dans des univers futuristes ou alternatifs, souvent fondés sur des avancées scientifiques et technologiques. Nous sommes amenés pour chacun d'eux à s'imaginer qu'il pourrait s'agir de la prison de demain. Ainsi ils n'anticipent pas seulement un monde différent : ils mettent à l'épreuve nos conceptions présentes du possible. Et ce que révèlent certains films de notre corpus, est que le progrès y est rarement libérateur. Là où nous pourrions l'imaginer comme synonyme d'ouverture ou d'émancipation, se retrouve plutôt une efficacité accrue dans le contrôle et la neutralisation. Bien que ceci soit discutable.

Ainsi concentrons-nous d'abord sur le film *Minority Report* où la justice du futur repose sur une anticipation parfaite du crime. Il n'est plus question ici de juger ou d'évaluer : le suspect est repéré à l'avance, enfermé dans une capsule translucide puis figé dans une forme de peine de mort temporaire. L'individu est toujours vivant certes mais hors d'usage. Ensuite, dans le film *Escape Plan*, les individus qui sont enfermés sont conscients mais coupés de toute réalité : la prison est représentée comme un énorme bocal flottant en pleine mer. Elle est invisible de tous et en plus de cela gérée par des intérêts privés et hors du droit. Le progrès technique proposé ici permet la disparition propre, silencieuse et durable des individus considérés comme à risques.



Capture d'écran de *Escape Plan* (Mikael Håfström, 2013 ; 00:53:03), montrant le bateau utilisé comme lieu de détention.

Ce choix de représenter des images de la sorte amène à nous questionner sur le fait que nos imaginaires du progrès semblent se confondre de plus en plus avec des imaginaires de tris et d'éliminations. Autrement dit, il ne semble pas ouvrir le champ des possibles et aller vers le mieux mais au contraire resserrer les normes en rendant plus performants les outils de mise à l'écart.

Cette réflexion nous force à reconsidérer notre rapport à l'utilisation de ces outils et donc notre rapport à l'avenir. Souhaitons-nous vraiment de cette justice lisse, rapide, sans bruit ? Ou du système Précrim du film *Minority Report* décrit comme parfait via une vidéo de propagande, vantant une baisse de 90 % des homicides qui invitent le public à « Imaginez un monde sans meurtre » (*Minority Report*, 2002, 14:50). Voulons-nous de ces peines qui figent les êtres vivants dans un rôle définitif ? Ou, plus profondément, est-ce que nous nous attendons à ce que cela arrive ? Ou encore : est-ce que nous avons peur que ce soit déjà en train d'arriver ? La fiction participe à mettre en lumière cela, il ne s'agit peut-être pas d'une fascination naïve pour la technologie mais cela donne plutôt un vertige moral. Ces représentations mènent à imaginer des peines plus rapides et propres mais pourtant pas plus efficaces. Cela questionne notamment l'humanité et le lien qui semble encore plus oublié dans ce type de représentation. La violence n'est pas éliminée mais rendu encore plus invisible, silencieuse et systémique.

Bien que parmi les films de notre corpus, un seul s'inscrit pleinement dans le registre de la science-fiction (*Minority Report*), il nous semble intéressant de s'y pencher plus en profondeur. La science-fiction, définie par le CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) comme un sous-genre cinématographique ou littéraire «

décrivant des situations et des événements appartenant à un avenir plus ou moins proche et à un univers imaginé en exploitant ou en extrapolant les données contemporaines et les développements envisageables des sciences et des techniques », constitue en effet un terrain privilégié pour interroger nos représentations de l'avenir. Elle a cette particularité, contrairement à d'autres genres artistiques, « de parler franchement de la société qui la conçoit et la consomme, surtout qu'elle n'a pas à s'embarrasser des contraintes du réel pour raconter les différents rapports de force qui s'y exercent » (Lacroix & Prémont, 2016, p.1). Dans ce sens, « peu de choses révèlent aussi nettement que la science-fiction les vœux, les espoirs, les peurs, les conflits internes et les tensions d'une époque ou en définissent les limites avec autant d'exactitude » (Amis, 1961, p.64), autrement dit elle met en lumière non seulement ce que nous voulons voir advenir, mais aussi ce que nous ne parvenons pas à imaginer en dehors des cadres existants. Elle éclaire les perspectives et hypothèses culturelles qui structurent nos récits collectifs (Menadue, 2019), ce qui, dans notre étude, nous permet de comprendre pourquoi même les récits situés dans le futur reconduisent souvent les mêmes logiques sécuritaires et punitives que celles du présent.

Dans cette perspective, la science-fiction apparaît comme un outil critique important, non pas pour le contenu fictionnel qu'elle met en scène en lui-même, mais pour la production de sens qu'elle génère à partir des représentations actuelles d'un futur imaginé. Elle offre une mise à distance qui ouvre la voie à une posture critique et permet l'objectivation de mécanismes sociaux et politiques. Son plus grand intérêt réside peut-être dans sa capacité à représenter ce que nos sociétés sont incapables de penser ou refusent d'imaginer. Cette capacité pose une interrogation plus large sur le progrès : le « progrès technique » est-il vraiment synonyme de liberté, ou bien une illusion qui nous enferme dans une seule trajectoire possible, au point de nous priver de la pluralité des futurs possibles et donc d'une part essentielle de notre liberté : celle de pouvoir choisir ?

Cette question résonne particulièrement dans nos sociétés modernes, marquées par l'incertitude et, pour reprendre Bauman (1998), par une « modernité liquide » qui valorise l'adaptabilité tout en nourrissant un besoin croissant de contrôle et de protection. La science-fiction ne s'éloigne pas de ces logiques, elle leur donne forme en montrant un « progrès » qui n'est souvent que la continuité, voire l'intensification, de rationalités déjà présente, notamment dans les domaines de la gestion des risques et du contrôle social. Une étude récente a d'ailleurs montré que la science-fiction est de plus en plus mobilisée

comme source de recherche ayant une pertinence et des conséquences publiques explicites (Menadue & Cheer, 2017), ce qui confirme sa place dans le débat contemporain sur nos trajectoires collectives.

Dans ce contexte, il est essentiel de questionner le sens que nous donnons au progrès et la place que nous lui accordons. Le progrès n'est pas forcément synonyme d'émancipation : il renvoie à l'idée d'avancée ou de développement, mais rien ne garantit qu'il serve la liberté. Si le progrès, tel qu'il est représenté dans les œuvres que nous analysons, mène souvent à la généralisation de dispositifs de neutralisation, à l'extension de la surveillance et à l'impossibilité d'imaginer un ordre social sans mise à l'écart, alors il devient nécessaire de déconstruire cette vision. Il s'agirait plutôt de penser un tout autre futur, où le progrès pourrait prendre la forme d'une décroissance sélective, d'un progrès repolitisé, où « plus » ne signifierait pas forcément « mieux », et où « mieux » voudrait simplement dire « autrement ». Une telle déconstruction des représentations permettrait de rouvrir l'espace du possible, plutôt que de l'enfermer dans les certitudes sécuritaires et gestionnaires qui marquent nos imaginaires.

2. Mettre à distance les corps et les espaces d'enfermement

Dans cette deuxième grande partie d'analyse, nous allons analyser comment les films du corpus construisent une mise à distance symbolique et spatiale des individus enfermés et des lieux où ils se trouvent. L'enjeu est de comprendre comment ces représentations produisent à la fois un isolement des personnes enfermées et une relégation de l'espace d'enfermement, le présentant comme extérieur au monde commun. Cette partie se divise en deux sous-sections : la première (2.1) s'intéresse aux représentations centrées sur la figure du détenu, qu'il soit montré comme radicalement « autre » (2.1.1) ou à travers une conception individualisante de la peine (2.1.2). La seconde (2.2) traite de la prison en tant qu'espace présenté comme un « ailleurs » distinct, tout en restant profondément ancré dans le social, en explorant sa construction comme « antimonde » (2.2.1) et la manière dont s'y rejoue les inégalités et les oppressions structurelles (2.2.2).

2.1. Représentations autour de l'individu enfermé

Les films de ce corpus façonnent une image précise de l'individu enfermé : souvent coupé de tout ancrage extérieur, réduite à son statut et placé dans une position d'isolement. Nous verrons comment cette mise en scène participe à altérer l'individu et à inscrire la peine dans une lecture résolument individualisante.

2.1.1 Se représenter l'individu enfermé comme radicalement « autre »

Nous observons, à travers ces films que les individus sont généralement transformés en « autre », en une figure extérieure au corps social, qu'il faut alors exclure. Il est possible de se demander, face à ce type de récit, si cela pourrait arriver à n'importe qui ? Et si oui, pourquoi et comment ? L'altérisation à l'œuvre nous pousse à se représenter l'individu qu'on enferme comme différent de nous.

Le film *Un prophète* met en scène Malik, le personnage principal, un jeune homme ayant un profil social qui, au sein de nos sociétés, fait souvent face à la stigmatisation (jeune, arabe, pauvre, analphabète). Autrement dit, parce qu'il incarne une figure de l'altérité sociale. Il entre en prison sans statut, sans protection et ce n'est qu'en s'adaptant aux règles dictées par la prison et en particulier celles du gang corse auquel il choisit d'adhérer qu'il acquiert un statut que la société externe n'a pas su lui accorder. Il doit à la fois se trahir, se soumettre et se transformer pour s'intégrer. De façon différente, dans le film *Bronson*, cette altérisation passe par l'excès. Bronson devient l'ennemi non parce qu'il menace mais parce qu'il déborde de toutes les « cases » : il est représenté comme un homme trop violent, trop imprévisible. Dans les sociétés modernes que nous avons décrites, ce type de personnalité est étiqueté incontrôlable, au sens propre du terme, il ne peut être un objet de gestion.

Ainsi cet étiquetage, au sens de Becker (1985), participe à la criminalisation des comportements que nous jugeons comme déviant, autrement dit non conforme. Le caractère incontrôlable d'un individu comme Bronson, apparaît aux antipodes de ce que cherche à produire la société moderne dans laquelle nous évoluons. Nous assistons à son enfermement dans une succession de lieux clos ; prison, quartier d'isolement, hôpital psychiatrique ; une série d'institutions totales ayant pour objectif la neutralisation de toute subjectivité, sans jamais proposer autre chose qu'un étouffement progressif. Son image publique de « détenu le plus dangereux de Grande-Bretagne », bien qu'il en soit fier, est

une fiction utile qui justifie son effacement, une vérité produite afin de rendre acceptable son altérisation. A l'inverse, dans le film *Shot Caller*, Jacob le personnage principal, est un individu entrant davantage dans ce que nos sociétés occidentales valorisent ou tout au moins reconnaissent comme une certaine normalité : un citoyen blanc, père de famille, bien intégré professionnellement que l'on voit pourtant devenir détenu. Sa représentation permet de montrer que le basculement dans la figure de l' « autre » peut se faire rapidement et en particulier si l'individu est confronté à une situation traumatique, un point de bascule. Ce tournant va induire une réécriture complète de son identité : il s'intègre, change de nom en devenant « Money », chef de gang. Pour survivre, il doit accepter sa propre altérisation : devenir celui que la prison attend de lui. Plus encore, nous constatons ici que Jacob ne peut en réalité rester l'homme qui l'est et que l'on se représente comme semblable à nous. Par un mécanisme d'hyper adaptation à son milieu (qui peut s'avérer problématique dans un objectif de réinsertion), il devient ce qu'il devrait être selon nos représentations sociétales. La possibilité d'un retour et d'une future réinsertion n'est-elle pas « précisément de parvenir à ne pas s'adapter » (Englebert, 2019) ? Nous est-il alors impossible d'envisager la représentation d'un détenu nous ressemblant ? La représentation de la transformation profonde d'un homme, par et dans son milieu d'enfermement, n'est-elle pas vectrice de légitimation s'agissant du droit de punir les « autres » ?

Enfin, le film *Minority Report* pousse cette logique encore plus loin. Ici un individu considéré comme entrant dans les normes socialement admises peut être altérisé en prédiction de potentiels comportements hors normes et jugés problématiques. Dans les sociétés de contrôle, marquées par la nouvelle pénologie que nous avons déjà prédéfinies, ces logiques prédictives de gestion du risque et de la dangerosité nous semble déjà bien familières. L'œuvre de science-fiction dont il est question ici met en scène la possibilité qu'avec une simple vision, un soupçon algorithmique, un individu puisse être figé dans une capsule, neutralisé immuablement. La capsule, univers d'enfermement futuriste, apparaît alors comme un moyen économique et durable de gestion des corps indésirables.

Ces productions filmiques sont imaginées afin de partager une certaine représentation de la personne détenue. Qu'il s'agisse de quelqu'un que la société catégorise comme « autre » par son essence, ou bien d'un individu qui devient « autre » en s'adaptant à son environnement, ou qui pourrait le devenir un jour, ce sont toujours des discours créants

dans l'imaginaire collectif, l'idée de la personne enfermée comme étant nécessairement différente de nous.

Ces productions discursives sont performatives en ce qu'elles rappellent, parfois de manière implicite, que personne n'est absolument à l'abri d'une mise à l'écart ou d'une altérisation. En effet, les logiques de gestion et de contrôle qu'elles mettent en scène pourraient théoriquement s'appliquer à n'importe qui. Pourtant, elles choisissent presque toujours de représenter des individus présentés comme des « ennemis sociaux », différents de nous spectateurs. Ce cadrage narratif opère un double mouvement : il universalise la possibilité d'être enfermé tout en maintenant l'idée rassurante que ceux qui le sont appartiennent à une catégorie distincte, extérieure à notre « nous » collectif. En ce sens, ces fictions renforcent une frontière symbolique : elles consolident l'unité du corps social autour d'une altérité radicale, confortant l'idée qu'il existe un « eux » qui menace, et un « nous » qui doit se protéger. Cette mécanique rejoint ce que Garland (2001) décrit comme une « culture du contrôle », où l'imaginaire punitif s'alimente autant par la peur de l'« autre » que par la certitude de notre propre appartenance à la communauté protégée.

Afin de construire l'image d'un individu radicalement « autre » nous constatons que les personnages mis en scène sont représentés dans un profond isolement, privé notamment d'inscriptions relationnelles extérieures, qui les réduits alors à leur statut. Nous souhaitons nous interroger sur l'effet que produit, au sein de l'imaginaire collectif, cette rupture, cette mise en scène d'un déracinement.

2.1.2. Une conception individualisante de la peine

Nos sociétés contemporaines, ancrées dans une certaine modernité que nous avons étudiée plus tôt, se caractérisent par l'affaiblissement de cadres collectifs stables, d'institutions rigides et durables et l'existence de logique et de contrôle de plus en plus diffuses, entraînant une régulation excessive. Or, Durkheim rappelait que l'intégration sociale, tant par l'intensité que par la qualité des liens unissant les individus entre eux, constituent un facteur important de cohésion et d'équilibre :

« En bref, dans une société cohésive et animée, il existe un échange constant d'idées et de sentiments... une sorte de soutien moral mutuel qui, au lieu de laisser l'individu s'en remettre à ses propres ressources, le conduit à partager l'énergie

collective et à soutenir la sienne lorsqu'elle est épuisée » (Durkheim, 1951, p. 210).

L'individualisation et la fragilisation des liens auxquels nos sociétés se trouvent confrontées transparaissent dans les représentations que nous étudions de l'enfermement. En effet, les films du corpus nous donnent à voir une représentation plutôt individualisante de celui-ci. Bien que cela soit mis en scène de diverses manières, l'individu enfermé est toujours montré seul face à sa peine, que ce soit au niveau de son ancrage relationnel, son soutien extérieur, ses appartenances ou encore les liens qu'il tisse durant sa peine.

Dans ce mémoire où nous analysons les représentations que les productions filmiques nous offrent de l'enfermement, ainsi que des prisons et des prisonniers, il nous semble également indispensables d'analyser leurs silences. Ainsi il est important de relever que nous constatons l'absence de représentations d'un vécu et de liens affectifs externes à l'enfermement, ainsi que la mise en scène de personnes profondément isolées. Les personnages des fictions nous apparaissent déconnectés et réduits à leur seul statut carcéral (pour ceux en prison). Dès le début du film *Shot Caller*, Jacob est montré, à son arrivée en détention, en train d'écrire une lettre à son fils depuis sa cellule pour lui faire ses adieux. L'enfermement est représenté comme un tournant identitaire et social extrême.

Ceci ne peut être considéré comme un simple choix narratif. Les représentations construisent ici l'image d'un individu en rupture avec toute continuité biographique en invisibilisant toute relation affective et notamment l'existence de personnes « proches » (famille, amis etc.). La fiction efface de nos représentations l'image d'un individu intégré socialement ainsi que la reconnaissance et l'appartenance qui sont censé y être associées. Les conséquences de ces représentations sont multiples : en effet cela vient dépolitiser la peine en rendant invisible les nombreux effets sociaux de l'incarcération, cela vient également accentuer entre la frontière entre « eux » et « nous ». Le prisonnier représenté comme un être isolé est renvoyé à sa seule étiquette d'individu « indésirable ».

Ce processus de réduction de l'individu à son seul statut carcéral rejoint ce que Le Caisne (2007) décrit comme la désingularisation, soit l'effacement des trajectoires et des identités singulières au profit d'une catégorie uniforme de : « « criminels incarcérés » et donc « dangereux » » (Le Caisne, 2007, paragr.10). Dans les représentations, cette

homogénéisation efface toute complexité biographique : qu'il ait volé, tué, violé, ou commis une infraction sans violence, le détenu est ramené à une même figure-type. Cette catégorisation globale s'accompagne d'une construction imaginaire qui pousse la mise à distance encore plus loin, en transformant le détenu en un « autre » radical défini par des traits supposés immuables et déshumanisants :

« À cette désingularisation s'ajoute la mise en altérité radicale du reclus. En effet, malgré le caractère circonstanciel du (des) crime(s) et le caractère temporaire de l'enfermement des condamnés – ils ne sont pas nés détenus, ne le seront pas toute leur vie, et ne le restent pas, même tout au long de leur peine, puisque certains sortent en permission –, les membres du personnel se représentent le détenu comme un individu à la sociabilité et la moralité spécifiques, comme un Autre de nature : sous l'emprise de son corps, il serait soumis à des besoins primaires jamais assouvis. C'est aussi un être inactif, instable et agité, qui se meut, sans but – il « marche », « tourne », « traîne » avec les autres. Sensible aux éléments cosmiques, tenu par une pensée défaillante et sous l'emprise de ses nerfs, il est sujet à des crises soudaines, et pris dans une violence d'inspiration biologique, ce « résidu de nature », selon l'expression d'Élisabeth Claverie (1984, p.13). »

Ce cadrage, où le détenu est figé dans une altérité radicale, se renforce d'autant plus que disparaissent des représentations les liens sociaux et affectifs qui pourraient le relier au monde extérieur. Comme l'a montré Sandra Lehalle (2019), l'incarcération ne frappe pas seulement l'individu condamné, mais s'étend à son entourage, « un vécu du dedans « partagé », transféré et amplifié » (Lehalle, 2019, p.2) qui affecte durablement les proches. Or, leur absence dans les fictions participe à rendre cette souffrance invisible, et donc à banaliser l'idée que l'isolement carcéral serait une conséquence naturelle et acceptable de la peine.

Ce phénomène peut être lu à travers le concept d'« annihilation symbolique » développé par Gerbner (1972), qui désigne l'effacement d'un groupe ou d'une réalité dans l'univers fictionnel, effacement ayant des conséquences dans le monde réel. Comme il l'écrit : « la représentation dans le monde fictif signifie l'existence sociale, l'absence signifie l'anéantissement symbolique » (Gerbner, 1972, p.43). Bien que ce concept soit généralement mobilisé pour d'autres sujets spécifiques, il reste une façon d'analyser la manière dont les médias véhiculent des stéréotypes ou nient certaines identités. Ainsi il peut ici être appliqué à la dimension relationnelle de la peine : l'absence de personnes

extérieurs dans les récits cinématographiques fonctionne comme une forme d'annihilation symbolique relationnelle. En ne montrant jamais la famille, les amis ou les soutiens du détenu, la fiction favorise leur invisibilité d'une part mais aussi l'altérisation de l'individu enfermé, le figeant comme un être coupé de tout réseau social, réduit à sa dangerosité ou à son seul statut carcéral. Ce qui rends ainsi plus acceptable sa neutralisation.

Si les proches et les soutiens extérieurs disparaissent ainsi du cadre narratif de nombreuses de ces fictions, l'univers des fictions se referme totalement sur lui-même, imposant aux personnages de n'exister qu'à travers les relations qu'ils tissent en détention. La solitude imposée par l'invisibilisation des liens externes est alors compensée, dans les représentations, par la création de liens internes, au sein même de l'institution. Toutefois, ces relations ne sont que rarement montrées comme des espaces de soutien : elles apparaissent majoritairement fonctionnelles, orientées vers la survie, la gestion du quotidien ou la navigation dans les rapports de pouvoir propres à l'univers d'enfermement. D'autant plus qu'elles mettent souvent beaucoup de temps à être créées. Dans le film *Un prophète*, Malik crée quelques vrais liens (avec Riad notamment, un codétenu) mais ceux-ci restent secondaires par rapport à sa montée en puissance dans la logique carcérale. Ce qui est mis en premier plan, c'est davantage la capacité de Malik à se débrouiller seul, à ruser. Une autre représentation est présente dans le film *La Plateforme*. Ici les rapports humains sont presque toujours violents ou utilitaires. Même les tentatives de solidarité, par exemple lorsqu'ils décident une redistribution solidaire de la nourriture, sont obligés d'être imposé par la force car il y a très peu de solidarité et de coopération. Les progressions individuelles priment donc majoritairement sur tout lien humain durable. Quant aux relations avec les professionnels ou l'administration elles sont quasiment absentes. Dans les films *Shot Caller* ou *Un prophète* qui présentent des prisons traditionnelles, on ne voit presque aucun travailleur social ou psychologue. Et lorsque c'est le cas par exemple dans *Shot Caller* les surveillants ne sont présents uniquement lorsqu'il s'agit de stopper une bagarre, sinon, même lors de gros conflits, ils ne sont pas là.

Ainsi si les proches et les personnes extérieurs disparaissent du cadre narratif, l'univers carcéral des fictions se referme sur lui-même, réduisant le personnage à exister uniquement à travers les relations nouées en détention. Ces liens internes sont le plus souvent représentés comme fonctionnels, orientés vers la survie, la gestion du quotidien

ou la navigation dans les rapports de pouvoir propres à l'univers carcéral. Dans nos sociétés modernes décrites plus tôt, les relations entre individus sont de moins en moins profondes et se dissolvent progressivement. Également marqué par des logiques contrôlantes et gestionnaires de plus en plus diffuses, nous constatons que nos représentations de l'enfermement ne font pas exceptions à ces évolutions. Tout ça apparaît comme un écran de ce qu'il se passe dans nos sociétés.

Les lieux d'enfermement apparaissent dans les représentations comme des espaces clos, refermés sur eux-mêmes, coupés de tout liens avec le monde extérieur. Le « milieu » extérieur, l'environnement même n'est que peu représenté. Dans *Shot Caller*, tout contact extérieur est volontairement rompu par Jacob, dans le film *Un prophète*, les rares scènes de permission sont strictement fonctionnelles : lorsque Malik sort c'est uniquement pour servir les intérêts du système mafieux, toujours en lien avec ce qu'il se passe à l'intérieur. La prison flottante en mer du film *Escape Plan* apparaît également là comme si le monde extérieur était inaccessible.

Les films du corpus donnent à voir une représentation majoritairement individualisante de la peine, du détenu et de l'institution enfermante. En choisissant de faire apparaître l'individu seul, l'enfermement semble y être vécu comme une épreuve déconnectée de toute forme de relation affective. Dans cette logique, ni le lien amical, ni le lien familial, ni même la présence institutionnelle ne viennent soutenir ou infléchir la trajectoire. Aucune place n'est faite à la relation comme levier de sens ou de changement. Cette représentation n'est pas anodine : elle prolonge une vision du monde où l'individu est à la fois source du problème et seul responsable de sa solution. Si cette image nous paraît si familière, c'est peut-être qu'elle traduit une manière plus large de penser la peine comme un problème individuel, là où elle engage pourtant des choix collectifs.

Ainsi, interroger les représentations que nous avons des liens sociaux, s'agissant des personnes détenues, nous permet de confronter ce que nous construisons comme la réalité de l'expérience carcérale, ou du moins de l'enfermement, vécue seule ou dans des relations uniquement utilitaristes. Il nous semble important de garder à l'esprit que si chacune des représentations partagées est productrices de sens, ce que nous décidons de ne pas représenter peut-être tout autant performatif, et notamment dans la légitimation d'un système. Pourtant, ce monde reste ancré dans notre réalité : il prolonge et renforce les mécanismes de contrôle et de séparation déjà présents dans la société, en offrant une version amplifiée et isolée des logiques extérieures.

Au travers de nos représentations, nous avons constaté l'image d'une réalité neutralisant toutes relations humaines et affectives mais nous observons également une relégation spatiale participant à construire du sens par le biais d'une invisibilisation construite. Nous allons donc à présent nous intéresser à l'enfermement comme étant au centre d'une construction spatiale particulière : « Le sociologue Philippe Combessie a bien souligné dans *Prisons des villes et des campagnes* (1996) que les lieux d'enfermement subissaient une relégation spatiale et sociale. La localisation des prisons est, de fait, le plus souvent périphérique » (Milhaud & Morelle, 2006, paragr 11).

2.2. Représentation d'un « ailleurs » pourtant profondément ancré dans le social

Si le lieu d'enfermement apparaît souvent dans ces films comme un monde à part, il reste pourtant traversé par les mêmes logiques et inégalités que nos sociétés. Cet « ailleurs », présenté comme extérieur au monde « commun », ne semble pas rompre avec lui mais en condenser les rapports de pouvoir et les violences.

2.2.1. L'enfermement comme un « antimonde »

Nous l'avons vu, la prison est régulièrement représentée comme un univers clos, isolé, quasi autonome. Elle semble exister non pas en continuité, mais en parallèle de la société plutôt qu'en son sein, comme si elle s'était retirée de tout ancrage politique ou collectif. Elle n'est jamais pensée comme un maillon d'un système social ou judiciaire cohérent mais plutôt comme un dispositif autosuffisant, avec ses propres règles, déconnecté de toute structure collective identifiable ou de toute responsabilité publique.

La peine est, selon Olivier Milhaud (2009), une « peine spatiale » ou « peine géographique » car elle punit les individus détenus en les mettant à l'écart de leurs proches mais aussi en les isolant dans des espaces clos et segmentés. Les représentations filmiques étudiées ici mettent souvent en scène la prison comme un espace lointain, parfois inaccessible, qui isole par sa nature et son architecture même. Certains films accentuent cette idée en situant l'enfermement dans des lieux extrêmes. Dans *Escape Plan*, il s'agit d'une prison qui flotte en pleine mer, inaccessible donc par voie terrestre et sans aucun accès ni vu depuis l'extérieur. Cela renforce l'impression d'un monde à part. Pourtant, dans la réalité, les prisons, bien que aussi en retrait, sont également implantées au cœur ou en périphérie des villes et restent visibles depuis l'espace public.

Cette visibilité physique contraste avec la volonté sociale de les rendre invisibles dans l'imaginaire collectif, en les représentant comme des espaces « hors du monde ». On se trouve alors face à un paradoxe : l'institution carcérale est hypervisible dans les discours et les images, souvent par le biais de représentations sensationnalistes et spectaculaires, tout en étant figurée comme un lieu coupé du monde réel, un ailleurs qui serait radicalement séparé du quotidien social. Cette représentation de la prison comme un espace extérieur à la société que nous observons au sein des films n'est-elle pas une manière de la maintenir à distance et avec elle les questionnements qu'elle suscite. En la mettant en scène comme un lieu « à part » de nos sociétés, c'est aussi une manière d'éviter de porter une réflexion sur ses origines et ses effets mais également contribuer à sa naturalisation.

Ce que les représentations filmiques que nous étudions suggèrent ce n'est pas seulement l'isolement physique des détenus, mais aussi le flou total autour de l'origine et du fonctionnement de l'institution carcérale elle-même. Dans la grande majorité des cas, on ne sait rien (ou presque) du système qui a produit cette prison. Les films situent très peu l'enfermement dans un cadre politique clair et les références au système pénal ou judiciaire sont rares, fragmentaires, voire délibérément absentes. Dans *Un prophète*, l'administration est quasi invisible, si ce n'est à travers quelques scènes isolées avec des avocats ou des surveillants. Dans *Escape Plan*, la détention est déléguée à une entreprise privée, hors du cadre légal, pour des motifs purement économiques. Dans *La Plateforme*, l'institution prend la forme d'une structure verticale sans visage, sans logique apparente : les individus y entrent de leur propre gré, sur la base d'un choix individuel que rien ne vient vraiment expliquer. Dans aucun de ces cas, le spectateur a amené à voir selon quelle logique ces dispositifs existent, ni sur quelle légitimité ils reposent.

Les rapports de pouvoir et les cadres sociaux qui permettraient de relier l'enfermement à des logiques de contrôle collectif sont eux aussi largement évacués. Il en est de même pour le pouvoir politique ou médiatique : parfois totalement absent, parfois utilisé de manière cynique ou problématique. Dans *Minority Report*, par exemple, le système PreCrime est soutenu par l'État et médiatisé pour vendre son efficacité absolue : conférences de presse, arrestations spectaculaires, surveillance de masse. À l'inverse, *La Plateforme* illustre l'extrême inverse : aucune trace d'un pouvoir organisateur, aucune figure publique pour nommer ou défendre ce qui s'y joue. Même un personnage secondaire du film, Imoguiri, qui déclare avoir travaillé pour l'administration est

incapable d'en expliquer le fonctionnement. Le silence institutionnel devient ici une forme de violence symbolique, où l'enfermement ne repose plus sur une parole qui le justifie, mais sur une absence assumée de justification qui finit, paradoxalement, par le légitimer. Naturaliser l'existence de telles institutions permet, en réalité, de ne pas les penser. Les représentations que nous avons de l'enfermement alimentent un système qui s'auto-légitime, notamment car il est porté par une accumulation de récits spectaculaires qui invisibilisent pleinement toute possibilité de remise en cause de son existence. Ce que la fiction donne alors à voir, c'est une prison détachée de tout contexte politique, économique ou social, comme si elle existait d'elle-même, hors du monde réel. En choisissant de ne pas montrer ce qui produit ou encadre ces lieux, les films entretiennent une opacité troublante, qui évite toute interrogation sur leur origine, leur finalité ou leur utilité. C'est peut-être une manière de neutraliser la question du « pourquoi » : pourquoi enferme-t-on ? selon quelles logiques ? au nom de quelle société ?

Ce maintien de la prison dans une extériorité radicale s'appuie aussi sur un imaginaire populaire qui renforce l'idée d'un lieu inaccessible, régit par ses propres codes :

« À ce niveau, les représentations populaires du crime et des espaces de l'enfermement confortent cette ignorance savamment entretenue : tout est fait pour maintenir cet antimonde dans l'a-normal. Toute intrusion dans cet espace est voilée de mystère. Certes les représentations populaires, médiatiques et artistiques vont bon train (d'Oscar Wilde à Albertine Sarrazin, de Claude Lucas à Jean Genet, de Silvia Pellico à Verlaine). Mais toujours l'impression domine qu'on pénètre une *terra incognita* faite de violence, de racisme, de rapports de force (Beckford *et al.*, 2005), dont l'accès n'est autorisé que par un guide : l'artiste ou le journaliste qui ouvre un monde dont la fonction est d'être clos et étranger » (Milhaud & Morelle, 2006, p.5).

Cette mise à distance produit donc un effet redoutable : la peine paraît naturelle. Elle semble aller de soi, ne nécessiter ni explication ni débat. En montrant l'enfermement comme détaché de tout cadre collectif, ces représentations contribuent à une forme de normalisation, voire de banalisation de la prison, comme si elle n'avait plus besoin d'être pensée.

La peine et les fondements du droit de punir, soit ces principes qui légitiment la sanction au nom de la protection sociale, trouvent pourtant racine dans la société et dans la nécessité de la protéger. Or, l'enfermement est souvent représenté comme un espace

extérieur à celle-ci. Cette représentation interroge : une peine qui ne ferait plus société, qu'est-ce que cela signifie ? Si la prison est pensée et montrée comme un lieu hors du monde commun, qui en est responsable ? Qui la regarde, et surtout, qui la questionne ?

Ces représentations finissent par dessiner moins un espace marginal qu'un univers parallèle, doté de ses propres règles et temporalités, qui semble fonctionner indépendamment du monde commun et de ses institutions.

Ces représentations font écho à l'idée que :

« Un antimonde semble ainsi faire face au monde. Plus exactement, il semble produit par le monde : limitation des liens entre le « dedans » et le « dehors », maintien des murs élevés et occultants, condamnation des « hurleurs », limitation des visites, relégation de la prison dans l'espace national... Ce qui interroge sur les frontières comme sur les points de contact entre monde et antimonde. » (Milhaud & Morelle, 2006, p.7).

Autrement dit, « Exclure socialement et spatialement : l'antimonde produit par le monde » (Milhaud & Morelle, 2006, p.5). Soit le monde, ici nos sociétés contemporaines, produit une représentation de la prison et des détenus comme externe au monde : un antimonde.

Cet antimonde, invisibilisé et relégué, n'en reste pas moins profondément ancré dans le monde réel et nous constatons alors que les problématiques issues de nos systèmes traversent la frontière de l'antimonde, pour s'inscrire profondément dans nos représentations.

2.2.2. Inégalités et oppressions structurelles, le poids du social à l'écran

Les films du corpus nous montrent donc des prisons semblant détachées du monde social. Pourtant cet « ailleurs », imaginé et construit, ne l'est pas de façon neutre. Au contraire, même lorsqu'elle est coupée de tout, la prison rejoue les injustices et inégalités qui traversent notre système et qui apparaissent alors comme profondément ancrées. Elle semble devenir le condensé, que l'on pourrait à première vue considérer comme caricatural, d'un ordre social que l'on normalise. Les oppressions structurelles présentes dans nos sociétés occidentales sont largement relayées dans les productions filmiques sur l'enfermement. La mise en scène de la violence y est également systématique, renforçant

ainsi l'idée que la prison est nécessaire pour contenir des individus dangereux, tout en invisibilisant les violences du système lui-même en représentant les détenus comme intrinsèquement violents, ou du moins comme le devenant. Ce procédé contribue à naturaliser la présence des groupes marginalisés dans l'espace carcéral.

Nous constatons rapidement en regardant ces films, notamment ceux où une prison traditionnelle est représentée, que les logiques de dominations du monde extérieur sont représentées, notamment le pouvoir, l'ethnicité, l'argent ou encore la force physique. Commençons par le film *Un prophète* dans lequel nous voyons rapidement la domination ethnique (la mafia corse vs. détenus arabes) qui s'impose comme norme et ordre. Malik doit adopter leurs codes et reproduire cette violence s'il souhaite se faire respecter. Dans le film *Shot Caller*, le système carcéral pousse à l'extrême la loi du plus fort. Il semble évident que pour survivre il faut adhérer à un gang et afficher sa brutalité.

S'ajoute à cela une représentation d'un monde où les règles ne sont pas claires ou injustes. Les individus sont souvent montrés comme ne comprenant pas ce qui leur est demandé. Dans *La Plateforme*, l'organisation de l'institution repose sur un principe entièrement aléatoire : les détenus changent de niveau chaque mois, sans lien avec leur conduite ou leurs besoins. Cette absence de logique apparente peut être lue comme une dénonciation de l'absurdité d'une hiérarchisation sociale extrême où l'accès aux ressources dépend du hasard plutôt que du mérite ou de la nécessité. On retrouve ici, en écho à l'analyse de Loïc Wacquant (2004) dans *Punir les pauvres*, une représentation de la reproduction des inégalités sociales au sein de l'espace carcéral. Cette dimension est centrale dans le film : tout le concept repose sur cette inégalité structurelle, qu'on ne peut pas ignorer car elle est au cœur de l'histoire. Pourtant, la responsabilité en est renvoyée aux détenus eux-mêmes, montrés comme incapables de s'unir ou de s'organiser pour lutter contre l'institution qui les opprime et les divise.

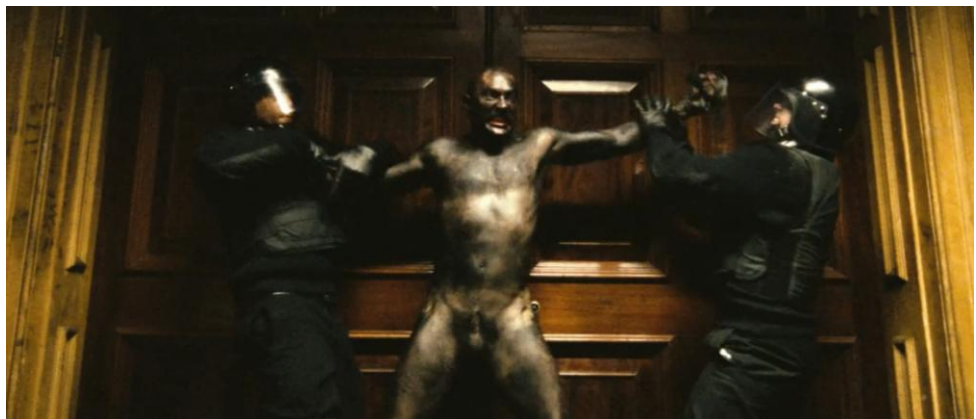
Dans les films du corpus, chaque personnage est amené, à un moment ou à un autre, à recourir à la violence, renforçant ainsi une représentation profondément ancrée de la prison comme espace intrinsèquement violent. Ce qui frappe, c'est que cette violence est majoritairement représentée sous la forme de conflits interpersonnels, soit détenus contre détenus, plutôt que comme une violence institutionnelle. Cela alimente encore, dans l'imaginaire collectif, l'image des personnes incarcérées comme des êtres dangereux, tout en reléguant au second plan les violences systémiques et structurelles qui encadrent leur quotidien. Car quand la violence institutionnelle apparaît, elle est souvent implicite ou

diffuse et en tout cas rarement dénoncée frontalement. Dans *La Plateforme*, par exemple, la structure permettrait théoriquement une répartition équitable de la nourriture, mais les comportements violents et individualistes des détenus rendent cette coopération impossible. La violence est alors construite comme émanant directement de la responsabilité des personnes enfermées elles-mêmes, inscrivant le récit dans une logique d'hyper-responsabilisation qui est, une fois encore, marginalisante.

Et nous voyons bien au travers de leur transformation que ceux qui ne rentrent pas dans les normes du lieu, soit les trop faibles, les trop silencieux, les trop différents, seront effacés. Dans le film *Un prophète*, Malik est plutôt seul et discret mais il va très tôt accepter de commettre un meurtre afin d'adhérer au groupe corse. Le personnage du film *Bronson*, profondément « hors cadre » au départ, va exister au travers de la mise en scène de sa propre violence, notamment en prenant en otage deux personnes de l'administration et un malade de l'hôpital.



Capture d'écran de *Bronson* (Nicolas Winding Refn, 2008 ; 01:21:38), montrant Bronson en train de peindre son professeur d'art, pris en otage.



Capture d'écran de *Bronson* (Nicolas Winding Refn, 2008 ; 01:24:31), montrant Bronson affrontant le personnel pénitencier, le corps peint et nu.

Dans le film *La plateforme* par exemple tous les personnages, même ceux présentés au commencement comme adaptés, entrants dans le cadre, finissent par user de la violence jusqu'à la mort parfois, s'ils veulent survivre.

Qu'il s'agisse de la représentation de l'enfermement de populations stigmatisées, de la reproduction des inégalités raciales ou sociales ou encore de la mise en scène d'une violence latente et omniprésente, nous remarquons que la dénonciation n'est jamais radicale. Elle peut être sous-entendu, suggérée, mais il demeure la construction d'un lieu enfermant des individus présentés comme désorganisés, dangereux, anormaux. Par ailleurs, la violence ne semble jamais directement envisagée comme un acte de résistance, elle est montrée comme un moyen de survie mais rarement comme un acte de désobéissance face à l'oppression systémique et institutionnelle.

Ainsi, de telles représentations peuvent d'abord fonctionner comme un mécanisme de légitimation du système pénal. En renforçant l'idée que les individus incarcérés seraient intrinsèquement violents ou dangereux, elles confortent la nécessité qu'il faut les surveiller et les contrôler fortement. Ces représentations contribuent aussi à la naturalisation des inégalités. En montrant toujours les mêmes groupes sociaux avec toujours les mêmes rôles, elles construisent un imaginaire où ces inégalités semblent un peu « aller de soi », comme si elles relevaient d'un ordre naturel plutôt que d'un système social et politique déterminé. Cela finit potentiellement par ancrer dans les esprits l'idée qu'une certaine appartenance va de pair avec une place en prison.

Enfin, ces représentations entretiennent la spectacularisation, au sens défini plus tôt, de la peine : ici la violence, issue de l'univers carcéral, est mise en scène de manière à produire un impact visuel fort qui capte l'attention, mais qui détourne du questionnement sur les causes structurelles ou sur les alternatives possibles à l'incarcération.

La prison se trouve ainsi comme un espace naturellement violent, où la violence institutionnelle est invisibilisée au profit d'une violence individuelle et spectaculaire, si bien que cette image finit par se fixer dans l'imaginaire collectif et semble, dès lors, difficile à dénoncer.

Ce cadrage produit une dépolitisation : on regarde la prison comme une scène fermée, séparée de notre monde et on oublie que ces violences sont en partie le produit de la structure même de l'enfermement. Nous nous construisons ainsi l'image d'un lieu polymorphe et adaptable, mais toujours organisé autour du contrôle et de la gestion, que

l'on se représente comme de plus en plus diffus. Cette représentation semble immuable : enfermés dans une « bouteille à mouche », même nos projections futuristes ou nos visions du progrès renforcent l'idée d'un contrôle plus étendu et d'une neutralisation plus forte. La manière dont les individus enfermés sont représentés est tout aussi centrale : on leur associe l'image d'une altérité radicale, largement construite, celle d'un être seul et coupé de ses attaches pour éviter de questionner l'enfermement et ses conséquences. Les rares liens sociaux qui apparaissent sont réduits à une fonction utilitaire ou gestionnaire, à l'image des relations de nos sociétés pensées dans le cadre de la modernité.

Enfin, l'enfermement lui-même est représenté comme un monde parallèle pour ne pas être questionné, cet antimonde qui ne renvoie pas à notre réalité sociale alors même qu'il en rejoue les inégalités et les violences. Ce décalage contribue à rendre invisibles les continuités entre l'intérieur et l'extérieur et à neutraliser toute remise en question de l'institution.

3. Un dispositif ancré et constructeur de sens au sein de nos sociétés modernes

Dans cette troisième grande partie, nous nous penchons sur la manière dont les films du corpus s'inscrivent dans un dispositif plus large, à la fois ancré dans les réalités sociales contemporaines et producteur de sens sur l'enfermement. Il s'agit de comprendre à la fois ce qui, dans nos sociétés, nourrit ces images (en amont), valeurs dominantes, rapports de pouvoir, imaginaires sécuritaires, et ce que ces images produisent en retour (en aval), telles que la normalisation de certaines pratiques, la légitimation des dispositifs de contrôle, la reproduction des inégalités et des formes de violence structurelle. Autrement dit, il s'agit plus généralement de passer de l'analyse interne de ces fictions à l'étude de leur inscription et de leur rôle dans la construction de nos représentations collectives de l'enfermement.

Cette partie se divise en deux sous-sections : la première (3.1) met en évidence l'ancrage social et contextuel de ces productions, à travers le concept de dispositif cinématographique (3.1.1) et leur inscription dans des contextes sociaux qui contribuent à les façonner (3.1.2). La seconde (3.2) interroge la dimension performative de ces représentations, en analysant le rôle de l'esthétique dans la création de sens (3.2.1) et la

manière dont le cinéma et le discours social se nourrissent mutuellement dans la construction de ces significations (3.2.2).

3.1 Un dispositif situé et construit

Même lorsqu'elles semblent mettre en scène des mondes parallèles, les représentations filmiques de l'enfermement ne sont jamais détachées de la société qui les produit. Elles sont, au contraire, le fruit d'un ancrage social, économique, artistique et idéologique. Il ne s'agit donc pas de considérer les films comme de simples reflets d'un réel qu'ils traduiraient de manière plus ou moins fidèle, ou encore comme le fruit d'une imagination purement déraciné du monde vécu (ce qui, dans une perspective constructiviste, n'existe pas) mais de les considérer comme des productions culturelles inscrite dans un univers social qui façonne une conception de la réalité et du dicible. Nous considérons, dans notre posture, l'idée d'une production discursive située, qui ne commence pas à l'écran mais bien en amont, dans les choix de création, dans les imaginaires mobilisés, dans les financements obtenus, dans les cadres législatifs et politiques au sein desquels les films émergent. Produire un film sur un tel sujet, ce n'est pas faire exister un récit dans le vide : c'est toujours le faire dans un contexte donné, marqué par une époque, des rapports de pouvoir, des tensions sociales.

3.1.1 Entre spectacle et discipline : le rôle du dispositif cinématographique

L'analyse des représentations cinématographiques que nous proposons s'inscrit pleinement dans un univers social et dans une perspective constructiviste. Rappelons que les images que nous avons de notre système d'enfermement ne peuvent être neutres : elles sont façonnées par le contexte social qui les produit, tout en y restant profondément ancrées. Elles participent, en retour, à la construction de sens autour de ce même système, à la fois comme production discursive située, façonnée par les rapports sociaux existants, et comme production performative, capable d'engendrer des effets concrets sur les perceptions, les attitudes et les pratiques. Dans nos sociétés, les espaces d'enfermement s'inscrivent dans un cadre culturel et politique marqué par les caractéristiques de la modernité, tels que l'instabilité des repères, l'incertitude et la nécessité permanente pour les institutions et les individus de s'adapter (présenté plus tôt dans le cadre théorique de ce mémoire). C'est dans ce contexte social que sont produites les représentations

filmiques que nous analysons et que nous devons alors appréhender comme des constructions ancrées dans cet univers social et ses caractéristiques particulières.

D'abord, nous l'avons vu l'enfermement est présenté dans ces films comme une évidence sociale qui n'est jamais vraiment remise en question. Même lorsque le système est montré comme très violent ou inégalitaire, il reste un point de départ accepté, comme si aucune autre forme de régulation ou de réponse à la transgression n'était envisageable. Dans le film *Minority Report* par exemple, on assiste à une critique des dérives de la justice prédictive puisque le personnage principal, innocent, se retrouve accusé. Mais le principe même d'une punition préventive n'est pas questionner. Le film *La Plateforme* dénonce le système de répartition de la nourriture mais pas du dispositif vertical en lui-même, ni des inégalités sociales reproduites par l'enfermement.

Ensuite, nous l'avons également vu dans la première partie mais ces films mettent presque toujours en scène un individu seul face au système. Ce sont rarement des histoires collectives et encore moins des histoires de transformation systémique profonde. Malik dans *Un prophète*, Jacob dans *Shot Caller*, Goreng dans *La Plateforme* sont tous des personnages presque toujours mis en scène seul qui renvoie le message implicite que c'est à chacun de se débrouiller.



Capture d'écran de *Un prophète* (Jacques Audiard, 2009 ; 00:30:23), montrant Malik seul et refermé sur lui-même. Ce type de scène est fréquente dans le film.

Cela renvoie à une forme de lecture individualisante où la résistance collective est absente. On retrouve dans ces films une forme de pessimisme général, notamment dans le fait qu'aucun ne propose de véritable sortie possible du système.

Par exemple, à la fin de *La Plateforme*, deux personnages tentent de faire remonter un « message » aux étages supérieurs pour dénoncer l'injustice du dispositif. Alors qu'ils descendent jusqu'aux niveaux les plus bas, ils découvrent une enfant vivante, ce qui est censé être impossible à ce stade. Ils décident finalement de faire remonter l'enfant seule, en espérant qu'elle représente ce message. Mais le film se termine sans qu'on sache ce qu'il advient : l'enfant sera-t-elle vue ? comprise ? ignorée ? Rien n'est sûr. Le doute persiste, ce qui renforce l'idée que, même dans un geste de résistance, le système reste fermé sur lui-même.

Contrairement à ça, la fin d'*Escape Plan* peut, à première vue, ressembler à une victoire : le personnage principal, enfermé dans une prison secrète et ultra-sécurisée, parvient à s'évader. Néanmoins, cette évasion ne constitue ni une dénonciation, ni une métaphore d'une rupture avec le système d'enfermement. Ray, expert en sécurité pénitentiaire, n'est en aucun cas construit comme un personnage « anti-système », au contraire, il en fait pleinement partie et cherche à l'optimiser. Si sa posture évolue au fil de l'intrigue vers une attitude plus constatée, ce n'est pas l'institution de la prison qu'il remet en cause, mais une forme spécifique d'enfermement : une privatisation opaque et arbitraire, perçue comme inacceptable au regard du dispositif carcéral classique, lequel n'est jamais questionné et semble même valorisé par contraste. La réussite de l'évasion n'entraîne aucun bouleversement : la prison n'est pas détruite, son existence reste inconnue du grand public et les responsables demeurent largement impunis. Le héros retrouve la liberté, mais le dispositif reste intact. Il s'agit donc d'une victoire individuelle, non d'un changement structurel. La critique implicite de l'enfermement privatisé et obscur est bien présente, mais elle est désamorcée par une résolution spectaculaire et divertissante, qui ne menace en rien le pouvoir en place. Ainsi, le récit s'achève sans transformation réelle : le système demeure, invisible et toujours aussi menaçant.

Les films organisent notre regard en fonction des logiques déjà inscrites dans la culture, consolidant davantage les représentations dominantes. C'est en gardant cette double lecture, soit à la fois narrative et discursive, que nous pouvons comprendre comment l'objet filmique participe à un processus de construction de sens plus large, et comment il façonne nos manières de voir, de juger mais aussi de justifier l'enfermement aujourd'hui.

Le cinéma participe à une certaine logique de permanence du pouvoir, non seulement par ce qu'il montre, mais aussi par la manière dont il fonctionne. Il nous est apparu pertinent

de nous appuyer sur la réflexion proposée par Cárdenas (2017) qui propose l'utilité du concept de dispositif au sens foucauldien « pour mettre au jour le système cinématographique de production et d'auto-légitimation » (Cárdenas, 2017, p. 69), donnant ainsi naissance au dispositif cinématographique.

Dans ce sens, le cinéma ne se résume pas à un objet artistique : il est pris dans un réseau qui relie à la fois des pratiques (écriture, tournage, montage), des règles de production, des circuits commerciaux, des discours critiques ou encore des normes esthétiques. Autrement dit, « le *Dispositif* cinématographique contrôle la forme des films et aussi leur vie sociale en tant que marchandises, mais il est généralement caché derrière sa performance artistique » (Cárdenas, 2017, p. 69). Nous pouvons rapprocher cela au concept de société du spectacle de Debord (1967), cité par Cárdenas (2017), dans laquelle le spectacle est décrit comme une forme de contrôle de masse par les images médiatiques. Ce dispositif s'inscrit dans la continuité historique entre ce type de société et les sociétés disciplinaires, une continuité qu'avait déjà perçue Crary (1992) et que Cárdenas (2017) rappelle :

« L'étonnante perspicacité de Crary consiste à trouver une continuité secrète entre les techniques d'observation par lesquelles les sujets devenaient objet de contrôle et les mécanismes de normalisation des sujets en tant que spectateurs. Dans les deux cas, dans le cas du sujet observé pour être contrôlé et dans le cas du spectateur qui est dominé par certaines stratégies pour attirer son attention, il existe différentes tactiques, discours scientifiques, institutions et pratiques techniques pour réduire les sujets selon une certaine volonté de soumission. Le contrôle est actif non seulement lorsque nous sommes l'objet d'un regard extérieur, mais aussi lorsqu'on nous apprend à voir, à percevoir et à être attentif. » (Cardena, 2017, p.82)

Cette idée se prolonge dans l'analyse que fait Cárdenas des liens entre spectacle et discipline :

« Elle est indissociable du fonctionnement de ce que Foucault a décrit comme des institutions « disciplinaires », mais comme une inversion de son modèle panoptique dans lequel le sujet est un objet d'attention et de surveillance. La notion moderne d'attention est donc le signe d'une reconfiguration de ces mécanismes disciplinaires » (Crary, 2001, p. 73). Le spectacle n'est pas si éloigné

de la discipline moderne et, pire encore, le spectacle a hérité de ses techniques déterminantes sur le corps et l'âme. La surveillance produit des corps normalisés et des âmes dociles ; Une attention analogue est le résultat de l'internalisation de ces technologies de pouvoir. Le sujet dans le contexte du spectacle incarne le modèle panoptique. » (Cardena, 2017, p.83)

Dans le *dispositif cinématographique*, l'objectif n'est donc pas la surveillance directe mais le fait de capter l'attention, cela se fait au travers de divers éléments tels que l'architecture des salles, les techniques de montage ou encore la structuration des récits. En somme, ce qui représente le contexte d'émergence de ces productions. Ainsi, le pouvoir ne s'exerce pas ici en enfermant un corps directement mais en orientant la manière de voir des individus.

En ce sens, le cinéma, envisagé donc comme un dispositif, participe à un régime de vérité, au sens foucaldien, en orientant notre manière de voir et en donnant à certaines représentations une apparence de vérité ou d'authenticité. En rendant naturelles certaines formes narratives et esthétiques, il impose ce que Cárdenas appelle un « « langage cinématographique » officiel » (Cárdenas, 2017, p.69) qui fixe ce qui peut être montré et compris à l'écran, tout en masquant ses conditions réelles de production. Ainsi, « les marchandises filmiques dissimulent leur nature industrielle alors qu'elles sont présentées comme autonomes [...]. L'idée d'un auteur ne contredit pas l'industrie ; au contraire, elle la renforce » (Cárdenas, 2017, p. 73). Ce régime de vérité ne se joue donc pas seulement dans le contenu des images, mais bien dans toutes les pratiques qui encadrent leur production et leur diffusion.

En associant discipline et spectacle, ce régime fabrique un spectateur comme « normalisé », dont le regard est guidé par les règles implicites du dispositif. Les films deviennent alors des « cristallisations d'hétérogénéités » (Badiou, 2010), cité par Cárdenas, 2017, p.78), autrement dit là où se figent les composantes multiples citées plus tôt, mais ces hétérogénéités restent organisées par un système (dispositif cinématographique) qui décide de leur forme et de leur circulation.

Ainsi, en intégrant le cinéma dans la définition foucaldienne du dispositif, Cárdenas montre qu'il est un espace où s'articulent pouvoirs disciplinaires et logiques spectaculaires. Le spectateur n'est pas seulement divertie : il est façonné par un ensemble de pratiques, de discours et de techniques qui définissent implicitement ce qui est « vrai

» à l'écran. Ce régime de vérité ne concerne donc pas uniquement la représentation, mais découle de l'organisation même du dispositif qui, en contrôlant la forme des films, contrôle aussi les conditions de possibilité du regard.

3.1.2 Des productions filmiques ancrées au sein d'univers sociaux qui les construisent

Chaque événement marque une différence dans le monde social. Comme le souligne Abrams (1982), un événement « est un résultat prodigieux ; c'est un dispositif de transformation entre passé et futur ; il est issu du passé et signifie pour l'avenir » (Abrams, 1982, p.191). Lorsqu'un tel moment survient, il entraîne nécessairement des transformations, qu'elles soient politiques, techniques, culturelles ou symboliques. Lyon (2001) a par exemple mis en avant l'augmentation significative des dispositifs de surveillance à la suite des attentats du 11 septembre 2001. Les événements sociaux, et les contextes qui les accompagnent, en particulier ceux qui frappent et véhiculent de fortes émotions collectives, ne sont jamais sans incidence. Ils vont participer en effet à la construction de nos réalités, à la formation de nos normes, de nos cadres d'interprétation et de nos imaginaires.

C'est ainsi que l'on peut constater l'impact du social en amont de la production de représentations filmiques. En tant que productions discursives situées dans la société, elles sont nécessairement influencées, voire façonnées, par cette dernière. Les représentations issues des films deviennent alors le reflet d'une construction de sens, de normes et d'émotions à l'œuvre dans la société qui les engendre. Profondément ancrées dans le social, elles ne peuvent être considérées comme neutres : elles sont façonnées par le contexte historique, politique et culturel qui les voit naître. Le corpus que nous analysons ici doit donc être envisagé comme un ensemble d'images et de récits directement impactés, et parfois même structurés, par le monde dans lequel ils s'inscrivent, monde qui se reflète en eux tout autant qu'ils contribuent à le représenter. Ainsi ils ne représentent pas la société de « loin » : ce que l'on voit à l'écran est toujours le résultat d'un ensemble de choix situés, qui relèvent autant du politique que de l'économique, du culturel ou de l'esthétique.

Tout d'abord, dès leur création, ces films sont traversés par des logiques de production concrètes. Le budget disponible, les objectifs des diffuseurs, le type de public visé ou de

formats participent à cadrer la représentation. Un film comme *Un prophète* (2009) est soutenu par des institutions françaises (CNC, chaînes de télévision), dans un contexte où les questions sécuritaires et identitaires sont omniprésentes dans le débat public. Il s'inscrit dans une époque marquée par les suites des émeutes urbaines de 2005, la stigmatisation des banlieues et la montée de discours sur « l'échec de l'intégration ». La prison devient alors, dans ce contexte, un lieu « logique » de récit, non pas seulement parce qu'elle existe dans la société, mais parce qu'elle participe à « calmer » les tensions que cette société veut raconter, dénoncer ou mettre à distance.

Dans d'autres cas, ce sont les logiques financières qui déterminent les formes narratives et esthétiques choisies. *La Plateforme* (2019) est un film espagnol à petit budget, conçu avec un décor simple et un fort potentiel symbolique. Le film avait ensuite été racheté par Netflix, l'un des services de streaming les plus utilisés au monde, ce qui a largement contribué à sa visibilité. Ce type de diffusion, pensé pour le grand public, favorise des récits universels, simplifiés et rapidement compréhensibles. De la sorte, le film devient à la fois une critique sociale et un produit adapté aux modes actuels de consommation culturelle. Sa mise en scène épurée et son message moral fort ne relèvent donc pas uniquement d'un choix artistique mais répondent aussi à des objectifs de rentabilité et de diffusion.

Les enjeux artistiques jouent également un rôle important. *Bronson* (2008) repose sur une mise en scène ultra-stylisée, presque théâtrale, qui transforme la violence en performance visuelle : « Bronson explose hors de l'écran dans un maelström terrifiant et exaltant de violence hyperstylisée et de théâtralité extrême, sur une partition déchaînée de Wagner et Joy Division. » (Wheatley, 2009, p.51). Dans un contexte où l'image occupe une place centrale dans la culture contemporaine, ce choix esthétique prend une dimension particulière : il se sert de la puissance visuelle comme vecteur d'interprétation et de sens, qui sera capable de marquer durablement le spectateur. La violence n'y est pas seulement montrée, mais transformée en spectacle, mise en scène comme une performance qui dépasse le récit pour devenir une expérience à la fois visuelle et émotionnelle.

D'autres films mobilisent aussi des logiques récréatives dès leur conception. *Shot Caller* (2017) ou *Escape Plan* (2013), bien qu'abordant la prison, s'appuient sur les codes du thriller ou encore de l'action pour capter un large public. Leurs récits sont structurés de sorte à offrir du suspense et cela passe notamment par le fait d'utiliser la prison aussi bien comme un décor qu'un enjeu. Dans ces cas, le divertissement et le rythme du film

comptent autant que le message et ont autant d'influence sur ce qui est montré, amplifié ou passé sous silence. La prison est ainsi encore une fois présentée comme un décor spectaculaire pensé pour s'intégrer au marché culturel mondial.

Enfin, il ne faut pas oublier que ces films sont souvent pensés pour un public précis, dont, comme nous l'avons rappelé précédemment, les attentes et les émotions sont elles-mêmes façonnées par le contexte social. Si l'on s'intéresse au film *Un prophète* (2009), celui-ci sort dans une France où les discours identitaires et sécuritaires prennent de plus en plus de place. Quatre ans après les émeutes urbaines de 2005, la stigmatisation des banlieues populaires et des jeunes racisés s'est renforcée et les médias associent fréquemment les jeunes des quartiers à la violence ou à la délinquance. Or, ces mêmes groupes sont aussi des cibles privilégiées du discours porté par l'extrême droite, alors en pleine progression dans l'espace médiatique et politique, ce qui accentue encore la charge symbolique du film et la manière dont il peut être reçu. En effet, la figure de Malik, le personnage principal d'*Un prophète*, jeune homme isolé dans une prison marquée par les logiques de domination ethnique, renvoie directement à une société française profondément divisée, où certains sont assignés à la marginalité dès le départ. Un autre exemple européen peut être celui du film *La Plateforme* (2019), produit en Espagne, qui fait écho à une société marquée par les séquelles encore vives de la crise économique de 2008. La désillusion face aux promesses de solidarité et de justice sociale est profonde et l'individualisme est devenu un réflexe de survie. Le film s'inscrit dans ce climat de fatigue collective où les inégalités sont perçues comme structurelles et l'entraide comme quasiment impossible. De manière comparable, le film *Shot Caller* (2017) s'inscrit dans une Amérique post-crise, marquée par une perte de confiance dans les institutions, un durcissement du discours punitif et une mise en valeur d'un ordre viril et autoritaire, portée notamment par la montée de l'extrême droite. Le récit d'un homme transformé par la prison reflète cette époque où la justice est de plus en plus pensée en termes de force ou encore de survie et où la masculinité blanche cherche à se redéfinir dans un monde qu'elle ne maîtrise plus totalement. Un autre exemple peut être le contexte de *Minority Report* (2002), qui est directement influencé par le contexte post-11 septembre, dans lequel la peur de l'ennemi invisible sert à légitimer une extension massive des pouvoirs de surveillance et de détention, au nom de la lutte antiterroriste. La société américaine, obsédée par le contrôle et la prévention du risque, y trouve une forme de projection de ses angoisses : un monde

où punir avant d'agir devient non seulement pensable, mais surtout acceptable par les citoyens.

Ces contextes, dans lesquels ces films émergent, influencent donc indirectement la manière dont le spectateur reçoit ces représentations. Ce qu'il perçoit comme crédible, choquant ou pertinent dépend aussi de ce que son époque considère comme problématique ou acceptable. En somme, même si les films semblent parfois représenter des mondes à part, ils sont construits dans, par, et pour une société donnée. La chaîne de production, qu'elle soit financière, artistique, culturelle ou commerciale, ainsi que le contexte de production, orientent profondément les formes que prennent ces représentations. Ce que l'on nous montre de l'enfermement, de la peine ou du contrôle n'est jamais une évidence neutre : c'est le résultat d'une série de décisions situées, prises dans un monde qui produit, consomme et interprète ces images selon ses propres logiques.

3.2 *Des représentations performatives*

Ces films ne se contentent pas de représenter la prison : ils participent à la construire. Par leurs choix visuels, sonores et narratifs, ils installent une ambiance qui oriente notre regard, suscite des émotions et façonne nos représentations. L'esthétique devient alors un langage, qui dialogue avec l'imaginaire collectif et participe à entretenir, ou bousculer, ce que la société pense de l'enfermement.

3.2.1. *L'esthétique, créatrice de sens*

L'esthétique cinématographique, concept qui désigne : « la manière dont les éléments visuels et sonores d'un film se combinent pour créer des aspects fondamentalement non narratifs, tels que son aspect visuel. L'esthétique peut être définie comme le style, le ton, l'apparence ou l'ambiance d'un film. » (Singh & Bhattacharyya, 2022), ne se limite pas à un simple habillage visuel ou sonore. Elle constitue en elle-même un langage, capable de produire du sens, de façonner des représentations et d'orienter l'interprétation du spectateur.

Mener une recherche à partir d'un matériel empirique constitué de productions filmiques, engendre nécessairement un questionnement s'agissant de ce dit esthétique mis en scène tout en dépassant le caractère uniquement superficiel pour s'attarder davantage sur ce qu'il produit. Les films constituant notre corpus nous offre divers éléments que nous

considérons comme constructeurs de sens et que nous souhaitons étudier sous le prisme d'une criminologie culturelle, visuelle et critique.

Premièrement il nous semble cohérent de nous attarder sur les éléments visuels et sonores qui sont mis en scène dans les différents films et qui, loin d'être simplement des éléments stylistiques, participent activement à façonner nos représentations.

Ce que les films nous permettent d'observer, influence de différentes façons, nos représentations. Tout d'abord, différents usages de la luminosité. Elle est souvent blanche et froide. *Minority Report* utilise une lumière bleutée, presque chirurgicale, qui donne une impression de surveillance constante. Dans *La Plateforme* et *Escape Plan*, l'éclairage est toujours identique, sans variation, ce qui efface toute notion de temps, le jour et la nuit sont indiscernables. Le film *Bronson*, à l'inverse, fait appel à une lumière de théâtre : nous avons souvent l'impression que le personnage principal est sous les projecteurs, ce qui lui donne une tout autre approche, c'est autour de lui et lui seul que le film se tourne. Nous constatons notamment, dans les films *Shot Caller* et *Un prophète* qui nous montre des prisons « classiques », l'usage d'une palette de couleurs froides, sombres ou au contraire très contrastées. De plus, la représentation de l'architecture est également impactante. En effet, les espaces sont souvent construits dans des matériaux froids et durs : béton brut, acier, surfaces vitrées... Dans *La Plateforme*, les cellules sont réduites à des blocs gris sans rien d'autres qu'un lit et un lavabo. Dans *Shot Caller* et *Un prophète*, on y voit souvent des murs sales et usés. Nous constatons donc la représentation d'un environnement hostile. Enfin, une attention particulière peut aussi être portée à la mise en scène des corps des personnages principaux qui sont souvent très marqués par leur environnement. Par exemple, dans le film *Shot Caller*, Jacob subit une transformation physique marquée : son corps se muscle davantage, sa peau se couvre de tatouages et son apparence se durcit avec des cheveux longs et une barbe négligée.



Capture d'écran de *Shot Caller* (Ric Roman Waugh, 2017 ; 00:13:06), montrant Jacob, le principal dans sa vie familiale avant l'incarcération.



Capture d'écran de *Shot Caller* (Ric Roman Waugh, 2017 ; 01:15:52), montrant Jacob transformé physiquement par son passage en prison.

Il en est de même pour Bronson qui est souvent représenté nu, peint, sanglant et enfermé dans des cages.



Capture d'écran de *Bronson* (Nicolas Winding Refn, 2008 ; 01:26:10), montrant Bronson nu dans une cage, dans la dernière image du film.

L'acteur Tom Hardy a pris 15 à 20 kg pour incarner ce personnage, accentuant visuellement cette transformation physique comme incarnation de la peine. Les corps sont représentés comme transformés par la peine et comme s'adaptant à la violence de leur environnement de façon explicite. Le style de prise de vue est aussi un élément important. Dans *Un prophète*, l'usage constant de la caméra à l'épaule plonge le spectateur au cœur du film et représente davantage l'exiguïté propres à l'univers carcéral. À l'inverse, *La Plateforme* recourt à des plans fixes et verticaux qui fige la rigidité de sa structure et enferme ainsi le regard du spectateur dans un lieu oppressant. Ces choix façonnent visuellement la représentation de l'architecture carcérale et du vécu du protagoniste, orientant directement la perception qu'en aura le spectateur.

L'univers sonore, ou fond sonore (« ensemble des éléments constituant le son d'un spectacle, d'un film, d'une émission, etc., qui comprend les dialogues, les bruits et la musique » selon le Dictionnaire de l'Académie Française) est également constitutif de l'esthétique et est notamment utilisé pour façonner les représentations. Dans tous les films représentant une prison, peu importe sa forme, nous constatons l'usage de bruitage qui corrobore avec une représentation au sein de l'imaginaire collectif du bruit des prisons (bruits métalliques et sourds). De plus, dans la plupart de ces films, les dialogues sont marqués par un langage grossier, violent et agressif, reflétant la brutalité des rapports en milieu carcéral. Dans *Bronson*, la dimension verbale prend la forme singulière de longs monologues adressés directement à la caméra, transformant la parole en performance. À l'inverse, dans *Escape Plan*, Ray échange souvent à voix basse ou en chuchotant avec l'un de ses camarades, une stratégie discrète pour éviter la surveillance et avancer dans son plan d'évasion. Les musiques jouent également un rôle essentiel dans la construction de l'atmosphère. Certaines, comme dans *Bronson*, se démarquent par leur caractère décalé avec les représentations à l'œuvre, créant un contraste saisissant avec la violence à l'écran. Au tout début du film, Bronson est représenté nu, couvert de sang, dans une confrontation d'une extrême violence l'opposant à un groupe de gardiens qui apparaissent en uniforme, cette scène est accompagnée de la musique « The Electrician » de The Walker Brothers, une musique du genre art rock. Ce type de scène accompagné de musique lyrique ou rock, contraste notamment avec de nombreux passages strictement silencieux, pouvant déranger le spectateur et le mettre dans un genre de malaise. D'autres, comme dans *La Plateforme* ou *Un prophète*, se font plus discrètes, laissant les sons ambiants dominer pour ancrer le spectateur dans un réalisme brut. À l'inverse, dans

Minority Report, les compositions rythmées et mécaniques telles que « Pre-Crime To The Rescue – Minority Report Soundtrack » ou encore « Everybody Runs ! – Minority Report Soundtrack » de John Williams, plonge le spectateur dans un suspens angoissant.

Ces éléments visuels et sonores, participent à créer une ambiance (« milieu physique, intellectuel ou moral qui entoure un être vivant » selon le Dictionnaire de l'Académie Française) constitutive de l'esthétique des films, dont nous avons fait état.

Les observations visuelles et sonores de notre corpus montrent que l'enfermement est souvent représenté dans des ambiances froides et déshumanisantes, comme dans *Minority Report* ou *Escape Plan*, où les lumières intenses et les bruits électroniques, renforcent l'image d'un environnement impersonnel. Ailleurs, comme dans *La Plateforme*, le passage répétitif de la plateforme et l'absence de variation lumineuse créent une sensation cyclique et oppressante. Dans *Bronson*, la lumière de théâtre et la musique en décalage transforment le détenu en figure performative, brouillant la frontière entre réalisme et stylisation. Ces mises en scène ne se réduisent donc pas à un choix esthétique : elles plongent le spectateur dans des univers sensoriels précis qui orientent son ressenti, influencent sa perception de l'univers carcéral et participent à construire un cadre symbolique à travers lequel le lieu d'enfermement et ses occupants sont compris.

Dans son article « Une psychologie du film », Tan (2018) reprends le fait que comprendre un film repose sur un équilibre constant entre ce que l'image nous donne et ce que notre esprit complète. Dans une approche *bottom-up*, notre attention est captée par les éléments visibles ou audibles directement : un geste brusque, un changement de lumière, un son particulier... C'est une réaction rapide, presque automatique. Et à l'inverse, avec une approche *top-down*, on s'appuie sur ce qu'on sait déjà, soit nos connaissances, nos attentes ou encore nos expériences passées. Même si l'image est incomplète ou qu'une partie de l'action est hors champ, on imagine et construit mentalement la scène grâce à ces schémas. Dans un film, ces deux mécanismes se mêlent : les éléments visuels et sonores guident notre regard, et notre esprit comble les vides pour créer un récit cohérent et porteur de sens. Ainsi les choix visuels et sonores sont « indispensables pour transmettre le récit, en raison de leurs effets directs, prévisibles et automatisés sur le système visuel » (Tan, 2018, p.8). L'expérience esthétique est notamment un facteur qui favorise l'absorption dans le monde fictionnel : « Une intégration des mécanismes top-down et bottom-up est recherchée pour expliquer la remarquable intensité de l'expérience cinématographique. Des progrès sont maintenant réalisés pour comprendre ce que signifie

apprécier les films, en décrivant les qualités absorbantes et émouvantes de l'expérience. » (Tan, 2018, p.1). Cette immersion facilite ainsi l'engagement émotionnel et la construction de sens à partir des situations narratives.

Selon lui, l'esthétique est aussi ce qui exprime, par des qualités visuelles et sonores, des dynamiques émotionnelles ou conceptuelles. Tan insiste sur le rôle des « formes subjectives » qui simulent l'expérience intérieure d'un personnage ou la position du spectateur. Münsterberg (1916), repris par Tan (2008) décrit l'expérience cinématographique comme une « expérience intérieure unique » qui, en raison du caractère simultané de la réalité et de la représentation picturale, « amène notre esprit dans un état complexe particulier » (Tan, 2008, p.24).

Ainsi l'esthétique est indissociable des mécanismes psychologiques du spectateur : elle active, oriente et structure la perception et l'émotion, et donc participe pleinement à la construction du sens narratif et symbolique :

« Les qualités expressives sont à leur tour, les éléments constitutifs du sens symbolique que les œuvres d'art, y compris le film, ajoutent à la représentation des objets et des événements tels que nous les connaissons dans le monde extérieur » (Tan, 2018, p.3)

Le cinéma, en mobilisant à la fois ces mécanismes perceptifs et cognitifs, génère une expérience immersive et signifiante, où émotions et sens émergent de la structure formelle du film.

Ainsi nous analysons ces productions comme étant performative, il ne s'agit pas uniquement de représentations artistiques, elles sont créatrices de sens, à travers ces différentes ambiances. En effet, par leur intensité visuelle et sonore, celles-ci engagent le spectateur dans une expérience sensorielle qui dépasse la simple observation. Par la lumière, les bruits, les rythmes, ces films peuvent susciter une palette d'émotions : malaise, angoisse, fascination, compassion ou encore rejet. Ces affects ne sont pas de simples accessoires : ils participent directement à façonner la manière dont nous percevons et comprenons l'enfermement. L'émotion n'est pas seulement une réaction à ce qui est vu à l'écran, mais un outil rhétorique qui peut renforcer l'adhésion à une vision du monde. Ainsi, le choix de l'esthétique d'une production filmique est porteur de sens et est également une construction qui est productrice, et reproductrice, de représentations socialement ancrées. Les émotions que l'on veut susciter par la mise en scène

d’ambiances particulièrement violentes, sombres et déshumanisantes impactent directement la façon dont le public peut concevoir un système et peut engendrer la normalisation d’une institution punitive, le renforcement de stéréotypes et l’altérisation du public représenté. En outre, l’ensemble du dispositif que nous avons analysé, conçu pour susciter des émotions peut aussi induire chez le spectateur une certaine empathie, définie par Decety (2012) comme « la capacité naturelle à partager, comprendre et répondre avec attention aux états affectifs d’autrui » (Decety, 2012, p.7). Comme le rappelle Jaén Portillo (2024) :

« On peut soutenir que les fictions cinématographiques sont particulièrement efficaces pour susciter des émotions conduisant à une transformation morale, car elles exploitent directement nos capacités prélinguistiques à imiter et à comprendre les autres à travers leur visage et leur corps, c'est-à-dire à éprouver de l'empathie pour eux » (Portillo, 2024, p. 2).

La construction des personnages des films ainsi que leurs environnements que nous avons analysés sont pensés de manière à mettre en avant l’expérience d’un univers hostile et coercitif pouvant engendrer des émotions telles que l’empathie, la sympathie ou encore des affects négatifs. En ce sens, l’esthétique filmique de l’enfermement est performative : elle ne se contente pas de montrer une simple image de l’institution punitive, elle agit comme un filtre émotionnel qui produit du sens, modèle notre imaginaire et oriente, de manière consciente ou non, la représentation que chacun se forge de l’enfermement et de ceux qu’on neutralise. Nous avons constaté que les représentations véhiculées au sein de l’imaginaire collectif semblent différentes de celle auxquelles nous pourrions nous attendre de la part d’un public spectateur de ce type de discours.

3.2.2. De l’écran au discours social, une construction mutuelle du sens

Mener une recherche sur un corpus de films implique de s’interroger sur la place qu’occupent les représentations filmiques dans la société et sur le sens qu’elles contribuent à produire au sein de nos sociétés. Il est donc pertinent de faire un pas de côté par rapport à notre corpus pour élargir la réflexion à la question de leur réception et de leur résonance sociale : autrement dit, comment ces œuvres sont accueillies et résonnent dans nos sociétés.

Si notre analyse s'est concentrée sur les représentations filmiques avec leur dimension ancrée et performative, il est essentiel de prendre du recul pour étudier les représentations véhiculées au sein l'opinion public. En effet, nous constatons, au travers de la presse ou des recherches qui les mettent en évidence, un imaginaire collectif ancré selon lequel les prisons seraient « trop confortables ». Cette perception s'accompagne souvent d'une hostilité envers les personnes incarcérées, perçues comme ne méritant pas un environnement jugé agréable à vivre.

D'après une étude menée en 2018 sur l'image que les Français se font des prisons françaises : « 50% des répondants [...] estiment que les détenus sont « trop bien traités », soit 32 points de plus qu'en 2000 » ou encore « les français partagent largement une vision de la prison qui n'est pas seulement un « lieu de privation de la liberté », mais qui devrait presque être un lieu de souffrance et de privations. ». Nous avons également pu recenser de très récents extraits de la presse illustrant plus généralement les représentations au sein de l'univers collectif. Un journaliste intervenant sur CNEWS affirme : « Il y a, en France, des prisons dans lesquelles les détenus se croient au Club Med » (09/08/2025). Une auditrice et surveillante pénitentiaire, déclare au micro de Europe 1 : « Les prisons françaises, c'est devenu un hôtel ! » (08/07/2024). Dans le même registre, un politicien et ancien policier français réagit à une vidéo diffusée sur les réseaux sociaux montrant un détenu fêtant son anniversaire en cellule : « La prison doit revenir une vraie peine. Pas le Club Med, les Français en ont marre. » (19/07/2025). Ainsi cette représentation de l'enfermement s'inscrit dans un imaginaire collectif où la peine doit avant tout être synonyme de privation et de dureté, et où tout aménagement perçu comme « confortable » est assimilé à une justice trop laxiste.

Ces représentations apparaissent paradoxales face aux discours et aux productions filmiques que nous avons étudiés, qui mettent en scène un univers particulièrement déshumanisant et un environnement quasiment invivable. Ce paradoxe est frappant : d'un côté, de nombreuses représentations véhiculées dans la société décrivent la prison comme un lieu trop clément, presque complaisant envers ses « occupants », de l'autre, les œuvres filmiques de notre corpus dépeignent des conditions de détention d'une dureté extrême, au point de sembler parfois caricaturer une violence pourtant déjà bien réelle dans les prisons. C'est par exemple le cas dans *La Plateforme* où la survie dépend d'une lutte brutale pour s'alimenter, parfois jusqu'au cannibalisme, ou dans *Escape Plan*, où l'espace

d'enfermement est entièrement dépersonnalisé, sans aucune fenêtre, baigné d'une lumière artificielle constante, effaçant toute notion d'humanité.

Ce paradoxe pourrait laisser penser que l'éventuelle empathie suscitée par ces représentations s'arrête à la frontière de l'écran et que les films ne seraient finalement perçus que comme des productions artistiques ou divertissantes, sans réelle portée performative, notamment sur la manière dont l'enfermement est pensé dans la société. Or ce n'est toutefois pas le constat que nous faisons ici, si l'on suit la logique de la théorie de la cultivation (Gerbner, 1969) reprise par Lazar (2001), ce qui importe ce n'est pas tant la conscience immédiate du spectateur que l'accumulation de visions et de messages issus de la télévision qui, à long terme, contribuent à façonner un « courant central » (Lazar, 2001, paragr.11) de représentations :

« Dans la mesure où les générations successives grandissent dans la civilisation où le média dominant est la télévision, la distinction « traditionnelle » entre le monde réel et le monde symbolique (télévisuel) est devenue brouillée. Ce processus que Gerbner nomme cultivation implique ainsi le renforcement ferme des orientations du courant central (*mainstream*) dans la plupart des cas et la modification systématique, mais presque imperceptible, des orientations antérieures dans d'autres ; autrement dit, affirmation pour les adeptes et endoctrinement pour les déviants. » (Lazar, 2001, paragr.12)

Les films, au même titre que la télévision, participent ainsi à une construction lente et diffuse d'images de l'enfermement, qui finissent par se fondre dans notre perception commune du réel.

A travers cette étude, nous avons appréhendé les œuvres filmiques comme des productions discursives profondément ancrées dans un contexte social et culturel, et comme des constructions de sens à part entière. C'est ce que nous avons cherché à démontrer tout au long de cette analyse. Le paradoxe que nous mettons en évidence pourrait ainsi trouver d'autres explications.

En effet, cela ouvre plusieurs pistes de réflexions concernant la performativité des discours filmiques. Tout d'abord, nous nous questionnons sur notre besoin de représenter et de construire des récits, des environnements et des vécus à ce point violents, alors même que la « réalité » carcérale dans nos sociétés occidentales est déjà d'une extrême dureté. Pourquoi cette nécessité d'exagérer, de pousser encore plus loin cette inhumanité

et cette brutalité ? La violence telle qu'elle existe ne suffirait-elle pas à soutenir le récit ? Ou bien s'agit-il de répondre à une logique de spectacularisation qui exige toujours plus d'intensité pour capter l'attention et marquer les esprits ? Un deuxième questionnement découle de ce constat : les représentations filmiques montrent des univers d'une extrême violence et pourtant les représentations sociales de l'enfermement ne s'alignent pas nécessairement avec ce qui est montré à l'écran. On observe donc un paradoxe entre les discours que la société tient sur la prison et ceux que semblent vouloir mettre en scène les films. Ce constat fait ainsi émerger deux sous questions. D'abord, puisque l'opinion publique semble souvent revendiquer une peine plus afflictive, ne peut-on pas penser que les discours filmiques s'adaptent à ces attentes ?

Dubé et Garcia (2018) mettent en évidence que la légitimité du droit de punir ne se fonde plus principalement sur des principes classiques telles que la rétribution ou la dissuasion mais sur l'adhésion présumé du public :

« Les formes répressives que le politique associe à l'opinion publique qui lui paraît législativement pertinente sont attribuables à l'émergence – discrète, fragmentaire mais néanmoins empiriquement observable – d'une nouvelle théorie de la peine. Celle-ci continue à défendre l'affliction et/ou l'exclusion sociale comme valeurs pénales fondamentales, mais elle le fait au nom de quelque chose d'autre que la dissuasion, la réhabilitation, la dénonciation ou la rétribution. Cette théorie opère au nom d'une approbation publique, réelle ou perçue, immédiate ou anticipée. Cette théorie de l'approbation publique fonde le droit de punir sur les attentes du public, sur l'anticipation de son degré de satisfaction par rapport aux peines, à leur nature et à leur sévérité. Le problème apparaît dès lors où cette théorie postule un public nécessairement répressif et qui ne peut réinvestir sa confiance dans l'administration de la justice que si cette justice peut évoluer vers un durcissement des peines, vers davantage d'affliction et d'exclusion sociale. » (Dubé & Garcia, 2018, pp.265-266)

Cette théorie suppose donc que le public serait intrinsèquement punitif et ne reprendrait confiance en l'institution judiciaire que par un durcissement des peines. Cela nous permet ainsi de faire le lien entre le niveau institutionnel et celui des représentations culturelles. En effet, en exposant l'enfermement de façon aussi brutal dans les films, ces derniers contribuent aussi à valider cette vision punitive, où la satisfaction du spectateur, assimilée à celle de « l'opinion publique », devient un objectif en soi. Ce type de représentation, en

confirmant les attentes d'un public perçu comme répressif, renforce l'acceptabilité sociale des politiques pénales les plus dures. Dès lors, nous pouvons se questionner davantage, l'opinion public ne pourrait-elle pas influencer la manière dont on représente l'enfermement à l'écran, dans une optique de satisfaire une certaine vengeance sociale ? Dans ce cas, le cinéma fonctionnerait comme une forme de défouloir collectif.

Ce lien entre représentations culturelles et attentes supposées du public conduit à une autre question : que vaut réellement cette « opinion publique » sur laquelle nous fondons parfois la légitimité des politiques pénales ? Derrière l'idée d'un public naturellement punitif, il existe souvent un ensemble de croyances, d'émotions et de perceptions éloignées des faits. C'est précisément ce que rappelle la citation suivante :

« L'opinion publique joue un rôle dans les politiques criminelles dans la mesure où les juges la prennent en compte dans leurs peines et où les autorités gouvernementales comptent sur son soutien, par exemple pour modifier certaines lois (criminalisant ou décriminalisant des comportements désapprouvés ou non par la communauté). Cependant, l'opinion publique ne se fonde pas toujours sur des faits. Par exemple, l'opinion publique considère que la majorité des criminels sont dangereux, alors que les crimes violents ne représentent que 6 à 10 % de l'ensemble des crimes [...]. La « vox populi » appelle à la prudence. Elle s'exprime « avec émotion » et, bien qu'elle doive être entendue, il n'est pas toujours conseillé de lui obéir. » (Brion, 1986, pp 227-238, résumé).

Dans cette perspective, la surenchère de la violence pourrait aussi avoir pour fonction de rassurer le spectateur grâce à l'existence d'un contrôle encore plus strict à venir, soit un contrôle presque « sanitaire », qui prend moins de place, coûte moins cher, fait moins de bruit et s'exerce sous une forme plus propre et invisible. Ensuite, nous pouvons se demander si ces représentations presque caricaturales d'une violence pourtant déjà bien réelle dans nos univers sociaux ne contribuent pas à normaliser une certaine vision de l'enfermement avec un niveau très élevé d'affliction, de déshumanisation et d'isolement. Ce faisant, elles risqueraient de légitimer, voire de rendre acceptables, nos systèmes d'enfermement. À force de se représenter un univers d'enfermement encore plus extrême que la « réalité », celle-ci pourrait finir par apparaître comme acceptable, légitime, voir même relativement « douce », « bienveillante » ou encore « complaisante ».

Discussion : Le cinéma entre dispositif dominant et outil de transformation

Le cinéma, nous l'avons vu, peut être considéré comme un dispositif au sens foucauldien du terme. Il organise des savoirs, des images et des récits sur le monde et contribue à fabriquer des représentations collectives. Ainsi, nous avons analysé les productions cinématographiques de notre corpus comme étant profondément ancrées au sein de nos sociétés modernes et donc traversées par différentes logiques qui participent à déterminer ce qui peut être montré et comment. Les représentations de l'enfermement sont donc prises dans des logiques qui tendent à reproduire des structures de pensée dominante. Mais alors, si le cinéma, et même plus largement les productions artistiques, sont intégrés à une industrie culturelle qui est financée, distribuée et consommée dans un contexte social donné, quelle est leurs marges réelles de liberté ? Cela questionne directement la possibilité de construire et de produire une représentation réellement alternative ou subversive de l'enfermement dans des sociétés qui semblent déterminées à le légitimer.

Penser un cinéma réellement affranchi de ces logiques se heurte à un paradoxe. Les productions les plus libres, souvent issues du cinéma indépendant ou militant, parviennent parfois à s'écarter des contraintes des grands circuits commerciaux et à proposer des récits critiques, en rupture avec les représentations dominantes. Mais cette liberté a un certain coût, il y a généralement des moyens réduits avec une diffusion et une visibilité restreinte. D'autant plus qu'elles touchent souvent un public déjà sensible à ces questions. À l'inverse, le cinéma à grande diffusion, celui qui modèle massivement l'imaginaire collectif, reste étroitement contraint par les logiques économiques et politiques de l'industrie culturelle, ce qui freine toute portée réellement déconstructrice. Nous nous retrouvons donc face à une fracture presque structurelle : d'un côté, un cinéma qui est critique mais assez confidentiel ; de l'autre, un cinéma populaire mais largement dans les « normes ». Il serait intéressant de réussir à dépasser cette séparation mais trouver un espace où l'on puisse atteindre un large public sans devoir céder ou adoucir les propos, reste un défi central. Et il s'agit sans doute d'une condition pour que l'art, et le cinéma en particulier, conserve sa force de transformation.

Il nous semble important de soulever un aspect essentiel propre à la diversité des œuvres cinématographiques. Certaines formes de production, notamment le cinéma indépendant ou d'auteur, disposent d'une marge de manœuvre plus grande pour proposer des récits en rupture avec les représentations majoritaires. Cela ne signifie pas qu'elles soient pleinement extérieures aux logiques de dispositif, elles sont nécessairement porteuses de représentations ancrées dans un contexte social et culturel, mais elles peuvent offrir d'autres visions que celles produites et légitimées par les discours dominants, des constructions plus critiques. Notre corpus de films, composé de productions largement diffusées et aux budgets plutôt importants, s'inscrit dans un circuit de production et de partage d'informations dominants, ce qui explique nos constatations. Un autre choix de corpus nous aurait certainement amené à formuler une tout autre analyse.

Nous l'avons également étudié, les représentations produites ne se contentent pas de refléter un état du monde, elles participent activement à construire l'imaginaire collectif et donc une certaine « réalité ». L'enfermement est alors normalisé, rendu légitime par un ensemble de choix esthétiques, un discours performatif qui ne se limite pas aux représentations de nos sociétés actuelles, nos réalités futures sont également projetées.

Ancré au sein d'une modernité que nous avons défini, nos sociétés et leurs évolutions sont pensées à travers la notion de croissance ou encore de progrès. Cela véhicule une représentation de l'avenir comme nécessairement orienté vers le « plus » : plus de technologie, d'innovation, de sécurité, de contrôle et de gestion. Dans les fictions que nous avons étudiées, ce qui semble être quasiment une idéologie se traduit par des univers hyper-technologisés où la gestion de l'enfermement apparaît comme un prolongement « naturel » du progrès, une sophistication toujours plus grande des dispositifs de surveillance, de neutralisation et de gestion des populations créant ainsi un enfermement préventif et absolu, glaçant et immuable.

Étudier des représentations filmiques ne se résume pas à analyser des œuvres artistiques vidées de leur sens. Il nous semble essentiel de mener une réflexion sur ce que nous façonnons, dans le présent, de notre avenir. Un point retient alors notre attention, penser le progrès ne devrait pas se limiter à une logique de croissance, penser l'enfermement future ne devrait pas être construit comme l'optimisation de la productivité de nos logiques punitives mais comme une rupture avec celles-ci. Il est alors primordial de transposer une certaine conception de l'impératif de décroissance dans l'imaginaire cinématographique quand ce dernier représente nos sociétés futures (et pas uniquement

s'agissant de l'enfermement, en termes de consommation, de liens à autrui, de mode de vie ensemble). Nous parlons de décroissance non pas comme une régression mais comme choix d'une autre évolution qui ne continuerait pas le chemin emprunté mais en construisait un autre.

Si nous nous accordons à considérer le cinéma comme étant un instrument puissant de construction de sens et de diffusion d'idées, et l'histoire en est la preuve, ce dernier ne pourrait-il pas encore être pensé comme un lieu de lutte et de revendications ?

Interroger la représentation de l'enfermement dans nos récits artistiques consiste alors aussi à se demander si nous pouvons, dans la culture visuelle, produire des images d'un avenir où l'enfermement perdrait sa centralité, où le « plus » ne serait plus synonyme d'un contrôle accru et neutralisant sur les corps et les vies mais au contraire un avenir où nous visons plus de liberté et plus de liens. Le cinéma, l'art, pourrait permettre de faire entrer, dans notre normalité visuelle et narrative, des représentations d'un autre système de justice, aussi bien dans nos récits du présent que dans nos projections du futur. Des récits où l'enfermement n'apparaîtrait plus comme une évidence naturelle mais comme un vestige du passé, qui serait intolérable. Représenter une autre pensée, une réflexion alternative qui est pour le moment considérée comme marginale, afin que la logique de la neutralisation, notamment par l'enfermement, soit déplacée radicalement hors du champ du possible social et qu'elle laisse sa place à un progrès, humain et libérateur.

L'art a toujours été au cœur des luttes. Il a porté des idées, transmis des émotions, réveillé des colères et participé à la construction d'un sens commun. Il a accompagné, nourri et parfois devancé les mouvements sociaux. Le cinéma, en ce sens, ne devrait pas être réduit à un dispositif ancré dans le social, qui reflète et reproduit les logiques des puissants, mais aussi comme un dispositif de transformation critique, capable de questionner les évidences, de les déplacer et d'ouvrir d'autres voies.

Conclusion

Nous avons voulu, à travers ce mémoire, interroger la manière dont les productions filmiques contemporaines mettent en scène l'enfermement, pour comprendre comment elles participent à façonner les représentations sociales de ce dispositif dans nos sociétés modernes. Ce choix partait du constat que la prison, au-delà de sa fonction déclarée de privation de liberté, est un objet symbolique et politique puissant, omniprésent dans l'imaginaire collectif mais rarement connu de l'intérieur. Or, la fiction, et plus précisément le cinéma dans notre cas, en tant que production située et performative, par sa capacité à produire des images marquantes et à raconter des récits, constitue un vecteur majeur de cette construction.

Notre étude s'inscrit à la croisée de la criminologie culturelle et visuelle en mobilisant une lecture critique ainsi que des outils théoriques et analytiques qui permettent d'aborder l'enfermement comme un objet à la fois social et esthétique. En croisant ces perspectives, nous avons cherché à montrer que les représentations filmiques ne sont pas de simples reflets, mais des éléments actifs dans la construction et la circulation des imaginaires de l'enfermement.

Nous avons montré que les films du corpus représentent l'enfermement comme un dispositif polymorphe, capable de prendre des formes variées tout en conservant la même fonction : organiser, contrôler et neutraliser. En diffusant cette image d'un pouvoir adaptable et omniprésent, ils participent à ancrer dans l'imaginaire social l'idée d'un enfermement nécessaire et malléable, capable de s'inscrire dans tout contexte. Cette fonction apparaît comme immuable : même dans les univers futuristes ou imaginaires, la prison et plus largement l'enfermement restent centraux. Représentés sous des formes variées, parfois éloignées de la prison telle qu'elle existe dans nos sociétés modernes occidentales, ils élargissent la figure de l'individu à neutraliser et perfectionnent les dispositifs de contrôle, reconduisant ainsi les logiques punitives actuelles. L'individu enfermé y est construit comme radicalement « autre », isolé et coupé de tout lien extérieur, ce qui renforce la frontière symbolique entre « eux » et « nous » et rend sa neutralisation socialement légitime. Présentée comme un « ailleurs » détaché du monde commun, la prison rejoue pourtant les inégalités et rapports de domination de nos sociétés, tout en invisibilisant la violence institutionnelle au profit d'une violence interpersonnelle

présentée comme spectaculaire. Ces récits, produits dans des contextes sociaux, politiques et économiques spécifiques, reconduisent les représentations dominantes et valorisent la responsabilité individuelle au détriment des transformations collectives.

Ces résultats soulignent le rôle performatif du cinéma, qui ne se contente pas de refléter une institution mais participe à la production et à la circulation d'un régime de vérité sur l'enfermement. En articulant récits, images et émotions, les films façonnent les cadres de perception à travers lesquels l'enfermement est jugé légitime, naturel et nécessaire. Par leurs choix esthétiques et narratifs, ils engagent le spectateur dans une expérience émotionnelle intense, associant la prison à un univers dur, violent et déshumanisant. En phase avec une opinion publique supposée punitive, cette représentation contribue à rendre socialement acceptable un enfermement afflictif et sécuritaire. Dans ce cadre, le cinéma agit comme un acteur culturel central dans la perpétuation des logiques de contrôle et de pouvoir propres à la modernité, tout en offrant au spectateur l'illusion d'un ordre préservé face à l'instabilité du monde.

Enfin, cette recherche ouvre des perspectives, notamment celle d'explorer d'autres corpus, notamment issus d'un art qui serait alternatif, permettant ainsi de mettre en lumière des contre-imaginaires visuels capables de rompre avec le récit dominant. Cette lecture ouvre la possibilité de considérer le cinéma non pas uniquement comme un instrument d'un récit institutionnalisé, un dispositif de pouvoir, mais comme un dispositif critique.

L'esthétique mise en scène dans les représentations filmiques analysées, représente le fondement de ce que nous avons appris à lire de façon évidente. Les signes d'une justice rendue et qui façonnent notre perception de l'enfermement jusqu'à en faire une réalité naturelle. Mais nous savons, je sais, que celle-ci n'est pas immuable. En effet, si ces représentations peuvent figer nos imaginaires, elles portent aussi en elles la possibilité de les déplacer. Car elles ne sont pas seulement le produit d'une industrie culturelle : elles sont nourries, relayées et validées par nos propres attentes, nos peurs, nos visions de l'ordre social. Les déconstruire suppose autant de repenser la manière dont nous les fabriquons collectivement que de questionner ce que nous en faisons. En choisissant de raconter le récit autrement, nous pouvons envisager des formes de justice qui ne reposeraient pas uniquement sur l'enfermement, mais sur la réparation, la compréhension et la transformation des liens sociaux. C'est ici même que se joue l'enjeu : déplacer le regard pour penser la justice autrement, au-delà des murs.

Bibliographie

- Abrams, P. (1982) *Historical Sociology*, Shepton Mallet UK: Open Books.
- Amis, K. (1961). *New Maps of Hell: a survey of science fiction*. Londres, Gollancz.
- Auroy, B. (2023). *Les paradoxes de la prison dans l'œuvre de Michel Foucault. Amplitude du droit, 2*.
- Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity*. Polity Press.
- Bauman, Z. (2003). *Wasted Lives: Modernity and Its Outcasts*. Polity Press.
- Bauman, Z. (2014). Rencontre avec Bauman. (Propos recueillis par X. De la Vega). Dans X. Molénat (dir.), *L'individu contemporain : Regards sociologiques* (p. 100-107). Éditions Sciences Humaines.
- Beccaria, C. B. (1764/2011). *Des délits et des peines* (M. Chaillou de Lisy, Trad.). Institut Coppet. (Édition originale publiée en 1764)
- Beck, U. (2001). *La société du risque : Sur la voie d'une autre modernité* (L. Bernardi, Trad.). Aubier. (Ouvrage original publié en 1986)
- Beck, U., Giddens, A., & Lash, S. (1994). *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*. Stanford University Press.
- Becker, H.S. (1963). *Outsiders : Studies in the Sociology of Deviance*, New York, Free Press (trad. fr., *Outsiders : études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 1985).
- Behan, C., & Stark, A. (2023). *Prisons and imprisonment: An introduction*. Palgrave Macmillan.
- Bennett, J. (2006), *The Good, the Bad and the Ugly: The Media in Prison Films*. *The Howard Journal of Criminal Justice*, 45: 97-115.
- Bentham, J. (1791). *Panopticon; or, The Inspection-House: Containing the Idea of a New Principle of Construction Applicable to any Sort of Establishment, in Which Persons of Any Description Are to Be Kept under Inspection*. T. Payne.

- Berger, P. et Luckmann, T. (2018). *La Construction sociale de la réalité*. Armand Colin. (édition originale publiée en 1966)
- Bougadi, S. G. (2016). Fictional representation of prison in films and TV's series genre: Public and academic perceptions of prison. *Forensic Research & Criminology International Journal*, 2(1), 26–28.
- Bourdin, A. (2003). La modernité du risque. *Cahiers internationaux de sociologie*, 114(1), 5-26.
- Boyatzis R. (1998). *Transforming qualitative information: Thematic analysis and code development*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Brillon, Y. (1986). L'opinion publique et les politiques criminelles. *Criminologie*, 19(1), 227–238.
- Brown, M. (2009). Introduction: Notes on Becoming a Penal Spectator. In *The Culture of Punishment: Prison, Society, and Spectacle* (pp. 1–20). NYU Press.
- Brown, M. (2009). Le tourisme carcéral : le travail culturel et le jeu de la punition. Dans *La culture du châtiment : prison, société et spectacle* (pp. 85-121). NYU Press.
- Brown, M. (2013). Penal spectatorship and the culture of punishment. In D. Scott (Ed.), *Why Prison?* (pp. 108–124). chapter, Cambridge: Cambridge University Press.
- Callens, S. (2015). Ulrich Beck (1944-2015) et la société mondiale du risque. *Développement Durable Et Territoires, Vol.6, n°1*.
- Cárdenas, J.D. (2017). Cinema as a foucauldian dispositif: An anachronistic and materialistic approach. *Palabra Clave*, 20(1), 69-95.
- Castel, R. (1995). *Les métamorphoses de la question sociale : Une chronique du salariat*. Paris : Fayard.
- Cecil, Dawn K. (2015). Prison Life in Popular Culture: From The Big House to Orange is the New Black. *Faculty Books*. 28.
- Chantraine, G. (2003). Prison, désaffiliation, stigmates L'engrenage carcéral de l'« inutile au monde » contemporain. *Déviance et Société*, . 27(4), 363-387

- Chantraine, G. (2004). Chapitre 3. Murs étanches, murs poreux. Par-delà les murs : Expériences et trajectoires en maison d'arrêt (p. 225-248). Presses Universitaires de France.
- Chantraine, G. (2004). Prison et regard sociologique. *Champ Pénal, Vol. I*.
- Chantraine, G. (2018). *Eléments pour une sociologie des prisons contemporaines. Pouvoirs et résistances, trajectoires et pauvreté*.
- Chantraine, G., & Cauchie, J. (2006). Risque(s) et gouvernementalité. *Sociologos, I*.
- Colbran, M. (2014). Media Representations of Police and Crime. Critical Criminological Perspectives
- Collin, J. (2022). Le développement de la dimension socio-éducative des institutions publiques de protection de la jeunesse : vers une institution à « totalitarité » moindre ?
- Combessie, P. (2001). Sociologie de la prison. (1^e éd.). La Découverte
- Crary, J. (1992). Techniques de l'observateur. Massachusets : Livres d'octobre.
- Decety J. (2012). « Introduction : pourquoi l'empathie est-elle si importante ? » dans Empathy: From Bench to Bedside, éd. J. Decety (Cambridge : MIT Press), p. 7–9.
- Deleuze, G. (1990). Post-scriptum sur mes sociétés de contrôle. L 'autre journal, n°1
- Durkheim, E. (1951). *Suicide: A study in sociology* (J. A. Spaulding & G. Simpson, Trans.). New York, NY: Free Press. (Original work published 1897)
- Englebert, J. (2019). *Phénoménologie du temps en prison : Les problèmes de la liberté et de l'adaptation* [Communication à un colloque]. Congrès « Nos prisons : S'en affranchir à tout prix ou y chercher la liberté ? », Paris, France.
- Ewald, F. (1986). *L'État providence*, Paris, Grasset.
- Fassin, D. (2009). Les économies morales revisitées. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 64(6), 1237-1266.
- Fassin, D. (2011). *La force de l'ordre : Une anthropologie de la police des quartiers*. Paris : Seuil.

- Feeley, M. M., & Simon, J. (1992). The new penology: notes on the emerging strategy of corrections and its implications. *Criminology*, 30(4), 449-474.
- Fein, H. (1979). *Accounting for genocide: National response and Jewish victimization during the Holocaust*. Free Press.
- Fereday, J. et Muir-Cochrane, E. (2006). Faire preuve de rigueur à l'aide de l'analyse thématique : une approche hybride de codage inductif et déductif et de développement de thèmes. *Revue internationale de méthodes qualitatives*, 5(1), 80-92.
- Ferrell, J. (1999). Cultural Criminology. *Annual Review of Sociology*, 25, 395–418.
- Ferrell, J., Hayward, K., & Young, J. (2015). Cultural criminology: an invitation. In *Cultural Criminology: An Invitation* (Second Edition ed., pp. 1-30). SAGE Publications Ltd,
- Fischer, G.-N. (1997). *Psychologie de l'environnement social*. Paris : Dunod.
- Fondation Jean-Jaurès. (2018). *Les Français et la prison*.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Gallimard, Paris.
- Foucault, M. (2004). *Sécurité, territoire, population: Cours au Collège de France (1977-1978)*. Paris: Seuil/Gallimard. (Leçon du 1er février 1978, Leçon du 11 janvier 1978).
- Foucault, M. (2012). *Du gouvernement des vivants. Cours au Collège de France (1979-1980)* (F. Ewald, A. Fontana & M. Senellart, Éd.). Paris : Gallimard/Seuil, coll. « Hautes Études ».
- Foucault, M., (1994). Dits et écrits, 1954-1988. Tome III : 1976-1979, Paris, Gallimard.
- Garland, D. (1990). *Punishment and Modern Society: A Study in Social Theory*. Oxford University Press.
- Garland, D. (2001). *The Culture of Control : Crime and Social Order in contemporary Society*. Oxford University Press.
- Genel, K. (2004). Le biopouvoir chez Foucault et Agamben. *Méthodos*, 4.

- Gerbner, G. (1969), « Towards “cultural indicators”: The analysis of mass mediated public message systems », *AV Communication Review*, 17 : 137-148.
- Gerbner, G. (1972). Violence and television drama: Trends and symbolic functions. In G. A. Comstock & E. Rubenstein (Eds.), *Television and social behaviour* (Vol. 1: Content and control, pp. 28–187). Washington, DC: U.S. Government Printing Office.
- Giddens, A. (1991). Modernity and self-identity: Self and society in the modern age. Cambridge, England: Polity Pres.
- Giust-Desprairies, F. (2009). Introduction. L’imaginaire collectif (p. 13-21). érès.
- Goffman, E. (1968). *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux*. (trad. de l’anglais). Paris : Éditions de Minuit. (Ouvrage original publié en 1961)
- Goffman, E. (1975). *Stigmate : Les usages sociaux du handicap* (trad. A. Kihm). Les Éditions de Minuit. (Ouvrage original publié en 1963)
- Greer, C. (2017) ‘News Media, Victims and Crime’, in P. Davies, P. Francis, C. Greer (eds.) *Victims, Crime and Society*, second edition, London: Sage.
- Haggerty, K. D., & Ericson, R. V. (2000). The surveillant assemblage. *The British Journal of Sociology*, 51(4), 605–622.
- Hall, J. R. (2017). Bauman liquide. *Socio*, 8, 57–70.
- Ipsos MORI. (2004). *Attitudes to crime and prisons 2004*.
- Jaén Portillo, I. (2024). From body to world: empathy and the transformative power of cinematic imagination. *Frontiers in human neuroscience*, 18, 1363720.
- Jobard, F., Lévy, R., Lamberth, J. et Névanen, S. (2012). Mesurer les discriminations selon l'apparence : une analyse des contrôles d'identité à Paris. *Population*, . 67(3), 423-451.
- Jugović, A., & Bogetić, D. (2019). Media representations of the prison. *Sociologija*, 60(4), 769–784.
- Kensey, A. (2012). Que sait-on de la situation socioéconomique des sortants de prison ? *Revue du MAUSS*, 40(2), 147-160.
- Lamarre, J. (2001). La territorialisation de l’espace carcéral. *Géographie Et Cultures*, 40, 77–92.

- Lazar, J. (2001). Les médias dans la construction de la réalité. *Communication*, vol. 20/2, 66–84.
- Le Caisne, L. (2007). De si dangereux condamnés. *Journal Des Anthropologues*, 108–109, 183–210.
- Lehalle, S. (2016). L'économie morale de l'enfermement au Canada. *Déviance et Société*, 40, 477-495.
- Lehalle, S. (2019). Les sens et non-sens de la peine infligée à l'entourage des personnes détenues. In Bernard, D., & Ladd, K. (Eds.), *Les sens de la peine*. Presses de l'Université Saint-Louis.
- Lyon, D. (1993). An Electronic Panopticon? A sociological critique of surveillance theory. *The Sociological Review*, 41(4), 653–678
- Lyon, D. (2001). Surveillance after September 11. *Sociological Research Online*, 6(3), 116-121. (Original work published 2001)
- Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Mary, P. (2001). Pénalité et gestion des risques : vers une justice « actuarielle » en Europe ? *Déviance et Société*, . 25(1), 33-51.
- Mary, P. (2006). *Placement sous surveillance électronique et filet pénal*. In *Justice et technologies. Deuxième partie : La surveillance électronique en débats* (pp. 135–148). Université Libre de Bruxelles.
- Menadue, C. B. (2019). Mad Max de George Miller (1979-2015) et Cleverman de Ryan Griffen (2016-2017) – de la science-fiction australienne. Dans Fennell J. (Ed.), *Sci-fi a companion* (pp. 117-124). Peter Lang.
- Menadue, C. B., Cheer, K. D. (2017). Culture humaine et science-fiction : une revue de la littérature, 1980-2016. *SAGE Open*, 7(3), 1-15.
- Milhaud, O. (2006). *La prison, les sciences sociales, la critique. Peine perdue ?*
- Milhaud, O. (2009). *Séparer et punir. Les prisons françaises : mise à distance et punition par l'espace*. <https://theses.hal.science/tel-00441473/>
- Milhaud, O., & Morelle, M. (2006). La prison entre monde et antimonde. *Géographie Et Cultures*, 57, 9–28.

- Molénat, X. (2009). La société liquid(é)e ? Dans X. Molénat La sociologie (p. 171-174). Éditions Sciences Humaines.
- Mucchielli, A. (1991). Les méthodes qualitatives, Paris, PUF. - dir., 1996, Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales, Paris, Armand Colin.
- Münsterberg H (1916) The photoplay. Appleton, New York, NY
- Nagels, C., & Vanhamme, F. (2022). Wall Street à Hollywood : une perspective de criminologie culturelle visuelle¹. *Criminocorpus Revue Hypermédia*.
- Neveu, É. et Mattelart, A. (2008). Introduction aux Cultural Studies. La Découverte.
- OPPEC. (2022). *Compte-rendu de lecture – Punir les pauvres, Loïc Wacquant*.
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2012). Introduction. L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales (p. 9-12). Armand Colin.
- Pierret, J. (2008). De la société du risque à la société réflexive. Beck peut-il sauver la modernité ?. In Y. Cartuyvels (éd.), *Les ambivalences du risque* (1-). Presses universitaires Saint-Louis Bruxelles.
- Pires, A. (1995). Quelques obstacles à une mutation du droit pénal. *Revue Générale De Droit*.
- Prémont K. et Lacroix I. (2016). D'Asimov à Star Wars: Représentations politiques dans la science-fiction (1st édition). Les presses de l'Université du Québec.
- Rostaing, C. (2015). Stigmate. Dans S. Paugam (dir.), *Les 100 mots de la sociologie* (p. 100). Presses universitaires de France.
- Rouvroy, A. (2009). *Détecter et prévenir : Les symptômes technologiques d'une nouvelle manière de gouverner. Politique*, (61).
- Sebbah, A. (2010). Les Liaisons dangereuses de Charles Brabant : adaptation, spectacularisation, film TV. Dans B. Papin *Images du Siècle des Lumières à la télévision : Construction d'une culture commune par la fiction*. De Boeck Supérieur.

- Simon, J. (2000). The 'Society of Captives' in the era of Hyper-Incarceration. *Theoretical Criminology*, 4(3), 285–308.
- Singh, L., & Bhattacharyya, K. (2022). Film aesthetics: A mode to translate writer's creativity. *Journal of Research in Humanities and Social Science*, 10(8), 255-260. Quest Journals.
- Slingeneuer, T. (2007). La nouvelle pénologie, une grille d'analyse des transformations des discours, des techniques et des objectifs dans la pénalité. *Champ Pénal*, Vol. IV.
- Sparks, R. (1992). *Television and the Drama of Crime: Moral Tales and the Place of Crime in Public Life*. Open University Press.
- Spierenburg, P. (1984). *The Spectacle of Suffering: Executions and the Evolution of Repression: From a Preindustrial Metropolis to the European Experience*. Cambridge University Press.
- Tabet, S. (2017). From the modern project to the liquid world: Interview with Zygmunt Bauman. *Socio*, 8, 35–56.
- Tabet, S. (2017). Itineraries of a liquid sociology. *Socio*, 8, 9–25.
- Tan, E. S. (2018). A psychology of the film. *Palgrave Communications*, 4(1).
- Van Campenhoudt, L., Marquet, J., & Quivy, R. (2017). Manuel de recherche en sciences sociales (5e éd.). Dunod.
- Vanneste, C. (2014). Pauvreté, précarité et prison : des liens de proximité inéluctables ? *Spécificités*, 6(1), 202-220.
- Vie Publique. (2022). *Les mesures alternatives à la prison : bracelet électronique, sursis, TIG*.
- Wacquant, L. (2004). *Punir les pauvres. Le nouveau gouvernement de l'insécurité sociale*. Marseille : Agone.
- Watzlawick, P., (1988), La mouche et la bouteille à mouches, dans P. WATZLAWICK (éd.), *L'invention de la réalité. Comment savons-nous ce que nous croyons savoir ?*, Paris, Seuil.
- Wheatley, C. (2009). "Bronson." *Sight & Sound*, 19(4)